



MÁSTER DE LITERATURA COMPARADA EUROPEA

**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER REALIZADO POR
MARÍA MAGDALENA HERADES RUIZ**

DNI:

**REPENSAR LA CATEGORÍA KANTIANA DE
LO SUBLIME. EJEMPLOS DE NUEVAS
NARRATIVAS PARA LA CONSTRUCCIÓN
DE IDENTIDADES EXOCÉNTRICAS: *DIE
KLAVIERSPIELERIN* Y *THE PILLOW BOOK***

**BAJO LA DIRECCIÓN DE
D^a. LEONOR SÁEZ-MÉNDEZ**

**UNIVERSIDAD DE MURCIA
Facultad de Letras**

**Curso 2019/2020
Convocatoria de junio-julio**

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN _____	5-7
2. ENCUENTRO ENTRE ELFRIEDE JELINEK Y PETER GREENAWAY: CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA DESDE DOS MIRADAS TRANSGRESORAS _____	8-15
2.1. Elfriede Jelinek: trasgresión del lenguaje para la construcción de la identidad femenina _____	8-12
2.2. Peter Greenaway: <i>el otro</i> y el imaginario femenino _____	13-15
3. ERIKA Y NAGIKO: PARADIGMAS EN EL DISCURSO FEMINISTA ____	16-28
3.1. Erika imita el discurso del otro _____	19-22
3.2. Nagiko en el discurso del otro _____	22-28
4. REPENSAR <i>LO SUBLIME</i> Y <i>LO SINIESTRO</i> EN LA DESARTICULACIÓN DE <i>LA SUBALTERNIDAD</i> _____	28-42
4.1. La identidad del <i>subalterno</i> _____	28-29
4.2. <i>Lo sublime</i> kantiano _____	29-32
4.3. La parte y el todo _____	32-35
4.4. Identidad y otredad en <i>la sociedad líquida</i> _____	35-37
4.5. El camino de Erika _____	37-39
4.6. El camino de Nagiko _____	39-42
5. CARTOGRAFÍA DE LO FEMENINO: RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD _____	42-61
5.1. De <i>lo bello</i> : el cuerpo _____	42-48
5.2. Erika: lo cerrado _____	48-51
5.3. Nagiko: lo abierto _____	51-56
5.4. De <i>lo sublime</i> : la poética _____	56-61
6. CONCLUSIÓN _____	61-63
BIBLIOGRAFÍA _____	64-67

*Este compuesto, cristalización de alma y cuerpo,
se llama ser vivo, y recibe el sobrenombre de mortal.
(Platón, 2010: 61)*

RESUMEN

En este trabajo se lleva a cabo un estudio comparativo de dos obras de ficción, con la finalidad de estudiar qué mecanismos generan los discursos sociales, culturales y políticos en la construcción de la identidad femenina. La protagonista de *Die Klavierspielerin* de la escritora austriaca Elfriede Jelinek y la protagonista de *The Pillow Book* del cineasta inglés Peter Greenaway son comparadas para subrayar la problemática formación y consolidación de las *identidades subalternas*. Desde un enfoque feminista conectado con presupuestos sociológicos, poscoloniales, lingüísticos y posestructuralistas, repensamos la categoría kantiana de *lo sublime* en conexión con *lo bello* y *lo siniestro*. Desde estos conceptos filosóficos regeneramos un pensamiento feminista que actualmente se está redefiniendo en una *sociedad líquida* caracterizada por radicalismos. El personaje de Jelinek es construido en una sociedad occidental que ha silenciado los modelos femeninos, lo que hace que Erika carezca de voz para entender su cuerpo y dar forma a su pensamiento. Nagiko, la protagonista de *The Pillow Book*, cuenta con una tradición oriental como la japonesa en la que la mujer ha generado modelos culturales. Así, la escritora Sei Shônagon es el espejo en el que Nagiko se mira para construir su identidad. Dos caminos diferentes se trazan como un proceso en el que *lo bello* y *lo siniestro* permiten alcanzar el estado de *lo sublime*. El cuerpo se define, así, como un instrumento de comunicación con el otro. El cuerpo conectado con lo sensitivo, con *lo bello* es el vehículo a través del cual el individuo puede formar parte de un todo colectivo. Pero, además, cada una de ellas deberán desvelar *lo siniestro*. Para ello desde una actitud reposada y contemplativa es generada una resistencia desde la que las protagonistas combaten la expulsión o la censura a la que han sido sometidas. Desde esa resistencia Erika conseguirá sentir por primera vez cómo su cuerpo está en comunión con el mundo. Y también desde esa resistencia Nagiko logrará la comunión con el otro a través de su escritura. La identidad, por tanto, no puede ser pensada sin una alteridad.

ABSTRACT

This study analyses two works of fiction from a comparative perspective: *Die Klavierspielerin* by the Austrian writer Elfriede Jelinek and *The Pillow Book* by the English filmmaker Peter Greenaway. It will analyse the elements that discursively construct the social, cultural and political dimensions of the feminine identity. A comparison of these two works reveals the problematic nature of feminine identities as subaltern

ones. Adopting a feminist approach, complemented by sociological, postcolonial, linguistic and poststructuralist paradigms, I re-think the Kantian category of the sublime in relation to the categories of beauty and the sinister. On the basis of these (philosophical) concepts, I contribute to the regeneration of feminist thought in the context of the rise of radicalism within today's liquid societies. The protagonist of Jelinek's novel is constructed in a society that has silenced feminine figures. For this reason, Erika appears portrayed as someone who lacks a voice to understand her body and her mind. On her part, Nagiko, the Japanese protagonist of *The Pillow Book*, lives in a society that has generated its own cultural models. The writer Sei Shônagon behaves as the mirror in which Nagiko looks for a reference to construct her personal identity. Both authors trace two different paths of feminine identity-making in a process in which beauty and the sinister allow their protagonists to experience the sublime. The body appears defined as an instrument of communication with the other. The body, in connection to sensitivity and beauty, becomes the means by which the individual can become part of the collectivity. However, each of these categories eventually reveals the sinister. The protagonists of the two works manage to generate mechanisms of resistance against (the censorship and) the exclusion that they suffer because of their gender. Because of this resistance Erika, the protagonist of *Die Klavierspelerin*, manages to feel her own body as part of the world. Similarly, Nagiko, the protagonist of *The Pillow Book*, can establish a communication with the Other through writing. Identity, therefore, can only be thought in relation to alterity.

1. INTRODUCCIÓN

Dos personajes femeninos como Erika y Nagiko cobran vida a través de dos demiurgos: la austríaca Elfride Jelinek y el británico Peter Greenaway. En el primer caso, la escritora ilustra cómo un discurso basado en la exclusión y en la negación de lo femenino someten a la mujer a un error eterno en busca de su identidad, ya que este discurso, este Pigmalión, al modelar la identidad de la mujer, la aniquila. Y, en cambio, el director refleja con su obra cómo otro discurso no sólo es posible, sino necesario. Un discurso integrador en el que la mujer, rodeada de espejos que proyectan en espiral su imagen, modela *per se* su identidad.

Nuestro estudio tiene como centro dos obras: la novela *Die Klavierspielerin* de Jelinek y el filme *The Pillow Book* de Greenaway. Elección motivada por varias razones, pero de las que quiero subrayar dos. En primer lugar, éstas pertenecen a discursos narrativos distintos y, en segundo lugar, han sido creadas por dos miradas, una que nace de la mujer y otra que nace del hombre. Y es que la finalidad de nuestro trabajo no es otra que analizar el discurso femenino, ver cómo se constituye y genera materializado en un cuerpo y proyectado en un pensamiento. Partimos de la categoría del *subalterno* y de su imposibilidad de generar un discurso bajo las estructuras sociales que lo silencian (Spivak, 2013). Desde aquí señalamos la necesidad de enfrentar y conciliar miradas para dinamitar los ejes que fundamentan la construcción de identidades subalternas (Cirulli y Agotborde, 2015). Y por último damos respuesta a estas preguntas: ¿en qué medida un discurso patriarcal impide que la mujer construya su identidad? ¿cómo la mujer puede expresar su deseo en un discurso que la sitúa como entidad subalterna?

Por un lado, las obras de Jelinek han sido ampliamente estudiadas desde estudios feministas por la construcción de personajes que quedan encerrados en una sociedad estructurada y consolidada en un discurso patriarcal (Jirku, 2007). La escritora juega y deforma el lenguaje con el que se ha configurado nuestro pensamiento para poner de manifiesto las limitaciones de esta codificación discursiva, pero también despiertan interés sus textos en otros ámbitos, ya que “los textos de Jelinek son actos en cualquier corriente de pensamiento en boga” (Löffler, 2007: 15). Por otro lado, de Greenaway ha interesado sobre todo analizar cómo el director, al igual que Jelinek, juega y deconstruye, en este caso, el lenguaje filmico para señalar las carencias de la narratividad tradicional (García, 2017), para reflexionar y discutir sobre cuestiones abstractas (Gorostiza, 1995: 31) como el amor, la muerte, el poder, el arte, etc. Este estado de la cuestión establece el inicio de nuestro trabajo. Queremos desde aquí repensar la formación y constitución de

la identidad femenina, según la interpretación de la categoría de *lo sublime* de Michael Benedikt (Sáez-Méndez, 2010) y de *lo siniestro* según Trías (2013). Así, el análisis que realizamos parte, en primer lugar, de la presentación de la escritora austriaca y del director británico. Ver cómo se han construido dentro del universo personal de cada autor los personajes sometidos a análisis en este estudio y qué lugar ocupan estos en los estudios feministas. Tras ello, se presenta el aparato de análisis que se configura a partir de dos categorías filosóficas. Por un lado, *lo sublime* y su relación con *lo bello*, que, aunque estudiado anteriormente por Burke, utilizamos aquí la interpretación que Leonor Sáez-Méndez (2010) adapta de Michael Benedikt al contexto del Romanticismo, así como la relectura que lleva a cabo hoy el autor coreano Chul-Han de este término. Y, por otro lado, nos detenemos en *lo siniestro* estudiado por Eugenio Trías, quien parte de los análisis de Freud; para, desde aquí, ver cómo estas dos categorías resultan fructíferas en el análisis de la formación de identidades. Insertamos estas categorías en un enfoque comparatista que aparece ligado a los estudios sobre mujeres:

Si la literatura comparada estudia el encuentro con el otro a través del nexo semejanza/diferencia, era inevitable que estableciera un compromiso con los estudios sobre las mujeres y el género, un compromiso reforzado por la común vocación transnacional y transdisciplinaria de estos campos. [...] La crítica literaria tiene una importancia incuestionable en la historia de los estudios sobre mujeres, tal vez porque precisamente la literatura es desde siempre el <<lugar>> donde se elabora y trasmite el conjunto de imágenes, figuras ejemplares y mitos originarios tanto por la tradición patriarcal-machista, como por el pensamiento de las mujeres (Gajeri, 2002: 441).

Enfoque que nos acerca a los estudios sociológicos, poscoloniales, lingüísticos y postestructuralistas, ya que “el feminismo [...] ha elaborado un modelo cognitivo aplicable a contextos diferenciados: este desplazamiento ha hecho necesarias también la asociación y la fusión con las modalidades crítico-interpretativas de varias disciplinas” (443). Además, las teorías filosóficas y lingüísticas postestructuralistas analizan la relación entre discurso y poder, y articulan unas redes exocanónicas desde donde construir una resistencia. Resistencia catalizadora de la identidad de la mujer. Y, por último, nos centramos en proyectar estos presupuestos en las dos obras que comparamos. Con ello, analizamos la materialización del cuerpo y del pensamiento de la mujer como actante que

deja de ser subalterno al construir su identidad, para, así, realizar una cartografía del cuerpo y de la poética de la mujer. Dejamos de lado, eso sí, un enfoque desde los presupuestos del psicoanálisis (muy productivo, especialmente, en el estudio de la obra de Jelinek), ya que nos movemos entre conceptos y categorías estéticos, sociológicos y discursivos, en tanto que la obra de arte genera un discurso, que se asienta en una sociedad determinada y que configura la formación de identidades.

Se configura así un estudio inter/multidisciplinar con el objetivo de ver a los personajes Erika y Nagiko como antítesis, pues son generadas desde posiciones discursivas diferentes. Por un lado, Erika que ha sido educada por una madre autoritaria, metáfora de esa sociedad occidental y austriaca que, anclada en su pasado nazi y patriarcal, la condena a no ser pianista, sino una simple intérprete. Y por otro, a Nagiko quien, en una sociedad oriental, ha recibido de sus padres una educación que le ha posibilitado ser escritora, tener voz propia. En los dos casos la figura del hombre, del otro amoroso, adquiere un papel relevante en la configuración identitaria de las dos protagonistas a través de las categorías de *lo sublime* o de *lo siniestro*. Con estas dos figuras vemos, así, la necesidad de potenciar ese nuevo discurso en el que la mujer no tiene que reproducir roles y estructuras que devienen de una cosmovisión íntegramente masculina, o acudir a lo eufemístico o a la interdicción lingüística para reprimir emociones, deseos o estados que deben permanecer socialmente ocultos, es decir, no pueden ser develados y por ello permanecen en el terreno de lo siniestro. Y vemos también cómo la mutilación del cuerpo puede simbolizar la mutilación del pensamiento, y por tanto la aniquilación de la identidad de la mujer; mientras que la búsqueda, la formación a través de los sentidos sin que éstos deban ser ocultados conllevan a la construcción de una sólida identidad femenina. En el primer caso, Erika, una mujer privada de un discurso propio, se limita a balbucear, a imitar el discurso recibido de la tradición. No podrá desarrollar su identidad, sino que estará anulada y aceptará la sumisión entregándose como sacrificio, como objeto que será violado y golpeado por Klemmer, porque se atreve a desvelar a través del único discurso que conoce lo que debía haber permanecido oculto, su deseo; mientras que Nagiko construirá su discurso, se reconocerá cómo escritora, adquirirá conciencia de ello, al proyectar su pensamiento sobre el cuerpo de su amado Jerome. Los dos personajes se elevan y trascienden ante nuestras miradas, para que ya no podamos ser los mismos, para sacarnos de nuestro acomodado lugar, ya que el amor y el sexo vertebran estas creaciones y nos ofrecen la posibilidad de adquirir forma e identidad en la palabra.

2. ENCUENTRO ENTRE ELFRIEDE JELINEK Y PETER GREENAWAY: CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA DESDE DOS MIRADAS TRANSGRESORAS

Jelinek y Greenaway rompen estereotipos sociales a través de un personal código estético. Deconstruyen el lenguaje y la narratividad tradicional, e incitan al receptor a que jueguen en la interpretación de su obra. La amplia y rica formación humanística de los dos creadores, recordemos la formación musical de la escritora austriaca (Löffler, 2007: 11) y pictórica del director británico (García, 2017: 92), ha permitido la configuración de unos estilos artísticos generadores de textos que ofrecen múltiples lecturas al lector o espectador. Esta riqueza se debe, por encima de todo, a la creación de un lenguaje visual en el que la imagen se articula en diferentes planos de significación, y donde los personajes se transforman en la esencia del lenguaje mismo.

2.1 Elfriede Jelinek: trasgresión del lenguaje para la construcción de la identidad femenina

La concesión del Nobel de Literatura marca un antes y un después en la recepción de la escritora austriaca, “dicho galardón marcó una división en la disposición para tratar su producción literaria, y obligó a muchas editoriales a traducir velozmente sus textos” (Díaz, 2007, 61-62), ya que tan sólo en Francia la producción de Jelinek estaba “casi enteramente traducida” (62). Los alemanes que tachaban su “literatura de provinciana” y la miraban “con condescendencia” antes de este galardón, tras él la escritora se convirtió en una ofensa al narcisismo de la literatura alemana (Löffler, 2007: 16). En España, por ejemplo, sólo se habían traducido tres obras (Díaz, 2007: 63), de las cuales una era *La pianista*. Y es que dos características de la producción de Jelinek han dificultado su recepción:

Asimismo, tampoco se ha sabido entender y diferenciar la estilización a la que se somete la propia Jelinek, ese juego constante de las formas no sólo expresadas en el lenguaje verbal, sino a través de la invención de su propia puesta en escena. Si a ello añadimos el compromiso de la autora con la memoria histórica, es decir, la crítica a un pasado fascista hoy día maquillado (tan molesto en Austria como en España), pues nos encontramos con dos elementos incómodos para la recepción en nuestro país (Díaz, 2007: 64).

Jelinek deconstruye el lenguaje para crear unos textos que “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” (López, 2009: 162), y desmontar, así, la validez de los discursos canónicos a la hora de representar el deseo y el pensamiento femenino. Por ello la prensa tras la recepción del Nobel escribió: “Elfriede Jelinek asusta. Al quedarse en silencio, Elfriede Jelinek asusta. Al escribir, Elfriede Jelinek asusta aún más” (Nieto, 2006: 290). Y es que sus novelas, sus ensayos o sus obras de teatro golpean con fuerza para romper moldes preestablecidos. Sus textos “se construyen sobre el lenguaje de la publicidad, de los periódicos, de la Biblia, de la literatura y la paraliteratura” (Löffler, 2007: 14), para poner en evidencia la limitación que supone aprehender la realidad desde un discurso único y tradicional. Por ello, el Nobel le fue concedido “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” (López, 2009; 162). Tanto dentro de la ficción como fuera, Elfriede cuestiona los discursos en los que vivimos encerrados.

Pero, además, Jelinek se ha preocupado de cuidar una imagen propia pública, “se recrea en su propia creación. Una y otra vez se presenta con un peinado distinto, un maquillaje diferente, un determinado calzado de diseño, un nuevo vestuario. Todo ello con el objetivo de promover una imagen de sí misma como señora y ama. Cualquier foto es una autoescenificación perfecta, extravagante” (Löffler, 2007: 10). Por ejemplo, al entrar en su página web <http://www.elfriedejelinek.com/> observamos una foto, en la que en primer plano aparece un asiento que cuelga del techo de forma semicircular transparente con un cojín plateado y unos peluches.



Figura 1: foto Martin Vukovits.

Si llevamos nuestra mirada al fondo de la imagen a través de la semiesfera, llegamos a lo que podría ser la figura de Jelinek quien se encuentra abriendo una puerta, de nuevo de cristal, que comunica con el exterior. La autora se muestra a sí misma a través de un prisma que distorsiona la nitidez de su figura y en el acto de salir de un espacio cerrado a uno abierto. En sus obras encontramos también este encuadre desde donde mira a sus personajes: la mujer vista bajo un prisma, un discurso que la distorsiona, pero lleno de resquicios, de aristas, de luz generada por espejos y cristales que permiten actuar para salir de ese tradicional enfoque en el que la mujer ha debido permanecer. Y desde aquí adquiere la solidez necesaria, no ya la proyectada por espejos, para tomar conciencia de su identidad.

Y juega, asimismo, con los planos de la ficción y la realidad para configurar un juego interpretativo en la recepción de su obra:

El lenguaje de Jelinek se bloquea contra lo que es la comprensión psicologizante. Desde sus comienzos experimentales, la autora escribe unos textos sumamente artificiales que ni se dejan psicologizar ni se dejan interpretar sin más de una forma biográfica. Por otro lado, tampoco debemos olvidar que estos textos oscilan en lo unívoco y viven de la reciprocidad entre partículas de la realidad en el lenguaje y partículas del lenguaje en la realidad (Löffler, 2007: 13).

Es decir, la propia Jelinek juega con posibles lecturas biográficas de sus obras, con esta necesidad interpretativa del lector. Con ello se acerca a él, pero con ese lenguaje artificial se aleja de éste para romper cualquier atisbo de empatía (14). Así ocurre con la recepción de la obra *La pianista*, pues desde su publicación en 1983 se ha identificado el personaje de Erika con el de la propia Jelinek. Es así como, tanto a través de su imagen, como de su obra, Jelinek ha creado unas máscaras con las que consigue mantenerse alejada de la opinión pública (10). Y es que la fobia social que sufre limita la relación de ésta con su público, hasta tal punto que no pudo viajar para recoger personalmente el premio Nobel en el 2004, por lo que escribió para este acto un discurso titulado “En mi ausencia”.

¿Qué lugar ocupa la mujer en la obra de Jelinek? La distorsión que la escritora hace de su imagen nos lleva a plantearnos la imposibilidad de que la mujer sea representada desde el discurso patriarcal. Del mismo modo, la construcción que la escritora hace de sus personajes femeninos subraya este hecho, de ahí que Jelinek convierta a sus personajes femeninos en simples modelos o paradigmas que imitan un discurso impostado, ya que como advierte la escritora “los códigos de valores están hechos por hombres” (Rudich, 2004). Así, en sus obras la escritora austriaca no denuncia la situación de la mujer, sino un discurso patriarcal asimilado por todos, mujeres y hombres, que mutila el cuerpo y el alma femeninos, la mujer está sola ante “el mudo reino de su cuerpo” (Nieto, 2006: 292). No hay imperio de los sentidos, o al menos no lo hay para la mujer, porque los roles que se configura desde un discurso patriarcal impiden que sean desvelados, sentidos. La sociedad contra la que arremete Jelinek ha borrado, mutilado todo reino de los sentidos, y estos han sido llevados al terreno de aquello que ha de permanecer oculto, es decir, de lo siniestro, de *lo Unheimlich*, en el sentido en que lo utiliza Trias (2013). Pero ¿qué ocurre cuando estos son desvelados? Pues que “el cuerpo como cualquier objeto que adorna y sirve termina sometido a las más extrañas escenas de violencia y obscenidad” (Nieto, 2006: 293). De ahí que sus personajes sean arquetipos,

porque están al servicio de ese discurso mutilador, que les impide crecer, adquirir vida. Sus personajes están subordinados al lenguaje y por ello se transforman en lenguaje. Así, por ejemplo, en *La muerte y la doncella I-V. Dramas de princesas* Jelinek pone de manifiesto “la imposibilidad de equiparar la situación de la mujer con la del hombre” (Giménez, 2011: 84), para ello se nutre de personajes shakesperianos, que son princesas y no reinas, para mostrar que “la mujer no tiene todavía acceso al poder real” (84) y además para señalar que las mujeres “se parecen todavía demasiado a las princesas que los Grimm retrataron en sus cuentos populares” (84). También en *Deseo* la autora aborda la problemática del cuerpo de la mujer, así presenta cómo éste es “concebido en exclusivo para ser mirado, usado, envidiado, ultrajado y hasta transformado” (Nieto, 2006: 294). Gerti ha sido cosificada y ni siquiera en los brazos de su amante puede escapar de esta condición de víctima, ya que al carecer de un discurso propio “en lugar de hacer realidad los sueños de amor a los que aspira” (Nieto, 2006: 294), el amante pronto se convertirá en su nuevo verdugo. Y en *La pianista* Erika está encerrada en una “relación de poder y dominio de la que no hay escapatoria” (Löffler, 2007: 13). Primero será el juguete de su madre y después del joven Klemmer. Y con ello “se muestra el proceso de una individualización fracasada, se cuenta la historia de la destrucción de la sexualidad femenina llena de mortificación masoquista” (13).

En definitiva, Jelinek cosifica con su lenguaje a la mujer para mostrar la violencia que el cuerpo y el pensamiento femenino sufren a diario. Para ello no duda en construir a sus personajes a través de un lenguaje grosero y violento que le ha llevado a ser tachada, incluso, de pornógrafa y comunista, de fanática de lo políticamente correcto y de terrorista de la virtud (17). Es decir, la escritora austriaca quebranta con fuerza los modelos discursivos en los que la sociedad se organiza, revienta “con su particular uso del lenguaje los límites impuestos por una tradición basada en estructuras sociales anquilosadas” (López, 2009: 161). De ahí que en sus obras dibuje unos personajes que quedan suspendidos en el abismo, pues el propio código que los configura los expulsa. En este sentido los personajes en los que se centra Jelinek son aquellos que son silenciados por el discurso. *El subalterno* no sólo no puede hablar (Spivak, 2003), sino que se somete a un proceso de mutilación tanto física como psicológica, como en el caso de la profesora de piano. Por ello, estos personajes están condenados a no poder encontrar su identidad o a iniciar su búsqueda en estructuras sociales y culturales cargadas de violencia.

2.2. Peter Greenaway: *el otro* y el imaginario femenino

Por su parte, la recepción de la obra del director británico también ofrece una serie de problemas, ya que estamos ante un lenguaje visual complejo que nace de la interrelación de diferentes artes (Gorostiza, 1995: 18-34). El director busca, continuamente, transformar el lenguaje cinematográfico al considerar que tradicionalmente está subordinado al literario, de ahí que en sus filmes asistamos a auténticos juegos visuales en los que la imagen configura el espacio de la creación. Esto le ha hecho no ser siempre entendido tal y como él mismo reconoce: “se me acusa de ser intelectual y snob. Y eso no me molesta. Es verdad que las actividades intelectuales son un placer para mí. Amo reflexionar y discutir cuestiones abstractas. Amo afrontar un problema lingüístico o literario” (Gorostiza, 1995: 31). Y es que para el director “el arte no debiera alimentar los deseos humanos con sentimentalistas e ilusorios happy endings o con trágicos o heroicos finales tan autocomplacientes, consoladores y productores de dinero, como lo hace el cine hollywoodense” (Sutton, 2007: 371). Es decir, no estamos ante un director que quiera compartir un ángulo de visión, sino que su trabajo persigue sobre todo transformar el signo fílmico en una explosión de significados, engendrados estos en la propia imagen. Así, en la búsqueda de un nuevo lenguaje se configura una artificiosidad de la que él mismo es consciente:

Mi cine es deliberadamente artificial es siempre autoreflexivo. Cada vez que miras una película Greenaway, sabes que estás definitiva y absolutamente *sólo mirando una película*. No es un trozo de vida, ni una ventana al mundo. No intenta ser un ejemplo de algo “natural” o “real”. No creo que el naturalismo o el realismo sean válidos en el cine. Monta una cámara y todo cambia. La persecución del realismo me parece un callejón sin salida (Gorostiza, 1995: 231).

Esta concepción del cine hace que Greenaway muestre “la pantalla como un gran lienzo en construcción, como un palimpsesto repleto de imágenes y textos” (García, 2017: 97). De ahí que sus obras ofrecen una cuidada relación entre forma y contenido (Gorostiza, 1995: 223), por lo que es habitual encontrar en sus films una ordenación por partes, que o bien responden a su pasión por clasificar y ordenar toda clase de objetos, o bien por esa búsqueda de lo geométrico, el equilibrio y lo simétrico (García, 2017: 94). Es decir, él intenta ordenar el caos, “encontrar el orden en el mundo que nos rodea”, pero “al mismo tiempo es consciente de la imposibilidad de controlar el caos”, de ahí que podemos

definirlo como “un ilustrado atrapado en un mundo (neo) barroco” (Keska, 2009). De esta manera, el espectador deberá dar sentido a esas imágenes que le aparecen ordenadas temporal y espacialmente como si recibiera un lienzo desplegado en un tiempo y en un espacio cambiantes:

“Yo quiero hacer cine en tiempo presente, no narrativo y multipantalla. Tiempo presente significa que puedo hacer y proyectar una película el lunes, y proyectar una versión diferente de la misma el martes, y actualizarla de nuevo el miércoles, y así sucesivamente. Lo más aburrido de Casablanca es que es la misma película cada vez que la ves. Tenemos un cine basado en el texto: todas las películas comenzaron su vida como un texto y se enuncian como textos” (García, 2017: 96-97).

Vemos, pues, que deconstruye las bases de la narratividad tradicional al querer desautomatizar la textualidad del lenguaje fílmico, y así configura una nueva narratividad que no sólo se articula desde el código fílmico o pictórico, sino que se presenta como una amalgama de artes que hace que la obra de Greenaway pueda “leerse como una pieza clave en el desarrollo de una corriente posmoderna con gran paralelismo e influencia en la arquitectura, las artes plásticas, la música o la literatura” (Gómez, 2007: 161). O incluso el acercamiento de las nuevas tecnologías a la imagen convierte a este director de cine en un referente a la hora de entender cómo ha de ser el cine del futuro (Mimoso-Ruiz, 2004: 848). Así, estos hechos han ocasionado que algunas de sus películas hayan sido definidas como *Gesamtkunstwerk* o arte total wagneriano (Keska, 2009).

En relación con sus personajes, Greenaway al igual que Jelinek construye personajes arquetipos conductores de unas ideas concretas que representan las inquietudes y los miedos del propio director. En este sentido, dice el director que sus personajes “tienen la misma edad que yo; según voy envejeciendo ellos también lo hacen. Quiero hacer películas para gentes que tengan las mismas ansiedades, esperanzas, miedos, ambiciones que tengo como hombre de mediana edad” (Gorostiza, 1995: 242). Sus personajes se constituyen como instrumentos con los que el director exhibe su pensamiento, son vehículos de una ideología tanto estética como filosófica que gira básicamente sobre infinitud de temas, pero que como el propio Greenaway nos dice se reducen a dos, porque “básicamente sólo hay dos asuntos que se tratan en toda la cultura occidental: sexo y muerte. Tenemos cierta habilidad para manipular el sexo hoy en día.

No tenemos habilidad, y nunca la tendremos, para manipular la muerte” (Gómez, 2007: 163).

En sus filmes aparecen personajes femeninos con un papel de dominadoras, de diosas madres, que, pese a parecer subordinadas a los hombres, son ellas las que mueven los hilos y finalmente consiguen sus propósitos (Gorostiza, 1995: 242), como ocurre con Georgina, que, aunque parezca supeditada a los tres hombres (el marido, el amante y el cocinero), es ella realmente quien ha controlado la situación desde el principio. También encontramos personajes adolescentes como Miranda, un ejemplo de hija que obedece y admira a su padre Próspero, pero que pese a la inicial oposición de éste terminará casándose con el príncipe Fernando. Esta representación de la mujer ha ocasionado que se tacharan sus obras de misóginas (Gorostiza, 1995: 243). Ante esto el propio director dice que en sus películas “las mujeres siempre acaban como la fuerza dominante”, pero que para conseguir ese triunfo deben “pasar experiencias humillantes” (243). También, Greenaway alega que *The Pillow Book* es una respuesta a estas acusaciones:

Mis amigas feministas frecuentemente me fustigan por ser simplista respecto de la noción freudiana de que son los hombres lo que hacen el arte y las mujeres las que hacen los hijos. Y ahora se han dado cuenta de que he madurado, porque he colocado a la mujer en la posición de poder hacer tanto una cosa como la otra. Comienza por ser el papel, pero termina siendo la pluma (6 de agosto 1997).

Y en este sentido, es cierto que Nagiko consigue destruir a su enemigo, el editor, a través de un acto de búsqueda de identidad que le lleva a transformarse en escritora. Con Nagiko vemos, por tanto, ese paso de la mujer objeto de deseo a sujeto deseante.

Así, uno de los objetivos de este trabajo es demostrar que tanto Jelinek como Greenaway experimentan, juegan y deconstruyen el lenguaje narrativo tradicional para poner énfasis en las carencias que éste origina. Los dos personajes deberán pasar por un proceso de autoconocimiento, de anagnórisis que se complica al deber enfrentarse a una tradición cultural o un poder que las expulsa o las limita. Ellas deben buscar su propia palabra, deben aprender a cifrarse y descifrarse, pero ¿cómo hacerlo si su pensamiento sólo puede ser codificado desde el discurso del *otro*?

3. ERIKA Y NAGIKO: PARADIGMAS EN EL DISCURSO FEMINISTA

Erika y Nagiko presentan dos modelos con los que analizar la construcción de la identidad femenina, y “representar las polifonías del mundo”, uno de los principales objetivos que debe tener el feminismo para Marta Sanz (2018: 108). Esta misma escritora nos dice que “debemos recolectar nuestros relatos y aprender a releer los relatos de los hombres con los que nuestra mirada y voz se han alfabetizado” (17). Y en este sentido, al enfrentar estos dos paradigmas recuperamos una pequeña parte del imaginario femenino construido por una mujer y un hombre. Así, si partimos del hecho de que en este momento nosotras “nos estamos pensando” (64), resulta práctico hacerlo desde diferentes ópticas que nos permita constituir las bases de una cosmovisión o *Weltanschauung* en la que el otro no sea excluido.

Debemos tener en cuenta que el movimiento feminista hoy se mueve en una sociedad en la que el discurso del odio al otro se ha extendido y que parece asentarse en los radicalismos que ya conocimos en los inicios del siglo XX. Hecho que ocasiona que la defensa de lo femenino oscile siempre entre discursos tan extremos y antagonistas como el *Me Too* o el pensamiento de las intelectuales francesas. Por ello, es necesario, tal y como indica Marta Sanz, encontrar un hilo que conecte todo aquello que entendemos por ser feminista, para que la lucha de la mujer sea efectiva y no se pierda en ecos deformados o mutilados por ideologías políticas (44). Hannah Arendt señaló cómo los tiempos de cambio de paradigmas ocasionan que el tiempo se presente fracturado. Es decir, el cambio dibuja un presente que oscila entre el pasado y el futuro, entre lo establecido y lo nuevo, lo que empuja al individuo a un constante luchar y resistir (Arendt, 1998: 83). Lucha y resistencia generadas por el hecho de que todo cambio histórico implica un período de revolución en el “que se ataca y se modifica el código lingüístico de una generación o de grupo social dominante de una cultura” (White, 2011: 313). En este momento la cultura dominante está instalada entre dos fuerzas que dibujan el cambio, y es aquí donde se enfrenta estos dos personajes con dos puntos de partida distintos, pero con una búsqueda común: configurar, dar forma al deseo. Por ello, analizar estos dos personajes desde una óptica fundamentada en la regeneración del pensamiento racional del que habla Marina Garcés (2017: 11) nos ofrece un paradigma que conecta estos dos tiempos.

Los dos personajes inician desde caminos diferentes la construcción de su identidad. Los caminos del reconocimiento (Ricoeur, 2005) que inician son diferentes, porque los discursos en los que se han forjado lo son, pero comparten dos hechos: la

necesidad de reconocerse en el otro y la soledad La otredad se establece como otredad amorosa y como el no reconocimiento del individuo a través del espejo (De Lauretis, 1992). Y la soledad supone el último lugar transitado antes de que este proceso de anagnórisis culmine. La soledad les permite mirar desde la distancia intelectual, les permite tomar *la perspectiva del observador* que encontramos en la *Crítica del Juicio* de Kant (Sáez-Méndez, 2010). El proceso ha sido complejo, pero ambas consiguen elevarse y reconocerse, al transitar ellas desde lo siniestro a lo sublime. Aquí la categoría de *lo siniestro* (Trías, 2013) se configura como un topoi, a través del cual tanto Erika como Nagiko alcanzan *lo sublime*, entendido este concepto desde la interpretación que realiza M. Benedikt (Sáez-Méndez, 2010: 13-58) y logran descifrarse y articular los primeros signos de un discurso que ya no les da la categoría de *subalterno* (Spivak, 2003), sino de actante. Es decir, *el subalterno* (Spivak, 2003) se transforma en sujeto de la enunciación. En el caso de Erika, ésta será capaz de sentir por vez primera, y en el de Nagiko, ésta se reconoce en el espejo como creadora (al convertirse en escritora y madre).

Lo siniestro es entendido en este estudio como camino o itinerario desde donde los dos personajes alcanzan *lo sublime*, es decir, desde donde ambas se autoreconocen. Así, estas dos categorías se configuran como proceso y estado respectivamente y constituyen una metáfora de la situación que la mujer vive al configurar su discurso desde un modelo social y cultural anclado en el patriarcado. Se configura, así, desde estas dos categorías una resistencia que genera una contemplación reposada que elimina el miedo que la sobreinformación de las redes sociales ha instalado en nuestra sociedad (Han, 2014 b). En este sentido, el filósofo coreano habla de *la sociedad del cansancio* (Han, 2017 b), mientras Bauman utiliza la expresión de *tiempos líquidos* (2017) para describir la sociedad actual. Este hecho, según los autores señalados, ha ocasionado que el hombre haya dejado de tener tiempo para la reflexión, pues el pensamiento agoniza aplastado por ese *dataísmo* que señala Chul-Han en su obra *Psicopolítica* (2014 b). La recepción continua de datos ha eliminado la espera, necesaria ésta para que esos datos sean convertidos en conocimiento tal y como indica Juan Carlos Fusi: “Mi visión del presente es perpleja y ambigua. Vivimos un momento de información inundatoria que está generando una enorme confusión y, me temo, una profunda ignorancia” (Solano, 2020). En este contexto el feminismo necesita de nuevas herramientas para contrarrestar el miedo en el que nos instala la sobreinformación. Por ello, proponemos repensar *lo sublime* y *lo siniestro* en el estudio de la formación de la identidad de la mujer a partir de estas obras. Para desde aquí regenerar el pensamiento analítico y crítico que nos acerca a esa

nueva *ilustración radical* de la que habla Marina Garcés: “La ilustración radical no es ilusa sino combativa. Y su compromiso, desde Spinoza hasta Marx, incluso Nietzsche, no es otro que la mejora del género humano” (2017: 39). Aplicamos, por tanto, estas categorías estéticas con el objetivo de mostrar los diferentes y divergentes caminos que la mujer recorre para que su identidad no quede atrapada en el espejo (Gajeri, 2002: 464). Examinamos, con ello, hasta qué punto las historias de Erika y Nagiko, pese a parecer contrarias, caminan en el mismo sentido. Los dos personajes son signos que conceptualizan la construcción de la identidad de la mujer. Sus historias sacan del terreno de lo velado, de lo siniestro, de *lo Unheimlich* (Trías, 2013) el deseo y el pensamiento femenino, para que la identidad de estos personajes pueda cifrarse y descifrarse en un código que no les sea ajeno, ni las expulse. Tanto la novela, como el filme nos ofrece una posibilidad para que dejemos de censurar historias que forman parte de nuestra cultura. Apunta Teresa de Lauretis que “la mujer no puede transformar los códigos; sólo puede transgredirlos, crear problemas, provocar, pervertir, convertir la representación en una trampa” (1992: 60). Y en este sentido Erika y Nagiko trascienden ante nosotros, transforman el imaginario femenino y se convierte en dos productos estéticos desde los que poder repensarnos.

El discurso que hasta ahora ha modelado a la mujer, la ha condenado a ser una entidad *subalterna*. Condición que, en parte, solo ha podido superar cuando factores tan aleatorios como los biográficos lo han posibilitado. Es cierto que la cultura dominante ha generado múltiples textos en torno a la mujer, lo que nos hace preguntarnos hasta qué punto ¿una imagen, un discurso construido por un hombre fagocita la identidad femenina? No obstante, el hecho de que Greenaway como *otro* haya pensado a Nagiko, no implica que deba ser excluido del imaginario femenino, sino que, como inaugura Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe*, ofrece la posibilidad de una relectura de la historia y de la vida social en clave femenina (Gajeri, 2002: 452). Nagiko y Erika nos ayudan a intercambiar nuestras lentes y a reconocernos en lo diferente, en lo “no pulido” (Chul-Han), en el otro. Aunamos la escritura de Jelinek y la de Greenaway para construir una “habitación propia” (Woolf, 2017). Metáfora ésta de la identidad de la mujer, que se constituye como otra identidad frente a la masculina: “La definición de la propia identidad, como mujeres y escritoras pasa por la definición de otro distinto de sí” que nos lleva a la reconstrucción de un canon interdisciplinar “en femenino” (Gajeri, 2002: 457). En este sentido, también argumenta Cixous que utilizar los instrumentos de la tradición masculina es el primer paso para transformarlos y conseguir que “la mujer se escriba a sí misma”,

para materializar una “escritura nueva, insurrecta” (Gajeri, 2002: 473-474). Los dos personajes nos ofrecen unos modelos con los que escribir o reescribir nuestra identidad, al enfrentarlos dialógicamente. En definitiva, se trata de repensarnos desde cualquier discurso estético para trascender las diferencias y conciliarnos o reconciliarnos no en el infierno de lo igual que excluye lo diferente, sino en la negatividad de lo distinto que constituye la comunidad (Han, 2017 a). La misma comunidad que fugazmente visionó Julio Cortázar en el relato “La utopista del sur”.

3.1 Erika imita el discurso del *otro*

Elfride Jelinek en *Die Klavierspielerin* cuenta la historia de Erika Kohut. En Viena una profesora de piano educada en un estricto ambiente rodeada de mujeres, productos de un discurso patriarcal, no puede sentir placer. Su cuerpo y deseo ha sido velado por ese discurso. De ahí que su sexualidad se fundamente en la dominación y en el dolor. Erika incapaz de comunicarse con su amante Klemmer escribe una carta a éste donde dará forma a su deseo, pero ¿es éste el verdadero deseo de Erika? Para Jelinek no, pues lo que lleva a cabo en esta novela es la desarticulación de un discurso que enmascara la subjetividad femenina.

Erika vive encerrada en un discurso que la asfixia y que la excluye. Este hecho es constante en la obra de Jelinek, y genera que el hombre y la mujer vivan en compartimentos estancos: “Él es hombre; ella mujer” (Jelinek, 2011: 274). La mujer es cosificada, como vemos, también, en los deseos de Klemmer hacia Erika, pues ésta debe permanecer pasiva ante los deseos del joven: “le cambiará los polos para traerla de vuelta a este mudo. La hará disfrutar de los placeres del amor, ¡ya lo verás!” (Jelinek, 2011: 69). Erika no ha podido ser nunca libre, ha permanecido encerrada al igual que las princesas de los cuentos tradicionales. Si antes fue prisionera de su madre, ahora lo será de Klemmer: “Ella nunca respetó la libertad de su hija, y ahora es otro el que abusa de esa libertad” (272). Esta cosificación se percibe también en el trato que Jelinek hace del cuerpo de la mujer. Erika se configura en la obra como una posesión que puede ser modelada caprichosamente. También en su novela *Deseo* (1989) la autora aborda esta problemática. Aquí presenta cómo el cuerpo es “concebido en exclusivo para ser mirado, usado, envidiado, ultrajado y hasta transformado”. Gerti, protagonista de la obra, ha sido cosificada y ni siquiera en los brazos de su amante puede escapar de esta condición de víctima, ya que al carecer de un discurso propio “en lugar de hacer realidad los sueños de amor a los que aspira” (Nieto, 2006:294), ve cómo el amante se convierte en su nuevo

verdugo. Lo mismo ocurre con Erika, quién mientras es violada por Klemmer éste “le grita que lo reciba gustosa” (Jelinek, 2011: 278).

Como vemos la escritora ha creado un imaginario para denunciar no sólo el hecho de que la mujer, al no tener modelos propios, deba imitar modelos discursivos construidos por y para el hombre, sino también las consecuencias extremas que este hecho genera: sin voz propia, Erika sólo es un objeto poseído en el que tanto la madre como Klemmer, pueden volcar sus frustraciones. Es así, que su cuerpo se configura como un continente capaz de albergar violencia desde el inicio de la obra:

Como una multitud de hojas otoñales, entra disparada en la casa e intenta llegar a su habitación sin ser vista. Pero la madre ya está ahí, muy grande delante de Erika y la enfrenta. Contra la pared y a ver qué ocurre; es inquisidor y pelotón de fusilamiento a la vez, reconocida sin discusión como madre tanto en el estado como en la familia (Jelinek, 2011: 7).

Erika no es sólo consecuencia de unos acontecimientos biográficos que determinan su conducta, sino que institucionalmente Erika no ha tenido otra posibilidad para construirse con plena identidad. Comparemos la obra de Jelinek con el film *Repulsión* (1965) de Roman Polanski y con la adaptación cinematográfica que Haneke hizo en el 2001 de esta novela. Vemos en estas obras, que mientras los directores ilustran cómo lo vivido por las protagonistas determina que éstas terminen desarrollando trastornos de la conducta, Jelinek, en cambio, ofrece otra perspectiva. La escritora se centra en contar cómo Erika no ha podido construir plenamente su identidad, porque no ha tenido acceso a un código con el que configurar su pensamiento. Jelinek subraya que el discurso que genera el poder institucional y que es aceptado como verdad (Foucault, 2005: 159) configura un personaje condenado a quedar suspendido, pues el propio código que ha configurado a Erika la expulsa: “Ella se siente excluida de todo porque es excluida de todo” (Jelinek, 2011: 41). Ella es un personaje silenciado. Como subalterno, no sólo “no puede hablar” al estar “el poder sustentado por una clase dominante definida por sus intereses” (Spivak, 2003: 314), sino que se somete a un proceso de mutilación tanto física como psicológica. Erika está sola “ante el mudo reino de su cuerpo” (Nieto, 2006: 292). La profesora de piano no puede sentir, porque la estricta moralidad, codificada en el discurso con el cual la madre ha modelado a su hija, impide que sean desvelados, sentidos.

La sociedad, el discurso contra el que arremete Jelinek ha borrado, mutilado la subjetividad, y con ello el placer de la mujer.

Klemmer, sin embargo, no se configura como el hombre que mutila y viola a Erika. Jelinek no reduce la naturaleza humana y el orden social a un enfrentamiento entre el hombre y la mujer, en el que ésta es la víctima. La autora, realmente, establece un acto dialógico entre dos seres en el que uno de ellos, Erika Kohut, al estar desposeída de palabra propia, está condenada a balbucear, a imitar un código que, si no le ha sido impuesto, sí es el único al que ha tenido acceso. Erika, como *subalterna*, no puede hablar, y esto ocasiona que no pueda desarrollar su subjetividad y por tanto su pensamiento. Erika está condenada a no ser actante, por eso la profesora es para Jelinek un arquetipo desposeído de identidad. Esta falta de identidad Jelinek la representa en la obra con el pronombre “ELLA” escrito con mayúsculas. En varias ocasiones el narrador utiliza este pronombre y deconstruye la identidad de la profesora de piano, al borrar su nombre: “ELLA acumula montañas escarpadas, la cúspide la conforman sus conocimientos y cualidades, sobre los que se ha ido acumulando la nieve. Solo el más valiente de los esquiadores tendrá éxito al escalarla” (Jelinek, 2001: 88). Ella queda entre el deseo que para la mujer ha construido la tradición y el deseo del otro. Ella en su deseo reproduce el imaginario de las princesas de los hermanos Grimm, pero en la expresión de este, el único código que puede utilizar es el aprendido desde la pornografía. La carta que escribe a Klemmer está codificada bajo las reglas de la pornografía, bajo las reglas del deseo del otro. Lo que Erika sabe del sexo lo ha aprendido en sus escapadas al Sex Shop. Es decir, su sexualidad se ha configurado desde una tradición que ha convertido a la mujer en princesa, en objeto y, sin embargo, sólo puede ser ésta expresada desde el discurso pornográfico. En este choque el amor es destruido, porque además la expresión pornográfica del deseo anula el amor: “las imágenes porno muestran la mera vida expuesta. El porno es la antípoda del Eros. Aniquila la sexualidad misma” (Han, 2017: 47). Vemos que la pornografía es el único lenguaje que Erika conoce en la relación con el otro amoroso, y como todas esas imágenes son encerradas en esa carta que Erika entrega a Klemmer. Ahí está el imaginario del deseo no ya de Erika, sino de Klemmer, porque Erika se entrega como objeto a él, para que éste experimente y construya su masculinidad. Por ello, aunque en un primer momento el joven se muestre aturdido y escandalizado por las palabras de la profesora, pronto se nos desvela que “Klemmer se ha llevado una buena sorpresa con esta mujer, ya que se atreve a hacer lo que otras solo prometen” (Jelinek, 2011: 239).

Es así, que la violencia, las agresiones y el dolor son el único medio de comunicación para Erika. Incluso la música, que podría servir para que la profesora desarrolle su subjetividad, su deseo, su pensamiento, es, sin embargo, también un arte, un lenguaje de orden masculino: los grandes compositores son hombres y la mujer sólo puede acceder en su condición de intérprete (Araya, 2018: 299).

3.2. Nagiko en el discurso del *otro*

Greenaway en *The Pillow Book* cuenta la historia de Nagiko desde su cuarto cumpleaños hasta que se transforma en escritora y madre. Asistimos a una narración próxima a la estructura del *Bildungsroman*, pues vemos el proceso de formación del personaje Nagiko. Pero, Greenaway traspasa las tradicionales estructuras narrativas y encuentra nuevas formas con las que contar el proceso de aprendizaje de Nagiko. Es decir, *The Pillow Book* se presenta como un claro ejemplo de la búsqueda constante de nuevas formas de narratividad con las que asir la difícil forma del yo. Greenaway crea al personaje de Nagiko uniendo fragmentos de su vida con los de la escritora Sei Shônagon. Compone un collage que dificulta la delimitación de los dos tiempos: el de Nagiko y el de Shônagon y da vida a un personaje quijotesco en el que la realidad y la ficción se han difuminado:

El material de partida supone, de por sí, un desafío a las convenciones occidentales de lo autobiográfico que remontan a las Confesiones agustinianas: El libro de la almohada (*Makura no sôshi*) de Sei Shônagon, desde los albores de la literatura japonesa, nos propone un diario (*nikki bungaku*) no narrativo, hecho de fragmentos y catálogos, una “taxonomía íntima” de sensaciones y reflexiones inconexas, en definitiva, un modo de acercarse a la construcción identitaria sorprendentemente próximo a las constataciones postmodernas sobre la discontinuidad del yo y sus reformulaciones interesadas por parte de nuestra memoria. La obra opera “una dispersión del sujeto en fragmentos” que cuestiona nuestros hábitos de intelección de lo identitario y la literalidad de su supuesta coherencia interna (Hernández, 2013: 181-182).

Como vemos, a diferencia de Erika, Nagiko ha sido modelada por un modelo discursivo que le confiere identidad. La escritura configura al personaje en el propio acto de creación, que nos acerca a presupuestos quijotescos. En cada cumpleaños su padre

lleva a cabo un ritual en el que éste escribe sobre la piel de su hija unos símbolos que representan la identidad de la persona (el nombre) y su relación con el otro a través de los sentidos: “When God made the first clay model of a human being, He painted in the eyes...and the lips...and the sex. And then He painted in each person’s name lest the person should ever forget it”¹ (Greenaway, 1996:31). En este rito identitario se presenta a Nagiko rodeada de espejos en los que se escribe en rojo, sobre el blanco y negro de la imagen, tanto el nombre de Nagiko como el nombre de la escritora, estableciéndose así una correlación entre ambas figuras. Debemos tener en cuenta el hecho de que en la escritura oriental el texto es indisoluble de la imagen, los caracteres son imágenes, y éstas adquieren forma en el cuerpo, constituyéndose, así, “una escritura corporal” (Sutton, 2007: 377). Además, su tía cada noche lee a Nagiko fragmentos del libro de la escritora japonesa Sei Shônagon. Como vemos la escritura en una primera etapa de la formación de Nagiko es percibida por el tacto y el oído, a los que se le sumará posteriormente la vista cuando la propia Nagiko lea a Shônagon y el gusto y olfato cuando Nagiko escriba sobre el cuerpo de sus amantes. Así, por ejemplo, en ocasiones desechará los cuerpos de posibles candidatos a convertirse en su manuscrito, pues el tacto de la piel de estos no le resulta agradable. O en el momento en el que conoce a Jerome le dirá “hueles muy raro”. En contraposición a Erika, Nagiko siente y a través de ello aprehende el mundo. En este sentido Greenaway trasciende las aportaciones de Hegel al restringir el filósofo alemán “lo sensible del arte a los sentidos teóricos, el de la vista y el oído” (Han, 2018: 13). Efectivamente, al igual que Roland Barthes considera que el tacto frente al sentido de la vista es el más desmitificador de los sentidos, en tanto que impide la distancia necesaria para la reflexión y destruye la negatividad de lo completamente distinto (Han, 2018: 15). Pero el director lo que realmente hace es dibujar la cartografía de la escritura, convertir lo limitado en ilimitado, pues es el vehículo con el que se accede al pensamiento. Cine y literatura se fusionan y dan forma al pensamiento.

La lectura y la escritura condicionan la vida de Nagiko. Y la figura de Sei Shônagon ocupa un lugar central en su formación. *El libro de la almohada* (2015) se configura como un universo literario que da forma al personaje. Nagiko encuentra en el diario de Sei Shônagon un modelo con el que construirse como mujer y escritora. Por ello, a lo largo de la obra vemos fotogramas en los que se superponen la vida de Nagiko y la de la escritora japonesa.

¹ “Cuando Dios modeló con arcilla al primer ser humano, le pinto los ojos, los labios y el sexo. Luego escribió el nombre de la persona para que no lo olvidara”. T.A.



Figura 2: Greenaway 1996

Este último aspecto resulta de interés si comparamos la tradición occidental con la oriental, en este sentido escribe Gajeri que “el verdadero problema para las escritoras occidentales es la ausencia de una tradición femenina (compárese, en cambio, el caso de la literatura japonesa)” (2002: 457). Aunque es cierto que en Occidente podemos encontrar una tradición de mujeres que escriben, ya, en los inicios de la Edad Media, debemos esperar al siglo XVIII para que surja esta conciencia de escritora. Así, el personaje que construye Greenaway se alimenta de una tradición en la que la mujer tiene referentes femeninos con los que construir, modelar su identidad. El diario íntimo, el libro de la almohada de Sei Shônagon constituye para Nagiko un imaginario donde reconocerse no ya, sólo, en el otro, sino en ella misma en un tiempo que nace de la escritura: “El tiempo no es otra cosa que la forma de nuestra intuición interna, es decir, de la intuición de nosotros mismos en nuestro interior” (Ricoeur, 2005: 52). Nagiko a los seis años empieza su diario, y la escritura se constituye como espejo, metáfora de su búsqueda. La escritura es el recurso que genera identidad. El juego de intertextualidad del diario de la escritora japonesa configura un proceso de búsqueda. La imagen que Nagiko ve en el espejo tiene consistencia, porque ella se reconoce en Sei Shônagon. Vemos así, que el

personaje modela al personaje: “Nagiko lee su vida a través de los textos de Shônagon, los únicos que modelan su universo experimental. La luna que contempla desde ese venerable lugar es una luna de papel; es -como todo el reto de la vida de Nagiko- proyección autoconsciente de la literatura” (Hernández, 2013 186).

Como vemos, la literatura es quien modela a Nagiko. Los padres de Nagiko, desde el terreno de lo familiar, de lo privado han entregado una poderosa arma a Nagiko para la formación de su identidad. No obstante, ella no puede escapar de los condicionantes sociales basados en discursos constituidos desde un poder que controla y limita la libertad del ser humano y con ello las expresiones artísticas. El editor, metáfora del poder, será una figura decisiva en la formación de Nagiko. A los cuatro años, Nagiko ve cómo su padre debe acceder a los deseos sexuales del editor para así poder publicar su obra. Además, Nagiko conoce a su marido cuanto ésta tiene sólo 6 años por voluntad del editor: Y pronto también deberá casarse: “I married. I became a wife. I acquired a husband” (Greenaway, 1996: 113)². El proceso de formación de Nagiko se ve truncado, estancado, ya que su marido no reconoce el valor del acto de escribir de Nagiko. Por ejemplo, el día de su cumpleaños Nagiko pide al marido que le escriba como lo hacía su padre, pero este se burla de ella y la trata de niña: “No. It’s a childish thing-not for adults” (Greenaway, 1996: 46)³. Es más, él llega, incluso, a quemar todos los libros de Nagiko. La escritura, aquí, no le confiere identidad, porque no es reconocida, porque no establece el vínculo con el otro. De ahí que sus listas no sean positivas como las de Sei Shônagon, sino negativas. Pero, gracias a la formación que los padres le han entregado, Nagiko tendrá instrumentos, modelos para superar esta fase que encierra y mutila a Nagiko. Como vemos de nuevo, los datos biográficos serán fundamentales para que el personaje de Greenaway encuentre el camino hacia su reconocimiento.

Nagiko, al igual que Erika, está encerrada. El espacio del matrimonio la recluye e impide su formación. Recordemos en este punto a Nora en *Casa de muñecas*. La protagonista de Ibsen decide abandonar su vida familiar para lograr encontrarse. Así, tras el primer incendio que hay en la vida de Nagiko, ésta abandona su pueblo y a su marido con la ayuda de su familia, para poder iniciar la búsqueda de su identidad en Hon-Kong. En este cambio espacial de lo cerrado a lo abierto Nagiko comienza la tercera etapa de su vida, definida por la experimentación sensorial e intelectual que le llega a través de la escritura que los amantes realizan en su piel. En Erika el intelecto y lo sensitivo están

² “Me convertí en esposa. Me casé. Adquirí un marido”. T.A.

³ “No. Esto es de niños - no de adultos”. T.A.

escindidos, de ahí que no pueda verbalizar lo que siente: “Es incapaz de expresar verbalmente sus sentimientos, solo lo logra a través del piano” (Jelinek, 2011: 193). En Nagiko observamos, en cambio, la conexión de ambos: “Las delicias de la carne y las de la literatura. Yo he tenido la suerte de disfrutar de las dos” (Shônagon, 2015: 47) escribe Sei Shônagon y repite Nagiko, alter ego de la escritora japonesa.

Si Erika vive encerrada en casa, bajo el dominio de la madre, Nagiko no. El mundo de la moda permite a Nagiko relacionarse con los otros, abrirse al mundo. La joven modelo busca allí incesantemente al perfecto amante y calígrafo que escriba sobre su cuerpo. Amor y escritura se convierten en unos indicadores vitales imposibles de separar: “I could not be sure which was more important -the calligrapher who was a good lover; or the lover who was a poor calligrapher”⁴ (Greenaway, 1996: 113). Es entonces cuando aparece Jerome. El joven traductor se convierte en un psicopompos que acompaña a Nagiko en su proceso de anagnórisis. Él establece el vínculo entre Nagiko y los otros pues entrega su cuerpo para que la escritura de Nagiko pueda ser leída:

Jerome remite, en efecto, al traductor de los traductores, San Jerónimo, responsable de la famosa Vulgata latina, cuya versión del Pater noster reproducirá personalmente sobre el vientre desnudo de Nagiko -casi crucificada entre pilares de libros multilingües- en un plano cuyo final (la mano de Nagiko cubriéndose el pubis) nos remite directamente a la famosa Venus de Urbino de Tiziano (Hernández, 2013:195-196)

El mismo Jerome dice a Nagiko: “I could help you. (repeatedly kissing her face and mouth) I could learn new languages (kissing her) ... to make you understood (kissing her again) ... all over the world”⁵ (Greenaway, 1996: 76). Jerome, frente al marido de Nagiko o Klemmer, el amante de Erika, no se opone a la formación y construcción identitaria de la mujer, sino que incluso convierte su cuerpo en libro y en objeto de deseo del editor para que el mensaje de Erika pueda ser publicado, desvelado. La relación que se establece entre Nagiko y Jerome se asienta en el terreno de la metaliteratura y de la intertextualidad. Son personajes constituidos como signos que someten a reflexión y a análisis al propio acto literario y convierten su mundo en la biblioteca borgiana: “Meet

⁴ “No estaba segura de qué era más importante, si que el calígrafo fuera un buen amante o el amante fuera un mal calígrafo”. T.A.

⁵ “Yo puedo ayudarte, puedo aprender más idiomas para que te entiendan en todas partes”. T.A.

me at the library, Any library, Every library, Yours, Jerome”⁶ (Greenaway, 1996: 85). Incluso, la muerte del traductor nos recuerda a la del personaje de Shakespeare, a Romeo, y constituye ésta el último sacrificio de Jerome, pues su piel terminará convirtiéndose en las páginas del libro, en las páginas de la creación literaria de Nagiko, tal y como había deseado el joven traductor: “Go on. Treat me like the page of a book. Your book”⁷ (Greenaway, 1996: 67).

Como vemos la formación y consolidación de la identidad de los dos personajes femeninos necesitan de la categoría estética del otro. En el caso de Erika esa relación no ha podido establecerse, porque no ha tenido un discurso propio con el que llevar a cabo esa relación. En cambio, en el caso de Nagiko el otro entendido como alter ego, como otredad amorosa o como antagonista ha posibilitado la consolidación de una identidad sólida. Hecho que la aleja del yo *tardomoderno* del que nos habla Byung-Chul Han que se caracteriza por estar “totalmente aislado” (2017 (b): 43). Ambas buscan al otro a través de la música, a través de la moda, a través del cuerpo o a través del amor (Levinas, 2015). Ambas se quedan en suspensión tras un largo proceso de dolor, el momento en el que Erika es violada por Klemmer y el momento en el que Nagiko sabe de la muerte de su amado traductor. Pero la rebeldía que caracteriza a estos personajes les ha ayudado a crear una distancia para la reflexión desde donde contemplar el infinito y sentir la superioridad de sus almas. *Lo sublime* les permite, así, elevarse ante esa naturaleza que se desborda, ante ese discurso configurador de un mundo que “ha perdido toda referencialidad a lo divino, a lo santo, al misterio, a lo infinito, a lo superior, a lo sublime” (Han, 2017: 118).

En la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant aparece la idea de que la obra de arte configura ideas estéticas, las cuales promueven a reflexión (Renero, 2007: 26). En este sentido, tanto Jelinek como Greenaway con sus obras han posibilitado que a través de estos personajes se establezca una reflexión en torno a los discursos que posibilitan que la mujer sea pensada no como objeto, sino como sujeto. Idea que conecta con los cinco niveles o aspectos de la alteridad que Levinas desarrolla. Para el autor existen cinco planos desde donde se articula la alteridad: metafísico, religioso, individual, intersubjetivo y ético en el que confluyen todos los demás y desde el cual el otro es captado “como alteridad que no poseo ni puedo poseer” (Fernández, 2015: 424-425). Jelinek ha desvelado el deseo de Erika que permanecía encerrado, ocultado tras un discurso patriarcal. Y Nagiko desvela también la muerte del editor en la piel del último

⁶ “Reúnete conmigo en cualquier biblioteca, en todas las Bibliotecas. Tuyo Jerome”. T.A.

⁷ “Vamos. Trátame como a la página de un libro. Tu libro”

mensajero. Lo que debía permanecer oculto, se ha desvelado. La categoría estética de *lo siniestro* (Trías, 2013) se constituye como metáfora de la trayectoria de estos personajes, y se presenta como puente para que estos se eleven ante nuestros ojos. Alcanzar *lo sublime* es el punto de llegada, pues ellas han dado forma a lo ilimitado, al deseo. *Lo sublime* entendido por Schelling como aquello infinito o informe que da figura o forma en la obra de arte (Renero, 2007: 26) ha posibilitado que el hecho estético desarticule las bases sociales que condenan a la mujer a la *subalternidad*.

4. REPENSAR LO SUBLIME Y LO SINIESTRO EN LA DESARTICULACIÓN DE LA SUBALTERNIDAD

4.1. La identidad del *subalterno*

Erika y Nagiko constituyen dos ejemplos desde los que someter a análisis la formación de las identidades que tradicionalmente se han constituido como subaltemas. Claude Dubar considera que “la identidad no es más que el resultado -a la vez estable y provisional, individual y colectivo, subjetivo y objetivo, biográfico y estructurado -de diversos procesos de socialización que construyen a los individuos, y al mismo tiempo, definen a las instituciones” (Bauman, 2017: 102). A lo que en palabras de Bauman habría que añadir la idea de que la socialización se configura como “un producto complejo y estable de una interacción en curso entre el anhelo de libertad individual de autocreación y el deseo igualmente fuerte de seguridad que sólo el sello de la aprobación social, contrafirmado por una comunidad (o comunidades) de referencia, puede ofrecer” (103). Es aquí donde conectamos la formación de la identidad con las ideas de Kant, quien en su *Crítica del Juicio* establece como condición de lo sublime la seguridad en la que el sujeto debe estar para sentir *lo sublime* (Kant, 2004: 204). De esta forma, tanto Erika como Nagiko deben configurar esa tabla de salvación superando el abismo de la incomunicación, que les aleja del otro. Cabe señalar en este sentido que para Levinas la dimensión lingüística ocupa un papel central en nuestra apertura a la alteridad, ya que a través del lenguaje vamos al encuentro del otro (Fernández, 2015: 432). Así, la incomunicación para Erika se origina en el hecho de formar parte de un sistema codificado desde un discurso que la excluye. Y en Nagiko por cómo el poder, representado por el editor, veta, impide que su obra se conozca. Ambas deberán aprehender la magnitud de la que deriva su falta de libertad. El modelo social que envuelven a los personajes se presenta como ilimitado, sin forma lo que genera una angustia, un temor, pero tras la

suspensión y la aceptación de la insignificancia de éstas ante ese discurso mutilador o censorador, llega la reflexión que deviene de la superioridad de estos personajes. Superioridad derivada de su rebeldía, característica que para Kant se define como “la que excita la conciencia de nuestras fuerzas para vencer toda resistencia (*animi strenui*)” (Kant, 2004: 219). Y que permite que se produzca la elevación tanto de Erika como de Nagiko. Lo sublime, así, anula el miedo y regenera el espacio de la reflexión. Vemos que “el sujeto aprehende aquello que le sobrepasa: lo inconmensurable se hace presente y patente a través de él mismo, con lo cual se manifiesta su situación privilegiada” (Renner, 2005: 35). Es decir, el sujeto consigue esa elevación (*Erhöhen*), no ya a través del objeto, sino a través de él mismo:

Debemos buscar lo sublime en el espíritu del que juzga y no en el objeto de la naturaleza, cuyo juicio ocasiona esa disposición de aquel. Solo cuando el espíritu se siente elevado en su (propio juicio, cuando se abandona a la contemplación sin tener en cuenta la forma, abandonándose a la imaginación, sin fin determinado, ensancha lo contemplado, siente todo el poder de la imaginación, aunque lo encuentre inadecuado a sus ideas (Kant, 2004: 198).

Es en este punto, pues, donde la imaginación “debe sacrificar aquí su pretensión de asirse a lo sensible, porque en el sentimiento de lo sublime estamos desbordados por el espectáculo” (Abalia, 2013: 44). Lo que provoca en nosotros un movimiento que puede “ser comparado con una conmoción, es decir, un movimiento alternativo, rápido, de atracción y repulsión de un mismo objeto”. (Kant, 2004: 200). De este modo, “la naturaleza, en nuestro juicio estético, no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza” (Kant, 2004: 205). Tanto Erika como Nagiko deberán someterse a un poder externo, representados por la figura de Klemmer en el primer caso y del editor en el segundo, pero ambas lograrán sobreponerse a ellos tras un largo camino de autoreconocimiento.

4.2. Lo sublime kantiano

El hecho de partir del concepto de *lo sublime* de Kant se fundamenta en que para él *lo sublime* y *lo bello* son dos categorías diferentes. Partimos, por tanto, de esta diferencia para, así, entender mejor la conexión entre una y otra en la elaboración del imaginario que construye el cuerpo y el pensamiento femenino. En tanto que “Bello es lo

que en el mero juicio place” y “Sublime es lo que place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos” (Kant, 2004: 213). Al entender estas categorías según la interpretación kantiana que seguimos, establecemos unos niveles de conocimiento interrelacionados. Así, aprehender el conocimiento a través de *lo bello*, de los sentidos, del cuerpo es el camino para alcanzar *lo sublime*. De ahí que, si “lo bello nos prepara a amar algo, la naturaleza misma, sin interés; lo sublime, a estimarlo altamente, incluso contra nuestro interés (sensible)” (213). Centrémonos, ahora, en la interpretación de *lo bello* que desarrolla Platón en *El banquete*, y que recoge Byung-Chul Han. Aquí, Platón, tal y como señala el filósofo coreano, no diferencia lingüísticamente *lo bello* de *lo sublime*, pero sí establece niveles en lo bello y escribe que: “El amante de lo bello no se conforma con la visión de un cuerpo hermoso. Más allá de la belleza habitual, sube esa escala hasta lo bello en sí. Pero la inclinación hacia el cuerpo hermoso no se condena. Más bien resulta una parte esencial; es más, un comienzo necesario del movimiento de ascenso hacia lo bello en sí” (Han, 2016: 105). Es decir, vemos cómo antes de ese ascenso el hombre ha tenido que percibir *lo bello*, aquello que está fuera de nosotros, para así preparar la vía que nos conduce a *lo sublime*. Sólo podremos elevarnos ante el objeto, si antes hemos iniciado un camino a través de lo sensitivo, como es el caso de Nagiko. El camino de Nagiko tiene dos partes, una primera en la que aprehende el mundo desde los sentidos, en la que busca la belleza fuera de ella, y otra en la que tras ser consciente de quién quiere ser, inicia la búsqueda dentro de ella. Jerome le ofrece un espejo en el que mirarse, y descubrir lo que ha estado oculto: “He only kept me naked where I was most accustomed to wearing clothes”⁸ (Greenaway, 1996: 75). Lo bello y lo sublime, siguiendo con esta interpretación de Han, se abrazan, pero, antes, a lo largo de ese camino sensorial, lo siniestro deberá desvelarse. En el caso de Erika, en cambio, vemos que sólo al final de la novela el personaje una vez que ha superado la escisión entre el cuerpo y el pensamiento podrá tomar conciencia de quién es. La novela supone para Erika el autoreconocimiento de su cuerpo:

Erika siente un calorcillo en la espalda en el lugar en que la cremallera está parcialmente abierta. La espalda recibe el calor del sol, que es cada vez más fuerte. Erika camina y camina. El sol le calienta la espalda. Le brota la sangre. La gente la mira primero a los hombros y luego a la cara. Incluso se vuelven para mirarla.

⁸ “Sólo dejó desnudas las partes que yo solía vestir”. T.A.

No todos lo hacen. Erika sabe en qué dirección tiene que caminar. Va a casa. Camina y poco a poco acelera el paso (Jelinek, 2011: 285).

En el momento en el que su cuerpo deja de serle ajeno Erika puede emprender su camino. Tras ese recorrido que deben realizar los dos personajes, será cuando: “El espíritu, empero, se siente elevado en su propio juicio cuando, abandonándose a la contemplación de esas cosas, sin atender a su forma, abandonándose a la imaginación y a una razón unida con ella, aunque totalmente sin fin determinado y sólo para ensancharla, siente todo el poder de la imaginación, inadecuado, sin embargo, a sus ideas” (Kant, 2004: 198). Así, “el hombre toca aquello que le sobrepasa y espanta” (Trías, 2013: 39). Es cierto que Burke se ocupó con anterioridad de analizar esta categoría, pero éste “lo manifiesta como manifestación de la debilidad del hombre y los límites del conocimiento sensible” (Abalía, 2013: 37), mientras que para Kant supone “un estado positivo que valoriza la grandeza de las pasiones o la elevación de la razón” (37). Y es que para Burke *lo sublime* se materializa como poder, el cual “surge como generador de miedo y del terror, ya que el dolor es infligido por alguien con poder, una fuerza superior en sentido absoluto ante el cual se está en suspenso, inerme” (38). En este sentido podemos decir que tanto en Erika como Nagiko se transforma lo sublime *burkiano* en lo sublime kantiano, ya que ninguna de las dos permanece inerme, sino que someten a movimiento su alma. Así, Erika siente miedo porque no sabe si podrá enfrentarse a Klemmer, y finalmente se clava el cuchillo y lograr sentir. Si Erika empieza el camino que construye su identidad, Nagiko, en cambio, tras su experimentación sensorial dice: “I would like to honour my father by becoming a writer” (Greenaway, 1996: 76)⁹. Ha tomado conciencia de su identidad, se convierte en escritora y escribe trece libros. El último, el “libro de la muerte” restituye el orden roto, pues suponen la muerte del editor. La literatura, la escritura o la voz de Nagiko ha conseguido acabar con la tiranía del poder. Y conlleva la ascensión moral del personaje, quien tras veintiocho años de experiencia puede escribir su propio diario.

Ellas sienten su insignificancia frente al infinito, frente al discurso de poder que enmascara el deseo que las mueve a buscar su identidad. Deseo que deberá permanecer oculto por los condicionantes sociales que lo llevan al terreno de *lo Unheimlich*, pero las protagonistas elaboran un siniestro imaginario desde la rebeldía hasta conseguir ese ascenso que les permita dibujar o dar nombre a su identidad.

⁹ “Me gustaría honrar a mi padre convirtiéndome en escritora”. T.A.

El otro, por tanto, es la única forma de configurar la identidad. La expulsión de lo distinto sólo legitima y da forma al miedo que nos aísla e incomunica. Algunos mitos románticos como Drácula o el monstruo de Frankenstein denuncian esa expulsión de lo distinto, del otro. Materializan, con ello, nuestros miedos. Originados estos por la expulsión de lo diferente y la consiguiente aniquilación de la tabla de salvación necesaria para la construcción de la identidad. En este sentido, Byung-Chul Han define, asimismo, nuestra época como una “sociedad positiva”, ya que hemos expulsado al otro y construido una sociedad pulida, que efectivamente no daña, pero tampoco “ofrece ninguna resistencia” (Han, 2016: 11). Sin el otro, la identidad de Erika o la de Nagiko no adquiere forma, se desvanece, se pierde diluida en las aguas del espejo. Por ello ambas deberán iniciar un camino para buscar la forma de poder expresar sus pensamientos y deseos. Deberán encontrar la forma de conseguir que estos sean legítimos, sin que deban ser expulsados, condenados a la soledad, como estos monstruos. Es decir, deberán superar la condena de la incomunicación. De ahí que en el camino deban dejar que lo siniestro adquiera forma, se desvele. Lo siniestro, origen oscuro de sus miedos interiores construye el monstruo que las aísla, pero sólo en el acto de su aprehensión ellas se elevan y trasciende porque el otro ha dejado de generar miedo. Lo que se percibe como sublime “es atractivo justamente en la medida en que es repulsivo para la mera sensibilidad” (Kant, 2004: 201). La aprehensión del objeto conlleva “un placer que sólo es posible mediante un dolor” (202). Pero además debe darse el hecho de “que nos encontremos nosotros en un lugar seguro” (204). Rilke conecta *lo sublime*, *lo bello* en el Romanticismo, con *lo siniestro*: “Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos no podemos soportar” (Trías, 2013: 43). Así, *lo siniestro* forma parte del proceso que nos lleva hasta *lo sublime*, solo si encontramos esa tabla en la que nos sentimos seguros trascendemos *lo siniestro*, hecho que nos permite elevar nuestro espíritu hacia la unión con el todo.

4.3. La parte y el todo

La única forma de que Erika y Nagiko construyan su identidad es entenderse, encontrarse en ese todo del que no pueden formar parte, porque el poder institucionalizado lo impide. Sólo cuando las dos protagonistas se elevan, son capaces de formar de nuevo parte del todo del que fueron expulsadas. Aunque ellas no buscan pertenecer a una comunidad de semejantes; la *mixofobia* de la que habla Bauman (2017 (b): 124-125) no constituye el motor de Erika y Nagiko. Estas se construyen, por el contrario, desde la alteridad.

La idea de la comprensión, en la intuición de un todo, de cada uno de los fenómenos que nos puede ser dado, es una de las que nos es impuesta por una ley de la razón, y que no reconoce otra medida determinada, valedera para cada cual, e inmutable, más que el todo absoluto. Pero nuestra imaginación, aún en su mayor esfuerzo, muestra sus límites, su inadecuación en lo que toca a la comprensión que se le reclama de un objeto dado en un todo de la intuición (por tanto, para la exposición de la idea de la razón); pero al mismo tiempo demuestra su determinación para efectuar su adecuación en ella como ley. Así pues, el sentimiento de lo sublime en la naturaleza es de respeto hacia nuestra propia determinación, pero que nosotros referimos a un objeto de la naturaleza, mediante una cierta subrepción (confusión de un respeto hacia el objeto, en lugar de la idea de la humanidad en nuestro sujeto): ese objeto nos hace, en cierto modo, intuible, la superioridad de la determinación razonable de nuestras facultades de conocer sobre la mayor facultad de la sensibilidad.

El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón; y es, al mismo tiempo, un placer despertado por la concordancia que tiene justamente este juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto el esfuerzo hacia éstas es para nosotros una ley (Kant, 2004: 199-200).

Tanto Erika como Nagiko pueden pensarse en ese todo una vez recorrido el camino que les ha conducido a su reconocimiento. Paul Ricoeur en *Caminos del reconocimiento* elige el vocablo “caminos” y no el de “teoría”, para presentar con esta metáfora cercana al proceso de formación del ser humano, el itinerario que el arte y con ello el hombre realiza para llegar no ya a su conocimiento, sino a su reconocimiento, pues “paralelamente a este recorrido de la identidad se desarrolla el de la alteridad” (Ricoeur, 2005: 256). Este proceso se lleva a cabo desde tres planos: en el primero, el individuo se reconoce en él mismo, en el segundo se produce el reconocimiento dentro del grupo, y, por último, dentro de una institución. Este triple proceso que permite que el individuo se reconozca es el camino que siguen Erika y Nagiko. Es así como vemos que ambas se buscan en el espejo su rostro, se buscan también en los otros y descubren cómo institucionalmente no tienen voz. Ante esto, no obstante, desde la rebeldía y la

consiguiente resistencia ascienden y trascienden la alienación a la que la sociedad, el poder o el discurso las arrastra:

Una sociedad de hombres que, sin un mundo común que al mismo tiempo los separe y los relacione, viven en una desesperada y solitaria separación o están comprimidos unos contra otros en una masa. Ya que una sociedad de masas no es nada más que el tipo de vida organizada que se establece automáticamente entre los seres humanos que están todavía relacionados unos con otros pero que han perdido el mundo que una vez fue común a todos ellos. (Arendt: 1998, 73).

Erika y Nagiko reestablecen ese todo al descubrirse como parte de él. De ahí que puedan elevarse en él y tomar consciencia de su identidad. No obstante, este hecho escapa a los sentidos, y sólo puede ser pensado, porque “sublime es lo que sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos” (Kant, 2004: 191). No estamos ante un proceso que se establece desde fuera, sino desde dentro, pues “la verdadera sublimidad debe buscarse sólo en el espíritu del que juzga y no en el objeto de la naturaleza cuyo juicio ocasiona esa disposición de aquel” (Kant, 2004:198). Por lo que tanto Erika, como Nagiko nos dicen que el cambio del modelo social está dentro de nosotros.

La cultura, los modelos que recibimos, como sabemos desde Kant, no son determinantes, pero sí influyen en la constitución del pensamiento del individuo. Nagiko se educa en un entorno en el que la escritura modela la formación de la identidad, y ésta le llega tanto desde el ejemplo de su padre como desde la escritora japonesa Sei Shônagon. Este hecho es fundamental para que Nagiko termine siendo escritora. También es fundamental el amor de Jerome, pues “el Eros despierta en el alma una fuerza engendradora” (Han, 2016: 105). En cambio, el camino para Erika será violento. Ella no ha recibido ningún modelo en el que poder mirarse y reconocerse. Los únicos modelos han sido su madre, en tanto que “ha sido la madre quien ha llevado a Erika a ser lo que es” (Jelinek, 2011: 17) o su abuela y tías. Todas trasmisoras de un discurso que la condena a vivir aislada y desposeída de voz: “Proviene de una familia donde todos son postes aislados en el paisaje” (17). A lo que se le suma su relación amorosa con Klemmer, a través de la cual Erika es sometida a una alienación violenta, pues pese a desear amor,

exige violencia al no conocer otro discurso, por ello “piensa que al fin ha dado con el amor deseado” (233).

La literatura, la música, el arte envuelven a estos personajes y las preparan para sobreponerse al abismo y al vértigo que precede al ascenso que experimentan. No obstante, no debemos olvidar el hecho de que tal y como señala Foucault “la identidad no nos es dada” (Bauman, 2017: 70), sino que debe ser construida. Tanto Erika como Nagiko construyen su identidad al igual que el artista construye su obra de arte. Ese movimiento constante tiene su punto álgido en el ascenso, que es donde ambas se descubren como parte de ese todo.

4.4. Identidad y otredad en *la sociedad líquida*

Al reflexionar sobre los ejemplos de Erika y Nagiko desde la categoría de lo sublime, generamos una reflexión fundamentada en la inclusión de lo distinto, de lo otro. En una *sociedad líquida* en la que no se discute que alguien sea excluido, sino quién lo será (Bauman, 2017: 110), es necesario reconstruir unas bases sólidas desde donde pensarnos. Desde aquí para analizar la formación de la identidad del individuo, y en este caso de la mujer, debemos partir del hecho de que sólo podemos ser cuando el otro está en nosotros. Si no formamos parte de este todo no podemos ser, pues eliminamos la responsabilidad moral para con el otro. Zygmunt Bauman parte de estas palabras de Lévinas: “Desde el momento que el otro me mira, soy responsable de él sin siquiera tener que tomar responsabilidades en relación con él” (2017: 147), para ahondar en la importación de la comunidad en la formación del individuo. Para Bauman “la <<comunidad integradora>> es una idea heredada de la ya desaparecida era <<panóptica>>: se refiere a los esfuerzos organizados para trazar y fortalecer con claridad la línea que separa al <<nosotros>> del <<ellos>>, el <<interior>> del <<exterior>>” (105). Es fácil percibir hoy que movimientos sociales que originariamente buscan la conexión y la inclusión de lo diferente, terminan conformando nuevos mecanismos de exclusión. Mecanismos que se fundamenta en lo que Bauman denomina “entidad de pertenencia”, en la que “gran parte del proceso de identificación se nutre del rechazo a otro” (106). Señala Bauman que, si se aplica el término comunidad integradora a la sociedad pasada caracterizada por la solidez, en la sociedad líquida el término pertenencia se asienta en una nueva ideología, una sociedad individualizada que proclama la destrucción de la solidaridad” (109) y en la que “componer visiones de una <<buena sociedad>> es una pérdida de tiempo, ya que son irrelevantes para la felicidad individual

y para el éxito en la vida” (109). Es decir, continuamente la identidad se construye bajo esquemas excluyentes que suponen la destrucción de una visión integradora en la que el individuo se sienta parte de un todo.

Tal y como señaló el Secretario General de Naciones Unidas António Guterres “el discurso del odio es una amenaza para los valores democráticos, la estabilidad social y la paz. Se propaga como un reguero de pólvora a través de las Redes Sociales, Internet y las Teorías de la conspiración” (*La 2 Noticias*, 2019). El otro se ha transformado de nuevo en monstruo, y esto nos conduce a la propia alienación. Se olvida, así, la positividad que existe en la negatividad de lo diferente:

El sujeto de la modernidad, al fortalecerse, hace de lo bello algo positivo convirtiéndose en objeto de agrado. Con ello, lo bello resulta opuesto a lo sublime, que a causa de su negatividad en un primer momento no suscita ninguna complacencia inmediata. La negatividad de lo sublime, que lo distingue de lo bello, vuelve a resultar positiva en el momento en el que se la reduce a la razón humana. Ya no es lo externo, ya no es lo *completamente distinto* sino una forma de expresión interior del sujeto (Han, 2018: 29).

Como señala Byung-Chul Han la sociedad actual que él califica de “pulida” ha eliminado la alteridad, la negatividad de lo distinto y lo extraño (16). Por lo que repensar lo sublime, supone reestablecer el tiempo de la espera que ha sido aniquilado por “nuestra cultura del ahora” (Bauman, 2017: 17). Supone, además, someter a crítica el ansia de lo inmediato, y aceptar la negatividad de lo diferente. En ese mismo sentido, Marina Garcés en su ensayo *Nueva ilustración radical* revisa la sociedad actual bajo el prisma de la Ilustración:

El mundo contemporáneo es radicalmente antiilustrado. Si Kant, en 1784, anunciaba que las sociedades europeas estaban, entonces, en tiempos de ilustración, nosotros podemos decir hoy que estamos, en el planeta entero, en tiempos de antiilustración. Él usaba el término en sentido dinámico: la ilustración no era un estado, era una tarea. Nosotros también: la antiilustración no es un estado, es una guerra (Garcés, 2017: 7).

En definitiva, la guerra de todos contra todos es el estado natural de la humanidad (Bauman, 2017: 62), y en este contexto el feminismo está sometiendo a reflexión los discursos que nos vertebran y nos dan forma. Por ello, reestablecer el tiempo de la espera, contrarrestar la rapidez con la que nuestras ideas corren por de las redes sociales, debe convertirse en una prioridad. Lo sublime regenera el pensamiento, al devolvernos el tiempo necesario para aprehender lo que se presenta como extraño y posibilitar la elevación tras la unión de la parte con el todo. Y lo sublime nos ayuda, además, a entender que sin el otro no podemos construir nuestra identidad. Y en este sentido, con los ejemplos de Erika y Nagiko vemos que la identidad se construye sólo cuanto *el otro* no es expulsado.

4.5 El camino de Erika

Jelinek ha configurado una estética de lo siniestro, entendida esta categoría como “revelación de aquello que debe permanecer oculto” (Trías, 2013: 33). Erika revela su deseo codificado desde un discurso propiamente masculino, a través de la carta que escribe a Klemmer. Esa carta se articula desde la ambigüedad y ambivalencia, entre el dolor y el placer y lanza a Erika a la destrucción si seguimos la definición que Trías realiza de siniestro (39). Así, “Erika se eleva por encima de sí misma y de los demás” (Jelinek, 2011: 282). Es cierto que la carta configura el imaginario del deseo del hombre y ella se entrega como continente que alberga la violencia que los deseos más ocultos encierran. La música, la pornografía, el lenguaje masculino, en definitiva, el discurso que ha modelado a Erika no le han permitido “hablar” o sólo le han permitido “hablar sin estatus dialógico” (Spivak, 2003: 333). De ahí que esos códigos sólo la convierten en interprete y la conducen a velar todo lo que configura su universo, pero gracias a este proceso en lo que lo familiar se ha transformado en siniestro, Erika Kohut consigue elevarse, descifrar su cuerpo y sentir.

Jelinek dibuja unas escenas que configuran un inventario de motivos siniestros, que van desde los enfrentamientos con su madre, en ocasiones cargados de connotaciones sexuales, hasta las mutilaciones a las que se somete Erika o hasta las escenas eróticas con su alumno. De esta forma, si partimos de las situaciones conectadas con lo siniestro que Trías recoge de Freud (2013: 46), vemos cómo la escritora ha confeccionado un imaginario de lo siniestro, en tanto que esta categoría se configura “como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado)” (2013: 47). Así, cuando Erika es violada por Klemmer se materializa y adquiere forma lo siniestro, pues “se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y

secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad” (47). La profesora, cuando es agredida por su alumno, verifica la fantasía formulada como un deseo a través de esa carta, la cual, no obstante, ha nacido del miedo (47), ya que la falta de discurso le ha hecho expresarse en un código ajeno, extraño que sólo puede albergar miedo. Y es que Erika, al no poder descifrar su cuerpo y su pensamiento, queda a la deriva sin poder comprender y gestionar la relación que se establece entre su mundo y lo que está fuera de ella, quedando, así, anulada por el miedo, y perdida en un discurso que enmascara su verdadero deseo. Lo que hace que Erika busque en el dolor la aprehensión de su existencia y la del otro: “En sí mismo el dolor no es más que una consecuencia del deseo de placer, de destrucción, de aniquilamiento y, en su forma más sublime, una forma de placer” (Jelinek, 2011: 110).

Después de haber sometido su cuerpo a un proceso de mortificación, sale a la calle vestida con prendas que tenía ocultas en su armario, y se transforma en un ser ridículo: “Erika se pone un vestido viejo, de cuando era moda llevar vestidos cortos” (281) y momentos después de clavarse el cuchillo en el corazón “el cuchillo ha de llegarle hasta el corazón” (285), Erika alcanza lo sublime, al entrar en comunión con los otros. Entonces, ella sentirá por primera vez cuando el calor penetra su piel, es decir los sentidos le sirven para captar lo que está fuera de ella. De esta forma, al sentir a través de su cuerpo, adquiere conciencia de quién es y descubre que “el mundo que no está herido no se detiene” (285).

Jelinek en obras como *La Pianista* elabora un siniestro imaginario del deseo femenino para denunciar que el dolor, la violencia son indicios de la ausencia de un discurso propio con el que la mujer pueda expresar su subjetividad, su deseo. Erika, desposeída de voz, debe recorrer este camino hasta conseguir que su cuerpo pueda sentir esos rayos de sol. ELLA, en mayúsculas tal y como la narradora se refiera a Erika, es la metáfora de la ausencia de identidad. “La novela no hace sino insistir reiteradamente en el fallido intento de Erika para establecerse primero como sujeto individual y luego sexual con el fin de alcanzar una verdadera identidad” (Nieto, 2006: 102), es decir, con el fin de dejar de ser ELLA para ser Erika. A lo largo de la novela construye la escritora el camino que debe transitar Erika para finalmente elevarse ante nuestros ojos. Y estos inevitablemente deben pasar por el reconocimiento de uno mismo y el reconocimiento en el otro. Pero a Erika le ha sido negada su propia imagen, su cuerpo, su rostro sólo puede reconocerse al otro lado del espejo. Por lo que a Erika sólo le queda un camino el del

dolor, la violencia y la dominación para llegar a relacionarse con el otro, y poder dejar de ser ELLA, para ser Erika.

La protagonista de la historia es un arquetipo que representa las consecuencias de un discurso en el que no todos estamos incluidos. Ella, sin voz, ha tenido que enmascararse bajo un código que la conduce inevitablemente a la destrucción, porque en él no puede reconocerse. Y además ha sido condenada a errar por espacios cerrados en los que el otro, categoría necesaria para construir la identidad, no tiene cabida: “Lo que más querría Erika sería volver a las entrañas de su madre y mecerse suavemente en el tibio líquido amniótico, tan tibio y húmedo como pueda ser el interior de un cuerpo” (Jelinek, 2011: 78). Pero pese a esa exclusión que provoca la prisión en la que vive Erika, ella logra trascender, elevarse y sentir. Esto no significa que Erika haya conseguido desprenderse del discurso que la mutila. Erika tan sólo ha logrado sentir lo que le llega de fuera, no ya a través de la vista, sino a través del tacto. Erika ha iniciado un camino, lleno de obstáculos. Es cierto que ella deberá de nuevo caminar hacia su casa, pero Erika no es ya la misma. Ahora, el cuerpo de Erika está preparado para sentir placer.

4.6. El camino de Nagiko

Greenaway, en cambio, crea en primer lugar, un imaginario de lo bello, metáfora de la formación de Nagiko como mujer, metáfora de su cuerpo. Y, en segundo lugar, un imaginario de lo siniestro como metáfora de la formación de Nagiko como escritora, es decir, metáfora de su pensamiento. Frente a Erika, Nagiko sí conoce su cuerpo. Éste no se le presenta extraño como a la pianista. Si la profesora de piano lo mutila porque es incapaz de descifrarlo, en cambio Nagiko ha adquirido conciencia de su cuerpo. Su padre junto con su madre cada año le repite el ritual identitario y en ese momento le escribe en su cuerpo que Dios pintó a cada ser humano “the eyes... and the lips... and the sex”¹⁰ (Greenaway, 1996: 31), convirtiendo, con ello, el cuerpo en un vehículo fundamental para la construcción de la identidad. Asimismo, la tía de Nagiko le lee a la niña el diario íntimo de Shônagon: “This is a book written a long time ago by a lady who has the same name as you. When you are 28 years old this book Will be exactly a thousand years old. Tink of that”¹¹ (Greenaway, 1996: 34). La identificación de Shônagon y Nagiko se establece no sólo a través de las palabras, sino también a través de la imagen. Cada vez que la niña

¹⁰ “los ojos... y los labios... y el sexo”. T. A.

¹¹ “Este libro se escribió hace mucho tiempo y lo escribió una dama que se llama igual que tú. Cuando cumplas veintiocho años este libro tendrá exactamente mil años. Piénsalo”. T.A.

se mira en el espejo se superponen la imagen y el nombre de la escritora japonesa en letras rojas junto al de la niña, produciéndose con ello la identificación de Nagiko y Sei Shônagon.

La construcción de la identidad de la niña se hace, por tanto, desde una sólida cimentación. Pero a sus seis años mientras la tía le lee un pasaje del diario de Shônagon, ella verá a su padre mantener relaciones sexuales con el editor, para poder publicar su obra: “It was on my fourth birthday when my aunt was Reading Sei Shonagon that I saw my father and his Publisher together for the first time. I am sure my heart too beat faster -though I am certain that any clear understanding of what I hab witnessed would have to wait until I was much older”¹² (Greenaway, 1996: 113). Es así como, Jelinek y Greenaway coinciden en reflejar en sus obras cómo el poder somete al individuo. Si la escritora deja sin voz a Erika, el director británico construye la figura del editor que se presenta como metáfora de la censura a la que el arte está sometido. El poder, bien como discurso, bien como institución, impiden que estos personajes puedan alcanzar al otro, pues las vías que posibilitan la comunicación o no existen en el caso de Erika o están censuradas y manipuladas en el caso de Nagiko.

El editor interrumpe el ritual en el décimo cumpleaños de la niña para, dejar constancia de que ella, al igual que el padre de Nagiko, también es de su propiedad. Y así le escribe en la espalda, bajo el cuello: “If God approved of His creation, He breathed the painted clay-model into life by signing His own name”¹³. El editor, por tanto, participa en el ritual, da forma y modela a Nagiko. Además, el editor concierta el matrimonio de la niña: “On the same day as I started to keep my own pillow-book – I met my future husband for the first time. I was six, he was ten. We did not Exchange a Word. He had been hand. Picked by my father’s Publisher”¹⁴. Frente a la educación que recibe Nagiko de su familia, el editor limita la libertad que entraña esta formación: “I married. I became a wife. I acquired a husband”¹⁵ (Greenaway, 1996: 113). Su matrimonio la aísla, la incomunica. Por ello abandona Japón y se traslada a Hong Kong, donde inicia un camino de búsqueda de su identidad a través de la moda y de sus amantes. El mundo es percibido por Nagiko a través de los sentidos, lo bello configura en esta primera etapa su identidad,

¹² “Cuando cumplí cuatro años mi tía me estaba leyendo a Sei Shônagon, y vi por primera vez a mi padre junto a su editor. Tuve la certeza de que para entender lo que había visto tendría que esperar hasta ser mayor”. T.A.

¹³ “Cuando Dios aprobó su creación, él dio vida al modelo de arcilla pintada firmado con su nombre”. T.A.

¹⁴ “El mismo día que empecé mi diario íntimo conocía a mi futuro marido. Yo tenía seis años y él tenía diez. No cruzamos palabra. Había sido cuidadosamente educado por el editor de mi padre”. T.A.

¹⁵ “Me convertí en esposa. Me casé. Adquirí un marido”. T.A.

y en el momento en el que conoce a Jerome se produce un cambio y Nagiko se transforma: His writing in so many languages made me a sing-post pointing east, west, north and south. I had shoes in German, stockings in French, gloves in Hebrew, a hat with a veil in Italian”¹⁶ (Greenaway, 1996: 115). Jerome escribe sobre el cuerpo de Nagiko, la escritura es percibida a través de los sentidos. La escritura de Jerome también modela a Kagiko, pero esta vez para darle libertad, y entonces ella será la que escriba sobre el cuerpo de su amado, vehículo a través del cual la escritura de Nagiko será publicada, llegará al otro. Pero bajo el dominio del editor. De ahí que, tras la muerte de Jerome, Nagiko queme su casa y vuelva a Japón para allí desvelar su deseo a través de la escritura: “The first fire had taken me out of Japan. The second brought me back”¹⁷.

La escritura es el vehículo que sirve a Nagiko para expresar su pensamiento, su deseo, y a la vez, la escritura se convierte en el arma que le sirve para dar muerte al editor. Nagiko ha construido su identidad, ha conseguido tener voz. Laura Mulvey en su artículo “Placer visual y cine narrativo” señala la capacidad que el cine tiene de generar modos de ver. Es así como, si tenemos en cuenta esa “habilidad formal del cine para manipular y estructurar los modos de mirar de los espectadores y los placeres involucrados en dichos modos” (Parrondo, 2015: 66). Vemos que es evidente que el cine es un poderoso instrumento en la consolidación y progresión del discurso feminista, al facilitar la generación de nuevos discursos generados desde otras miradas como el de Nagiko.

En definitiva, desde el siglo XVIII en Occidente (Gajeri, 2002) se inicia un proceso en el que la mujer ha empezado a manifestar lo que debería haber estado oculto: su deseo. Con Erika y Nagiko debemos preguntarnos, si el discurso dominante ha servido para constituir una subjetividad propiamente femenina, o si por el contrario ha sido fagocitada por este. Los caminos de estos personajes han sido diferentes porque sus vidas así lo han sido, pero su rebeldía y resistencia las han llevado a buscar su identidad. En este sentido, Christina Rosenvinge considera que el lenguaje ha de ser andrógino, neutro y que este discurso que nos excluye también es nuestro: “Estamos muy poco acostumbrados a que las mujeres representen a los hombres. Soy partidaria de un lenguaje neutro de que nos apropiemos del masculino porque también es nuestro” (Sanz, 2018: 102). Y también, Marta Sanz en su ensayo *Monstros y centauros* aboga por “elegir la

¹⁶ “Su escritura me convirtió en un poste con todos los indicadores este, oeste, norte y sur. Tenía zapatos alemanes, calcetines franceses, guantes hebreos y un sombrero con un hilo italiano”. T. A.

¹⁷ “El primero me había echado de Japón y el segundo me llevó de vuelta”. T. A.

máscara que nos convenga para expresar las incertidumbres o las certezas más urgentes o insondables” (109).

5. CARTOGRAFÍA DE LO FEMENINO: RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD

5.1. De lo bello: el cuerpo

En el proceso de repensar la construcción de la identidad femenina, deben ser tenidas en cuenta las consecuencias ocasionadas por la exclusión de la mujer desde el discurso generado por el poder. De esta manera, analizamos cómo la falta de un discurso en el que la mujer pueda identificar, construir y reconocer su deseo hace que el proceso de formación de la identidad femenina se presente complejo y problemático. La identidad se construye, en primer lugar, a través del propio reconocimiento del individuo. Si tenemos en cuenta que el discurso ha impedido que la mujer pueda reconocerse en su propio cuerpo, debemos, por tanto, reconstruir y reformular unos mecanismos a través de los cuales el cuerpo no se presente como extraño a la mujer, sino que a partir de él pueda aprehender aquello que está fuera por medio de los sentidos, de lo bello. Tal y como señala Chomsky, en circunstancias históricas determinadas surge un instinto que mitiga la destrucción de los demás al buscar descentralizar el poder (Chomsky y Foucault, 1976: 81). Y en este sentido Jelinek y Greenaway forman parte de este proceso al generar unos personajes que desde su rebeldía quebranta el discurso establecido por el poder, al articular la resistencia desde el cuerpo de las protagonistas. Ambas desde situaciones o caminos antitéticos ponen de manifiesto la importancia del cuerpo en la construcción de la identidad.

El cuerpo es el primer significante que confiere significado a la identidad femenina, de ahí que “el primer paso” del feminismo “es el de la relectura del papel femenino a partir del cuerpo” (Gajeri, 2002: 471). Los ejemplos de estos personajes generados por el propio discurso demuestran que: “la resistencia al poder no debe venir de afuera para ser real, no está atrapada porque sea la compatriota del poder; es pues como él, múltiple e integrable en otras estrategias globales” (Foucault, 2005: 98). Erika y Nagiko son dos ejemplos en los que vemos que la resistencia se formula desde dentro del discurso y de forma muy diferente. Así, ellas construyen, dan significado a su cuerpo y lo descifran desde el mismo orden que las expulsa o las censura: el poder. Lacan escribía “la mujer no existe” (González, 2013: 189). El psicoanalista francés crea un neologismo “parlêtre” para hacer referencia al inconsciente de Freud. Aunque no nos interese hoy

introducimos en los terrenos del psicoanálisis, sí que resulta interesante ver cómo ese término se constituye de *parler* (hablar) y *être* (ser). Este concepto refleja cómo el lenguaje confiere identidad al sujeto posibilitándole ser. Lenguaje o discurso e identidad son, por tanto, un binomio inseparable. Por ello, debemos ver los mecanismos estéticos, sociológicos y lingüísticos que permiten que Erika sienta su cuerpo como extraño, mientras que Nagiko construye su identidad desde su propio cuerpo. En la novela de Jelinek asistimos al desciframiento que Erika hace de su cuerpo para convertirlo en un mecanismo a través del cual percibir lo que está fuera de ella. Pero su proceso está marcado por los golpes que recibe de la madre, las agresiones a la que ella misma se somete y por último la violación de Klemmer, su amante. Su cuerpo es descifrado desde la violencia, y tan sólo en las últimas líneas Erika dejará de sentir su cuerpo como extraño. Será entonces cuando su cuerpo sea un vehículo que conecta a Erika con el exterior, y le permite sentir placer. En tanto que, “el placer y el dolor son siempre, en último término, corporales” (Kant, 2004: 225). En cambio, en el filme de Greenaway vemos que el cuerpo de Nagiko es un instrumento, a partir del cual puede ser recibido sensorialmente lo que viene de fuera, lo cual hace que sea el motor desde donde construir la protagonista su identidad. Así, la novela de Jelinek termina donde empieza el filme de Greenaway. Solo en las últimas líneas de la novela el cuerpo de Erika le transfiere información, mientras que Nagiko desde niña ha sido capaz de interpretar el mundo a través de su cuerpo. Estamos ante dos discursos diferentes pero que generan o permiten que el poder aisle o limite la construcción de la identidad de estas. Dolor y placer se funden en la propia definición de sublime: “El sentimiento de lo sublime se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer” (Trías, 2013: 39). Nagiko forma parte de un discurso en el que la mujer, como entidad cultural y social, ha generado modelos en los que la pequeña Nagiko ha podido mirarse y entender su cuerpo. Erika, sin embargo, está bajo el dominio de una sociedad occidental que la mayoría de las veces ha silenciado los modelos femeninos. Y, además, vive asfixiada en un discurso patriarcal que se perpetua a través de los modelos de su madre, sus tías y su abuela, en el que el cuerpo de la mujer debe ser negado, ocultado. El espejo en el que Erika se mira proyecta la nada, la alienación: “Cada día ve en el tranvía lo que no quiere llegar a ser” (Jelinek, 2011: 19). En Japón la mujer, en cambio, ha generado modelos culturales desde el siglo X (Gajeri, 2002: 457-458), por eso Nagiko se proyecta en la escritora Sei Shônagon. Nagiko se mira en el espejo y puede reconocerse en la escritora japonesa. Pese a las diferencias, las dos protagonistas tienen que generar una resistencia, para no ser absorbidas por el poder. Es

así como el cuerpo, en tanto mecanismo que construye identidad, se ha convertido en metáfora de esa resistencia. Cada discurso ha generado una resistencia y mientras que el cuerpo de Nagiko es un vehículo para la creación, el de Erika lo es para la destrucción. Vemos, con ello, que “la concepción del cuerpo como organismo es también efecto de un discurso” (González, 2013: 185).

Lacan, también, señala que entre cuerpo y lenguaje existe una relación estructural y estructurante que configura un vínculo social (González, 2013: 185). El cuerpo es la primera herramienta con la que podemos buscar quiénes somos en relación con el otro. En Erika “el otro como misterio, el otro como seducción, el otro como eros, el otro como deseo, el otro como infierno, el otro como dolor” (Han, 2017 (a): 9) no ha podido ser construido. De ahí que Erika sea metáfora de la expulsión del otro, de lo cerrado, porque al no reconocerse en su cuerpo, lo agrede: “Cuando no hay nadie en su casa se hiere voluntariamente en la propia carne” (Jelinek, 2011: 89). En cada corte busca negar su feminidad, a la vez que busca su deseo, porque ésta no puede ser descodificada desde el discurso que da forma a Erika. Nagiko, sin embargo, es metáfora de lo universal, de lo abierto, porque se construye a través del otro. En cada foto, en cada palabra dibujada en su cuerpo se reafirma, en cambio, lo femenino y su deseo. El cuerpo, como metáfora del libro, pierde la connotación erótica y es el vehículo principal para la comunicación.



Figura 3: Greenaway, 1996.

La relación que se establece a través del cuerpo con *el otro* debe ser, también, analizada desde el amor. Klemmer utiliza el cuerpo de Erika para amarse a sí mismo, pues *el otro* es negado y convertido secretamente en una proyección de sus deseos: “En lo personal opina que la señorita Kohut es precisamente la mujer que un hombre joven desearía poseer para hacer sus primeros pinitos en la vida” (Jelinek, 2011: 67). Es cierto que Klemmer ama, pero ¿qué? Su pasión, propia de su juventud, parece legítima. Podemos pensar, en un primer momento, que el joven pretende enseñar a la profesora “a amar su cuerpo, o al menos a aceptarlo, ya que hasta ahora lo ha negado” (68). Sin embargo, éste, absorbido por su narcisismo y egoísmo, se desvela pronto como otro Pigmalión que pretende modelar a Erika, como ya lo había hecho anteriormente la madre: “Domina un elemento de la naturaleza y también dominará a Erika Kohut, su profesora [...] El pájaro Erika llegará a sentir cómo le crecen las alas, de eso se ocupará el hombre” (69). De este modo, descubrimos que el joven “como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante” (Platón, 2010: 77). Su egoísmo no le permite encontrar la alteridad: “Yo o tú. Su decisión es yo” (Jelinek, 2011: 272). Por ello, el sexo que busca Klemmer no nace de un acto de amor, sino del egoísmo y del narcisismo, la última consecuencia de esto es la violación de Erika, un acto que no es orgásmico, sino “una especie de masturbación en el cuerpo del otro. No es sexual.” (Foucault, 2005:128). No hay amor, porque como indica la escritora austriaca en Erika “en esencia el amor es aniquilación” (Jelinek, 2011: 277).

Jerome, en cambio, posee las características que Platón en *Fedro* señala del enamorado pues de todas las formas de <<entusiasmo>> él posee la mejor. (2010: 67). Jerome ama a Nagiko y este amor hace que se metamorfosee en libro. Jerome permite que la imagen, la voz, el deseo o el pensamiento de Nagiko adquiera una forma concreta, se fije, se materialice en su cuerpo. El cuerpo de Jerome se convierte en espejo en el que Nagiko puede descubrir quién es. El uno se proyecta en el otro, como se refleja en las palabras de Guesch Patti, quien pone música a las escenas amorosas de los dos enamorados con el tema “Blonde”: “parfait mélange”¹⁸. Aunque el amor de Jerome no le arrebatara su libertad “furtive en lui”¹⁹, ambos alcanzan la unión de la parte con el todo. De ahí que el único destino que puede tener el traductor es transformarse en el Libro del amante: “This is a

¹⁸ “Mezcla perfecta”. T.A.

¹⁹ “Furtiva en él”. T.A.

book and a body / that is so warm to the touch / My touch” (Greenaway, 1996: 107).²⁰ En Jerome se concilian los dos rostros de amor: “amor generador, *poético*, productivo” en tanto que amante de Erika y “amor espiritual, intelectual, contemplativo” (Trías, 2013: 63) tras su metamorfosis en libro. El amante, pues, transformado en libro es la imagen de lo eterno, trasciende las palabras de Quevedo, pues la muerte no lo convierte en *polvo enamorado*, sino en el objeto inmortal que contiene el saber pasado, presente y futuro del hombre. En este sentido, Jerome bebe de la tradición borgiana. Y así, el amor sublime queda immortalizado en la figura del amante y traductor universal.

Por último, otro aspecto que debemos tener en cuenta en el estudio de la formación de la identidad es la sexualidad encerrada o explotada tradicionalmente en el cuerpo de la mujer:

Durante mucho tiempo se ha intentado atar a la mujer a su propia sexualidad. <<No sois más que sexo>> se les repetía una y mil veces, siglo tras siglo. Y ese sexo, añadían los médicos, es frágil, casi siempre enfermo y en todo momento inductor de enfermedad. <<Sois la enfermedad del hombre.>> Ese antiquísimo movimiento se precipita hacia el siglo XVIII y la consecuencia fue una patologización de la mujer: el cuerpo de la mujer se convierte en cosa médica por excelencia" (Foucault, 2005: 163).

El cuerpo, por tanto, al establecerse dependiente de la sexualidad puede ser mortificado y ultrajado como en el caso de Erika. Además, la violación de Klemmer daña la sexualidad pues tal y como señala Foucault este acto es una lesión que lastima la sexualidad misma (129). Todo esto ocasiona que el cuerpo de Erika no sea reconocido como propio, ya que es este una posesión de su madre, de sus amantes y en primera instancia del discurso que lo ha construido. Esto hace que Erika se rebele atacando el cuerpo que los otros han modelado. Es cierto que “es su propio cuerpo, pero este le resulta tremendamente ajeno” (Jelinek, 2011: 91). Erika es reo y juez. De este modo, Erika encierra sus deseos en los deseos del otro, por ello “Erika busca el deseo, pero no desea nada, ni siente nada” (Jelinek, 2011: 277). De ahí que cuerpo y deseo sean conducidos al terreno de lo siniestro, pues es incapaz de formar parte del todo hasta que al final de la novela Erika pueda sentir los rayos de sol en su espalda. Nagiko, en cambio, es consciente

²⁰ “Este es un libro y un cuerpo que están hechos para el tacto. Mi tacto”. T.A.

de que su identidad está atada al sexo. En cada cumpleaños se escribe sobre su piel que Dios al modelar al primer ser humano le pintó el sexo. De ahí que la sexualidad de Nagiko forje su identidad. Su cuerpo y el cuerpo de sus amantes construyen y dan consistencia al deseo de Nagiko, pues "la sexualidad como tal tiene en el cuerpo un lugar preponderante, el sexo no es una mano, no es lo mismo, que los cabellos, no es como la nariz" (Foucault, 2005: 128). Esto conlleva que el camino de Nagiko sea recorrido desde una sexualidad experimentada desde los sentidos para trascenderlos, finalmente. Si en el Kant precrítico, el filósofo reservaba lo sublime al hombre y lo bello a la mujer (Kant, 1982: 44), tanto Jelinek como Greenaway, deconstruyen esta idea al subrayar la importancia que el cuerpo tiene en la construcción identitaria del individuo. Así, al quitar el velo que la sociedad ha puesto al cuerpo y a la sexualidad femenina, estos dos personajes trascienden y se elevan. Y en esta elevación es cuando "el cuerpo culturalmente construido se emancipa, no hacia su pasado 'natural', sino hacia un mundo abierto lleno de posibilidades culturales" (Butler, 2007: 196).

Efectivamente, la tradición y el discurso de los que participan tanto la mujer como el hombre, han sobreexplotado el cuerpo de la mujer negándolo, ocultándolo, golpeándolo, censurándolo o utilizándolo. Ante esto, los movimientos feministas han apuntado:

¿Somos sexo por naturaleza? Muy bien, seámoslo, pero en su singularidad, en su especificidad irreductibles. Saquemos las consecuencias y reinventemos nuestro propio tipo de existencia, política, económica, cultural... Siempre idéntico movimiento: partir de esa sexualidad en la que se trata de colonizarlas, de atravesarlas, para llegar a otras afirmaciones (Foucault, 2005:163).

Erika y Nagiko son sexo, tienen un cuerpo, de ahí que deban reinterpretarse sabiendo que el cuerpo da consistencia al pensamiento. Si el cuerpo femenino no puede ser descifrado, el pensamiento, el deseo solo puede morir bajo el velo de lo siniestro. Así, ellas, al desvelar lo que ha de permanecer oculto, demuestran que el hecho de "que no se pueda estar nunca <<fuera del poder>> no quiere decir que estemos atrapados de cualquier forma" (Foucault, 2005: 97). Estos personajes son ejemplos de que el camino de la construcción de la identidad se inicia en el cuerpo, y de que el poder puede ser deconstruido desde dentro.

Virginia Wolf señala que "el sujeto está constituido por una pluralidad de experiencias e identidades" y subraya también "cómo el contexto cultural influye sobre

la percepción de sí” (Gajeri, 2002: 454). Por tanto, un discurso incapaz de descifrar el cuerpo femenino y que lo mantiene velado como en el caso de Nagiko, impide generar y resignificar las experiencias que construyen al sujeto como parte de una comunidad. El cuerpo tiene un estatus especial, al ofrecer una correlación entre cuerpo social y cuerpo individual delimitando lo interior y lo exterior (Uzal, 2018: 369). Por ello, *lo bello kantiano* es el primer paso para la formación y consolidación de la identidad tal y como vemos en el caso de Nagiko, pues permite unir lo de fuera con lo de dentro. Y es que, sin las experiencias sensitivas, sin el cuerpo, no podemos construirnos como ser completo para ascender y formar parte del todo.

5.2. Erika: lo cerrado

El discurso que modela a Erika se materializa en espacios cerrados. Lo que hace que se construya en la novela una poética espacial, una cartografía que constituye lo femenino. Jelinek utiliza sólo los espacios cerrados para dibujar, dar forma al mapa del deseo de la mujer. Ella, al igual que Octavio Paz (2000: 203), condena a la mujer a errar por espacios cerrados y claustrofóbicos: “Ellas permanecen encerradas entre sus cuatro paredes y no les gusta que aparezcan visitantes a husmear” (Jelinek, 2011: 117).

Es cierto que la historia se desarrolla en Viena “¡Ciudad de la música!” (15), pero ni siquiera la ciudad es sentida como un espacio abierto, pues la falsa moral y su pasado nazi convierten esta ciudad en un lugar asfixiante: “¡País de alcohólicos. Ciudad de la música!” (23) repite Jelinek al presentar a sus personajes. Recorremos junto a Erika diferentes lugares de Viena: las calles, el metro, los parques, o incluso el Sex Shop. Y todos resultan asfixiantes y sombríos porque Erika en ellos busca entender su sexualidad desde un discurso que la convierte en objeto. En sus paseos Erika se convierte un *voyeur*, junto a ella asistimos a diferentes escenas en las que el sexo se convierte en un acto narcisista del hombre hacia la mujer, la mujer es solo un objeto generado para el disfrute del hombre: “De acuerdo con lo que se oye, la mujer parece disfrutar. Pero en ella la emoción es más mesurada. [...] Erika es testigo de cómo se desarrollan las cosas. La mujer dice so, el hombre, arre. La mujer parece molestarse porque el hombre no le cede el paso, tal como corresponde. Ella dice: más lento; él procede: más rápido y hacia atrás” (143). Esta es la Viena por la que pasea Erika y desde la que debe construir su identidad.

Por un lado, además, podemos señalar la aparición de espacios carentes de intimidad, en los que Erika está bajo el dominio y supervisión de la madre. La casa materna no es el espacio de la convivencia, sino de la opresión. Jelinek al igual que Julio

Cortázar en “Casa tomada” ha creado un espacio, la casa, en la que las protagonistas bajo la lógica del interior (Bachelard, 2005: 33) se sienten seguras. Ese espacio las aísla del exterior e impide la entrada de intrusos, pero la resistencia de Erika a las normas internas de la casa, su rebelión al discurso transmitido por su madre contribuirá a que la casa también sea tomada por Klemmer. Hecho que deriva en la violación de Erika. La casa es la metáfora del útero materno: “Erika está completamente sana; es un pez en el líquido de la placenta materna” (Jelinek, 2011: 60). Este lugar impide, así, la construcción de la identidad de Erika. La casa es el taller en el que durante años la madre ha modelado a Erika, “su pequeño torbellino” (7). Ya antes de nacer la pianista está bajo el dominio de la madre: “Durante el embarazo la madre se imaginaba que sería algo tímido y delicado. Pero cuando vio la masa de arcilla que salió de su cuerpo, no tuvo reparo en ponerse manos a la obra para corregirlo a golpes y conformar algo puro y delicado” (27). Erika es, por tanto, la creación de la señora Kohut, por eso la madre no puede permitir que Erika la abandone por cualquier hombre: “Erika no es guapa y de serlo la madre se lo prohibiría” (30).

Por último, otro espacio determinante es el dormitorio de la madre, “el lecho conyugal” (15). Si en “Casa tomada” aparece un matrimonio de hermanos, en *La Pianista*, en cambio, se constituye un matrimonio entre la madre y la hija. Este lugar es el punto de encuentro de las dos mujeres. En estas camas contiguas se comportan las dos mujeres como un matrimonio: comentan asuntos sobre los conocidos o vecinos, analizan las actuaciones y las clases de Erika e incluso planean cómo su vida seguirá siendo igual en la nueva casa que desean comprarse: “en la nueva vivienda la hija también deberá compartir la cama con ella” (157). Pero a su vez, aquí asfixian cualquier atisbo de sexualidad, ya que el sexo aniquilaría esa condición velada y cerrada de la casa y de las mujeres: “A la madre le ha resbalado el camisón de dormir y deja en evidencia que, a pesar de todo, ella desde luego es una mujer”. Llena de pudor, la hija le sugiere que se cubra. La madre obedece un tanto avergonzada” (160).

Y, por otro lado, frente a estos espacios en los que Erika está bajo el poder de la señora Kohut, encontramos otros en los que la madre no puede acceder. Será aquí donde Erika codifique su feminidad y su sexualidad, pero también serán espacios cerrados. El primero es el cuarto de la pianista. Aquí es donde Erika le entrega la carta a Klemmer. También es aquí donde está el armario, rincón en el que encierra sus deseos y esconde los vestidos que compra a escondidas de la madre. En su dormitorio, además, está el espejo ante el cual se prueba esos vestidos prohibidos. La imagen ante el espejo es la única que

no está mutilada, y es la que permite que Erika, al otro lado del espejo, sea mujer, pues allí su pensamiento y su deseo tienen forma propia. Éste es el único espacio abierto, pues tras el espejo no hay límites, pero es sólo una proyección, un sueño (Ripoll, 2016). El espejo, similar al agua, permite a Erika estar en otro lugar. El espejo proyecta a la verdadera Erika. Y, también, en su dormitorio Erika guarda una caja en la que esconde objetos que quiere utilizar en sus encuentros sexuales con Klemmer. Vemos que el armario encierra los deseos de Erika, y la caja los objetos con los que Erika pretende alcanzar no ya sus deseos, sino la proyección de los deseos del otro amoroso. Para Bachelard estos objetos “son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta [...] Sin estos objetos nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad” (Bachelard, 2005: 111). Como vemos estos objetos cerrados configuran la brecha en la que Erika se encuentra: su deseo y el deseo del otro. No hay discurso en el que expresar su deseo, por tanto, lo proyecta como sombras desde el discurso del otro, del hombre.

Pero la proyección o configuración que se realiza de lo femenino en el dormitorio de Erika debe ser mutilada, destruida. Por ello, en el cuarto de baño Erika provoca cortes en su cuerpo, con una cuchilla de su padre, único recuerdo que guarda de él: “Cuando no hay nadie en casa, se hiere voluntariamente en la propia carne. Siempre está esperando el momento de poder herirse sin ser observada. Apenas suena el picaporte, va en busca de la cuchilla multiusos de su padre, su pequeño amuleto. [...] La cuchilla está destinada a su carne. (Jelinek, 2011: 90).

El mapa del deseo que Jelinek dibuja de Erika tiene como último punto el cuerpo de la profesora. Éste es un terreno poseído, dominado por la madre y por Klemmer. El cuerpo de Erika no está abierto, sino cerrado: “En Erika todo lo que tiene cierres está cerrado” (49). Esto hace que Erika no pueda desarrollar su identidad, pues solo es un objeto de deseo, sobre el que no tiene control y en el que el otro, la alteridad no tiene acceso. Esta falta de apertura al otro viene dada por el hecho de que Erika es incapaz de descifrar su cuerpo, no puede descodificarlo, porque los modelos de Erika han sido siempre masculinos; su madre, su abuela, sus tías reproducen y perpetúan el discurso patriarcal en el cual Erika no se reconoce. Como “ella es tabú para sí misma” (58), la única opción que ha tenido la profesora es llevar su cuerpo y su deseo al terreno de lo siniestro. Este proceso ha contribuido a que Erika no pueda comunicarse con el exterior:

Erika, la que mira sin tocar. Erika no siente nada y jamás tiene la posibilidad de acariciarse. La madre duerme en la cama vecina y observa las manos de Erika.

Las manos han de practicar y no andar por ahí como las hormigas debajo de la sábana y pasar por el frasco de la mermelada. Tampoco siente nada cuando se corta o cuando se pincha. Lo único que ha llegado a desarrollar estupendamente es el sentido de la vista (56).

Erika es un voyeur, el exterior llega a ella a través de la vista, convirtiéndose la aprehensión de lo que está fuera, así, en una experiencia intelectual y no sensorial (Han, 2018: 13). En Erika el cuerpo, al ser tabú, impide que ella pueda reconocerse en lo que está fuera, lo que supone que no pueda construir una identidad propia y se configura como una mera copia de la madre, “un apéndice más joven” (Jelinek, 2011: 34), una proyección de Klemmer y una intérprete y no una pianista. El título de la obra es, por tanto, la proyección de Erika en el espejo, la proyección de su deseo.

5.3 Nagiko: lo abierto

Kioto y Hong Kong son los dos espacios que determinan la formación de la identidad de Nagiko. El filme es una continua sucesión de escenas que vamos recomponiendo guiados por la voz en off de Nagiko desde el presente y por los cambios de tonalidades (blanco y negro y color). El continuo movimiento permite el cambio y que percibamos los espacios como abiertos. Kioto es el lugar de salida y de llegada, es un *viaje a la semilla*. Las secuencias de Kioto representan la infancia de Nagiko y por último el retiro de Nagiko. Las escenas desarrolladas en Kioto aparecen siempre en blanco y negro²¹. Y las de Hong Kong en color²². No supone el color o el blanco y negro una fractura entre el pasado o el presente. La tonalidad monocromática representa el inicio de la formación y la consolidación de la identidad de Nagiko ligado a la espacialidad, a Kioto, configura esa estructura circular de partida y de llegada. El color marca el proceso, el movimiento, el cambio, la construcción de su identidad. El color representa el camino que Nagiko sigue hasta volver a su hogar habiendo restituido el orden roto por el editor y transformada en madre y escritora. Incluso cuando Nagiko de niña se mira en el espejo tras el ritual que su padre cada año le repite por su cumpleaños, la cara de la niña y los símbolos escritos en el rostro y en el espejo adquieren color. La escritura es el camino del

²¹ SECTION 1 1976 JAPAN A HAUSE ON THE OUTSKIRTS OF KIOTO NIGHT INTERIOR 15TH MARCH BLACK & WHITE (Primera secuencia). SECTION 90 2000 NAGIKO'S PARENTAL HOUSE OUTSIDE KYOTO SUMMER DUSK BLACK & WHITE (Última secuencia).

²² SECTION 64 1997 HONG KONG CAFE-TYPO SUMMER NIGHT COLOUR.

reconocimiento que Nagiko emprende guiada de su familia, y el proceso de consolidación de esta escritura no aparece en pantalla en blanco y negro, sino en color. El color representa el movimiento, la transformación constante.



Figura 4: Greenaway, 1996.

El cuerpo de Nagiko desde niña ha sido el vehículo a partir del cual construir su identidad. Su cuerpo no es tabú como en el caso de Erika. Por ello, mientras la pianista debe encerrar en “su armario” (Jelinek, 2011, 11) los vestidos que compra a escondidas de la madre, Nagiko los luce en diferentes pasarelas. El mundo de la moda, de la fotografía captan la belleza del cuerpo de Nagiko, y esa exhibición convierte su cuerpo en una metáfora de lo abierto, donde la convivencia con el otro es posible. El cuerpo es, así, un código comunicativo desde el cual el otro puede formar parte de Nagiko y ella del otro. Bauman señala que para Lévinas la responsabilidad hacia el otro es la estructura elemental para configurar la propia subjetividad (Bauman, 2017: 147). En este sentido Nagiko es, *porque es para otros* y esa relación recíproca viene determinada por el cuerpo. El cuerpo supone la comunión absoluta con lo diferente, con lo distinto y permite conciliarse y formar parte del todo. El cuerpo de Nagiko es un libro que continuamente se está escribiendo.

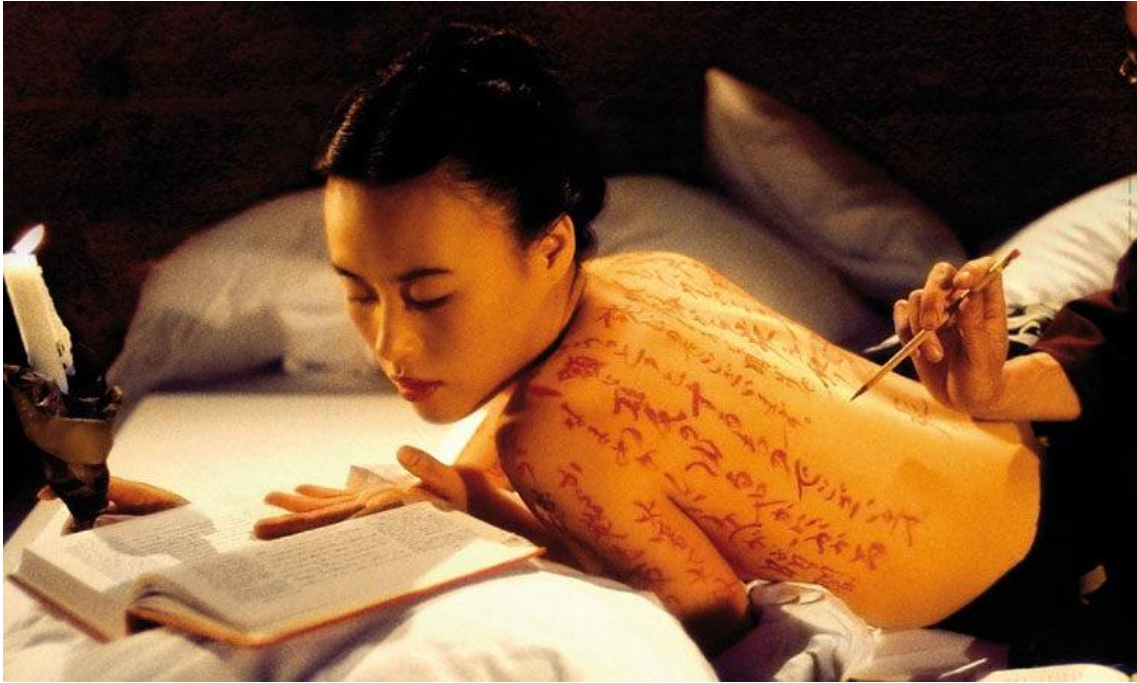


Figura 5: Greenaway, 1996

Y en esa escritura constante adquiere un protagonismo especial la figura de Jerome. Los encuentros sexuales se producen de forma encadenada y percibimos siempre dos cuerpos conectados, el sexo es unión y supone el contacto del cuerpo y la comunión absoluta. No ocurre, pues, como en los encuentros que se producen entre la pianista y su alumno, donde la distancia siempre es un requisito entre ambos: “que no se le acerque tanto como para tocarla” (Jelinek, 2011: 116). Y la mayor muestra de lejanía queda reflejada en la carta. La escritura cálida y creadora de vínculos que se producen entre los cuerpos de los amantes en *The Pillow Book*, se convierte en un deseo hierático y frío en la carta que Erika entrega a Klemmer. “El amor comienza en el cuerpo” (Paz, 1994: 341), por tanto, si no hay unión entre los cuerpos de los amantes, el amor muere.

La bañera es el espacio que suelen elegir Jerome y Nagiko para sus encuentros amorosos.



Figura 6: Greenaway, 1996.

Las tonalidades cálidas de estas escenas contrastan con las frías escenas que Jelinek describe de la pareja Erika y Klemmer. Los cuerpos de los amantes se sumergen en el agua, lo que supone un cambio de espacio. Bachelard considera que al abandonar “el espacio de las sensibilidades usuales, se entra en comunicación con un espacio psíquicamente innovador” (Bachelard, 2005: 245). Esto conlleva no un cambio de espacio, sino un cambio de naturaleza. La tinta y el agua tienen un papel importante. Son líquidos que representan el continuo cambio, la inconsistencia del cosmos y la purificación. El cuerpo puede ser escrito una y otra vez, porque la tinta es arrastrada por el agua.



Figura 7: Greenaway, 1996.

Pero a la vez esa tinta ha dejado un peso, una huella en el cuerpo de Erika. La reescritura continua en los cuerpos representa y constituye la construcción de la identidad.

Nagiko es modelada en cada pincelada. Jerome ha escrito sobre el cuerpo de Nagiko y en cada pincelada le ha insuflado libertad y autonomía, de la misma manera que lo hacía el padre.



Figura 8: Greenaway, 1996.

Y ahora es el momento en el que Nagiko está preparada para proyectar en el cuerpo de Jerome su pensamiento. El cuerpo de Nagiko nunca ha sido objeto, porque la escritura del padre y de Jerome sobre su cuerpo no ha constituido un acto narcisista, sino que ha nacido del amor, el amor no ha quedado prisionero en lo sensible (Trías, 2013: 63-64), por ello ha engendrado la creación y no la destrucción. Y tampoco Nagiko utiliza nunca los cuerpos sobre los que escribe los trece libros que envía al editor como objetos poseídos o desposeídos sino como transmisores de la verdad, y de la justicia. El cuerpo y la escritura constituyen el camino hacia lo sublime, que permite a Nagiko unirse al todo del cual fue expulsada.

Por último, los recuerdos de Nagiko quedan recogidos en su diario. Ese movimiento constante de imágenes se plasma en su diario íntimo. Nagiko reconstruye desde la escritura su identidad y realiza una cartografía de lo abierto, pues sus recuerdos nacen del amor: “¡los espacios que amamos no quieren quedarse encerrados siempre! Se despliegan. Diríase que se transportan fácilmente a otra parte. A otros tiempos, en planos diferentes de sueños y recuerdos” (Bachelard, 2005: 86). El libro en continua construcción se configura también como espacio abierto en el que Nagiko modela su

identidad. Para Bachelard “la inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime” (Bachelard, 2005: 221), y Nagiko alcanza esa inmensidad a través de la escritura. El libro rompe definitivamente lo inmóvil que hay en el ser humano y engendra lo ilimitado y lo infinito. Novales señala “la analogía que existe entre el alma individual y el cuerpo humano, por una parte, y la que se da entre el alma del Universo y éste” (Sevo, 2018: 43). Y en este sentido, la escritura traza el mapa de la identidad de Erika, al configurar la cartografía de Nagiko en su doble dimensión cuerpo y alma y conectarla con el otro.

5.4. De lo sublime: la poética

“Et je me crée d’un trait de plume / Maître du Monde, /Homme illimité”²³ (Bachelard, 2005: 222). Estos versos de Pierre Albert-Birot relacionan la escritura con la creación del individuo. El arte, es el vehículo que permite aquí alcanzar lo sublime, aprehender lo ilimitado. Y sólo desde ese ascenso puede ser construida la identidad. La vida, en palabras de Bauman, es una obra de arte (2017: 64), y cada uno de nosotros a través de un trazo damos solidez a nuestra identidad y a la identidad de los otros. Epicteto escribe: “No eres una entidad aislada sino una parte única e irremplazable del cosmos. No lo olvides. Eres una pieza esencial del rompecabezas de la humanidad” (7). Y en este sentido, Erika y Nagiko han pasado a formar parte de ese gran rompecabezas, pues ellas han configurado nuevas visiones desde donde repensar la formación de la identidad a través de su propia Poética. Los caminos de Erika y Nagiko han creado una identidad, han dado forma a una poética. La cartografía construida por los espacios recorridos por ellas es diferente, por muchos motivos, pero sobre todo porque el espejo o discurso desde el que se han mirado no ha sido el mismo.

Erika ha construido su Poética desde la escisión entre lo intelectual y lo sensitivo. La profesora de piano expulsa de la música las emociones y las pasiones. Si su alumno se decanta por el arte de los sentidos, como la música de Beethoven o de Schubert (Jelinek, 2011: 120), la pianista lo hace por Schumann: “Yo como profesora, prefiero el arte no dramático, por ejemplo, Schumann, el drama siempre es más fácil. Emociones y pasiones no son más que un sucedáneo, un sustituto para lo rigurosamente intelectual” (121). Erika a lo largo de la novela debe unir lo que la sociedad ha escindido: el cuerpo y el intelecto. Hecho que la ha convertido en una persona incapaz de sentir emociones, porque en esa

²³ “Y me hago de un plumazo / Dueño de mundo, / Hombre ilimitado” (Bachelard, 2005: 222).

escisión el otro ha sido eliminado. Y la única opción que tiene es hacerlo a través del dolor. Erika mortifica su cuerpo también con pinzas y alfileres. Utiliza estos instrumentos para escribir sobre su cuerpo: “Diminutos moratones van cubriendo la pradera de su cuerpo” (254). Y es entonces cuando se pone ante el espejo para entender, para desarticular la escisión que la condena a no sentir:

Después de un rato, Erika interrumpe su quehacer y se pone frente al espejo. Su imagen horada el camino hacia su cerebro con palabras de detrimento y de burla. Es una imagen multicolor. En principio, la imagen podría parecer alegre, si no se tratara de una situación tan triste. Erika está completamente sola. La madre sigue durmiendo profundamente al calor del licor. Con ayuda del espejo, Erika descubre un lugar vacío y lo ataca de inmediato con las pinzas y el alfiler y llora ininterrumpidamente. Con estos instrumentos se mortifica en la superficie y hacia el interior del cuerpo (Jelinek, 2011: 254).

Sólo a través del dolor Erika puede construir la Poética bajo la que codifica su pensamiento. El punto de llegada es el momento en el que clava el cuchillo en su hombro. A partir de ahí ella es consciente de que su cuerpo ha entrado en contacto definitivamente con el exterior, reestableciéndose lo que la sociedad había separado. Erika ya puede descifrar lo que está fuera de ella a través del cuerpo y puede formar parte del todo del que había sido expulsada. El nuevo camino de Erika empieza en ese momento. A partir de entonces Erika puede reconocer su deseo y deja de ser el espejo del hombre (Lauretis, 1992: 17).

Nagiko tras la exploración de su cuerpo, está preparada para escribir los trece libros dirigidos al editor: “I want to describe the Body as a Book / A Book as a Body / And this Body and this Book / Will be the first Volume / Of Thirteen Volumes²⁴. La escritura de estos libros se ve interrumpida por la muerte de Jerome. Tras el sexto libro tiene lugar el segundo incendio en la vida de Nagiko, tras el cual vuelve a Japón. En Hong Kong, sobre el cuerpo de Jerome, escribe: *El libro de la agenda, El libro del inocente, El libro del idiota, El libro del impotente y El libro del exhibicionista*. El sexto libro, *El libro del amante*, será escrito también en Hong Kong, pero sobre el cuerpo sin vida de su amado Jerome. Y en Japón, en Kioto escribe: *El libro del seductor, El libro de la lectura, El libro*

²⁴ “Quiero describir el Cuerpo como un Libro / Un libro como un Cuerpo / Y este Cuerpo y este Libro / será el primero de trece volúmenes”. T.A.

de los secretos, El libro del silencio, El libro de la traición, El libro de los falsos comienzos y por último *El libro de la muerte*. Estos trece libros configuran la Poética de Nagiko. Y con ellos ha establecido la importancia del cuerpo en la construcción de la identidad. Todo cuerpo es un libro que se escribe. Todo libro permite aprehender lo que escapa a los sentidos, lo sublime. Lo bello y lo sublime se presentan como proceso y estado. Pero, además, en ese proceso, lo siniestro, reverso de lo bello, debe ser desvelado, por ello es creado el último libro, *El libro de la muerte*, con el que conecta el mundo ficcional de la obra con el real al materializarse el deseo de Nagiko, la muerte del editor. Muerte cargada de simbología, pues representa la libertad del individuo y del arte.

Por último, cabe señalar que la Poética de Nagiko se ha formado a través de los trazos del pincel, a través del placer. Mientras que el de Erika desde los golpes y la violencia, desde el dolor. Pero en ambos casos pueden ser estudiados dos categorías que para Kant contienen *lo sublime*: la guerra y la soledad.

Las dos protagonistas inician su guerra contra lo que impide o bloquea el encuentro con el otro: el cuerpo en el caso de Erika, el editor en el caso de Nagiko. Y en este proceso ambas se convierten en guerreros con los atributos que Kant señala:

Un hombre que no se aterra, que no teme, que no huye el peligro, y, al mismo tiempo, empero, se dispone a hacer su tarea tranquilo y con total reflexión. Incluso en el estado social más civilizado perdura aquella preferente consideración hacia el guerrero, sólo que se desea además que éste muestre al mismo tiempo todas las virtudes de la paz, bondad, compasión y hasta un cuidado conveniente de su propia persona, justamente porque en ello se conoce la invencibilidad de su espíritu por el peligro. [...] La guerra misma, cuando es llevada con orden y respeto sagrado de los derechos ciudadanos, tiene algo de sublime en sí (Kant, 2004: 206).

La mañana siguiente a la violación de Erika, la pianista de forma sosegada y sin atender a las palabras de la madre decide emprender su guerra para “buscar la razón por la que se ha cerrado al mundo durante todos estos años” (Jelinek, 2011: 281). Erika va a la cocina, donde “guarda veladamente en su cartera un cuchillo afilado” (281). Pero todavía no sabe “si cometerá un crimen o si se tirará al suelo a besar los pies de un hombre. Más adelante decidirá si lo pincha. O si acude a él con ruegos apasionados y serios” (281). Erika abandona su casa y camina por las calles de Viena en dirección al Politécnico, en este recorrido es cuando la pianista siente que se eleva por encima de los demás. Es cierto

que “siente desasosiego, ¿será capaz de enfrentarse a ese hombre?” (282) se pregunta. Pero las miradas rozan a Erika y ella las devuelve” (283). Este encuentro con el otro hace que Erika piense “satisfecha”: “Por fin consigo que las miradas me rocen” (283). Y esto supone una victoria para la pianista, por ello hace la última prueba, clava el cuchillo en su hombro “sin un impulso de enojo o de ira o de pasión” (285), sino desde la calma como el buen guerrero. Y por fin ha perdido el miedo, ya que “no siente ninguno de los dolores terribles que esperaba que la asaltasen en cualquier momento”. Erika incapaz de sentir, ahora, siente placer, pues el calorillo que el sol desprende en su cuerpo “es cada vez más fuerte” (285).

Nagiko, cuando conoce a Jerome, le dice “I need writing. Don’t ask me why -just take out your pen and write your name on my arm- go on.”²⁵ (Greenaway, 1996: 66). El encuentro con el traductor es fundamental para que Nagiko desde *el otro* sea capaz de entender cuál es su deseo: ser escritora, como lo había sido su padre. A partir de entonces Nagiko inicia su propia escritura sobre el cuerpo de su amado. El cuerpo de Jerome es el vehículo a través del cual la obra de Nagiko puede ser publicada. Se repite, así, siniestramente la situación vivida por el padre. Pero la muerte de Jerome provoca otro cambio en Nagiko, porque el editor comete un acto de sacrilegio al profanar el cuerpo de Jerome y hacer con su piel un libro: “I had promised Jerome thirteen books. I could not now write them on Jerome’s body. I found substitutes in Japan. I would write the books for the Publisher as a bargain for the return of the pillow-book he had made of Jerome’s body” (115-116)²⁶. Este hecho convierte a Nagiko en guerrera. Nagiko desde un lugar seguro, la casa de sus padres en Kioto, se dispone a cumplir la promesa que había hecho a Jerome, escribir trece libros, y a vengar tanto a su padre, como a su amado traductor a través de la escritura: “This is the writing of Nagiko Kiyohara, and I know you to have blackmailed, violated and humiliated my father. I suspect you also of ruining my husband. You have now committed the greatest crime -you have desecrated the body of my lover. You and I now that you have lived long enough”²⁷ (166).

²⁵ “Necesito la escritura. No me preguntes por qué. Solo cogetu plume y escribe tu nombre en mi brazo. Vamos”. T.A.

²⁶ “Había prometido a Jerome trece libros. Ya no puedo escribirlos sobre su cuerpo. Busco sustitutos de su cuerpo en Japón. Quiero escribir los libros para el editor a cambio de que me devuelva el diario íntimo escrito sobre el cuerpo de Jerome”. T. A.

²⁷ Esto es lo que ha escrito Nagiko Yutikino. Sé que has chantajeado, violado y humillado a mi padre. También sospecho que destrozaste a mi marido. Y, ahora, has cometido el mayor de los crímenes. Has profanado el cuerpo de mi amado. Tú y yo sabemos que ya has vivido lo suficiente. T.A.

La soledad, asimismo, es otra de las categorías o estados que nos interesa a la hora de analizar a estos personajes. Kant en la *Crítica del juicio* considera que mientras la misantropía nos aparta del otro, sin embargo “la separación de toda sociedad es considerada como algo sublime cuando descansa en ideas que miran más allá, por encima de todo interés sensible. Bastarse a sí mismo y, por lo tanto, no necesitar, sociedad, sin ser, sin embargo, insociable, es decir sin huirla, es algo que se acerca a lo sublime como toda victoria sobre las necesidades” (Kant, 2004: 222).

La mañana que Erika coge el cuchillo de su cocina ella, por primera vez en su vida está sola, es cierto que la madre sigue hablándole, pero sus palabras por fin ya no pueden herir a Erika, porque Erika ya “no escucha a la madre” (Jelinek, 2001: 281). Desde esa soledad Erika recompone el camino que la conduce a saber quién es. Y desde ella entra en contacto con los demás. Paradójicamente al estar sólo, al expulsar de su vida a su madre y a Klemmer, Erika por fin se siente parte de ese todo.

Desde el retiro, en Kioto, Nagiko tras la muerte del editor, el cuerpo de Jerome convertido en libro le es devuelto y Nagiko precede a un nuevo entierro bajo el bonsái. Nagiko repite las palabras con las que su tía desvelaba la autoría del Diario íntimo de Sei Shônagon, sólo que ahora la escritora es ya Nagiko. Es su veintiocho cumpleaños y el primer cumpleaños de su hijo y ella ya tiene experiencia suficiente para hacer su propia lista y escribir su propio diario: “Nagiko acknowledges that she is now mature enough to have had sufficient experiences, like her heroine Sei Shonagon, to write her own PILLOW-BOOK”²⁸ (Greenaway, 1996: 101). Y, además, ahora está preparada para iniciar el mismo ritual que su padre le hacía en cada cumpleaños: escribir sobre la piel de su hijo las palabras iniciáticas en la búsqueda de la identidad. La soledad, por tanto, cierra un ciclo de la vida y da comienzo a otro nuevo.

Si analizamos el retiro de estos personajes bajo la categoría kantiana de *lo sublime*, vemos que ambas buscan ese retiro, esa soledad para dejar correr sus pensamientos, para elevarse (Erhöhen), porque la soledad esparce y ensancha hacia fuera (Montaigne 2012: 3, 3, 46). Así, Erika a lo largo de este proceso consigue establecer el vínculo con el otro, cuando regenera el vínculo con su propio cuerpo. Mientras Nagiko desde el cuerpo consigue a través de la escritura estar en el otro. Las dos han realizado “un viaje a lo imaginario y al horror, pero ese viaje reconduce de nuevo a lo cotidiano, de manera que el sujeto queda, a través del recorrido, transformado” (Trías, 2013: 82). *Lo bello y lo*

²⁸ “Nagiko reconoce que ha vivido suficientes experiencias como para escribir su propio diario íntimo”. T.A.

siniestro han sido el camino hasta alcanzar esa transformación que deviene de *lo sublime* y que permite al individuo construir su identidad. La búsqueda de la identidad vincula estas dos obras. Y tras el análisis de estas advertimos que la búsqueda no es posible sin alteridad. Sin el otro, estamos condenados a no ser.

6. CONCLUSIÓN

Dos escritores, por tanto, en principio alejados estéticamente y con lenguajes y cosmovisiones diferentes han aportado, sin embargo, nuevas imágenes para construir un imaginario en el que la mujer pueda reconocerse. Es cierto que el discurso que ha dado vida a su escritura es consecuencia de una sociedad que ha olvidado o silenciado a la mujer. Pero, esto no significa que bajo unos códigos que excluyen al subalterno no pueda ser representado su pensamiento.

Jelinek ha puesto en evidencia las carencias del discurso que la sociedad occidental genera en la construcción identitaria de la mujer. Ha llevado al extremo las consecuencias de este hecho. Y, así, ha dado vida a una profesora de piano que debe fraguar su identidad a través del único camino que la sociedad y sus acontecimientos biográficos le han posibilitado: la violencia. Ya institucionalmente a través de la familia y del estado, como quedaba reflejado en la primera página de la novela, Erika es una posesión. Pero, además, la escritora ha borrado, incluso, la identidad que confiere el propio lenguaje a través del nombre y escribe en mayúscula el pronombre ELLA. La pianista se presenta, así, como un objeto con el cual los personajes que legitiman el modelo patriarcal (la madre y el amante Klemmer) pueden construir su deseo. La sociedad occidental y en particular la austriaca es, por tanto, responsable, de la situación de exclusión y violencia que experimenta Erika a lo largo de la novela. Viena encierra, así, a Erika en una espiral de violencia, la deja sin voz y la condena a ser una intérprete de piano. Y ante esta situación la protagonista reacciona de la única manera que sabe: imitando un discurso que le resulta ajeno y que la condena a no reconocerse en su propio cuerpo.

Greenaway construye la historia de Nagiko desde su infancia, marcada por la influencia de la escritora japonesa Sei Shônagon, hasta la plenitud que alcanza como mujer y como escritora. Su historia es contada con saltos espaciales y temporales que oscilan desde un presente y un pasado que son fijados a través de la propia escritura del diario de la protagonista. El movimiento, el cambio son, por lo tanto, una característica esencial en la historia de Nagiko. La escritura es también un movimiento y desde ella

configura su identidad, pues el propio acto de la escritura la va forjando y fijando a la vez que la somete a cambio. Escritura y cuerpo se funden en la vida de Nagiko. Esta unión hace que adquiera conciencia de su deseo de ser escritora, ayudada por el amor de Jerome, el traductor que posibilita que su escritura o su pensamiento llegue a todo el mundo. Pero, no obstante, el poder o el abuso de poder ocasiona que Nagiko deba rebelarse y reestablecer el equilibrio y la libertad que el editor ha roto de forma continua. Así, su último libro representa la muerte del editor y con ello la libertad de la escritura.

Estos divergentes caminos nos ofrecen la oportunidad de repensar el feminismo en el siglo XXI. Estamos ante dos personajes que evidencian que la construcción de la identidad no puede llevarse a cabo desde la expulsión del otro. Y nos sirven de ejemplos para reconstruir una voz unitaria en una *sociedad líquida* acuciada por la rapidez de los medios de comunicación y las redes sociales. El cambio es una seña de identidad de nuestro tiempo. El cambio permite el movimiento, y siempre ha de ser sinónimo de avance y de progreso. En este sentido, acudir a herramientas que regeneren un pensamiento sólido y estable capaz de aprehender y entender lo que tenemos ante nosotros, genera la consolidación de un pensamiento feminista inclusivo e ilustrado. Kant en su *Crítica del Juicio* disecciona el camino que el hombre desde lo sensitivo recorre para trascender la limitación de lo sensible y señala cómo a través del sentimiento de lo sublime, lo infinito se hace finito para alcanzar una síntesis unitaria del individuo con el cosmos. Lo sublime, por tanto, y las categorías de lo bello y lo siniestro nos han permitido entender qué aspectos sociales y culturales determinan o limitan la construcción de la identidad de la mujer. Y, sobre todo, entender que toda imagen, incluso la generada desde un discurso patriarcal, es válida para que la mujer de forma y consistencia a su pensamiento.

Es cierto que el discurso occidental ha velado el cuerpo femenino como se ha visto en el análisis de la obra de Jelinek. No ha ocurrido lo mismo en la obra de Greenaway. Nagiko ha contado con modelos femeninos en su formación. Nagiko ha sabido entender su cuerpo, lo ha dotado de significado y lo ha utilizado como vehículo de conocimiento. Sin cuerpo, sin lo sensitivo no puede ser construida una Poética, un pensamiento. Y este hecho pone de manifiesto lo imprescindible que resulta reconstruir un discurso en el que la mujer deje de ser subalterna. Un nuevo discurso en el que se legitime como transmisora de otra verdad que de forma a una nueva cosmovisión o *Weltanschauung* en la que *lo uno* sea sinónimo de *lo diverso* y no suponga la exclusión. Esto no significa que el discurso tradicional deba ser aniquilado o destruido, pues como señala Foucault los cambios se

generan también desde dentro. Esto significa que debemos ser incluidas o mejor debemos incluirnos en el discurso. Debemos dar forma a lo que Sedón llama “humanismo incluyente”, una categoría que, aunque individual, conlleva una construcción colectiva (Sanz, 2019: 147-148). Nosotras debemos, desde la resistencia, apoderarnos de ese discurso y construir nuevos modelos, pues lo contrario significa “no haber pasado a través del espejo” (De Lauretis, 1992: 61).

Erika y Nagiko con sus caminos nos han ayudado a mirarnos, nos han ayudado a sabernos parte de un todo. Teresa de Lauretis en su obra *Alicia ya no* hablaba en la década de los noventa de un futuro en el que podríamos “empezar a utilizar estéticamente nuestra conciencia” (62). Y hoy ya podemos decir que ese deseo se ha materializado: la mujer ha empezado a pensarse. Por ello, este iniciático proceso debe emprenderse desde la calma del guerrero, desde el reposo del *pensamiento ilustrado*, pues sólo si conseguimos distancia no olvidaremos que “somos lo que somos y lo que hemos sido” (Guillén, 2015: 390).

BIBLIOGRAFÍA

Libro:

- Arendt, Hannah. *De la historia a la acción*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica, 1965.
- Bauman, Zygmunt. *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Barcelona: Paidós, 2017 (a).
- Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets, 2017 (b).
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Chomsky, Noam, y Michael Foucault. *La naturaleza humana. ¿Justicia o poder?* Valencia: Cuaderno Teorema, 1976.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Foucault, M. (2005): *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza, 2005.
- Garcés, Marina. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Nuevos Cuadernos Anagrama, 2017.
- Gorostiza, Jorge. *Peter Greenaway*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Han, Byung-Chul. *La agonía de Eros*. Barcelona: Herder, 2014 (a).
- Han, Byung-Chul. *Psicopolítica*. Barcelona: Herder, 2014 (b).
- Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2016.
- Han, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder, 2017 (a).
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2017 (b).
- Jelinek, Elfriede. *La pianista*. Barcelona: De bolsillo, 2011.
- Kant, Emmanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Austral, 2004.
- Kant, Emmanuel. *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Madrid: Austral, 1982.
- Michel, de Montaigne. *Ensayos*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Paz, Octavio. *El fuego de cada día*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1994.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Platon. *Fedro*. Madrid: Gredos, 2010.
- Ricoeur, Paul. *Caminos del reconocimiento*. Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- Sáez-Méndez, Leonor. *Ángela Nikoletti: Sobre la Esperanza e Identidades Transnacionales*. Sevilla: ArCiBel Editores, 2019.

Sanz, Marta. *Monstruas y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*. Barcelona: Nuevos Cuadernos Anagrama, 2018.

Shônagon, Sei. *El libro de la almohada*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2013.

White, Hayden. *La ficción de la narrativa*. Argentina: Eterna Cadencia, 2011.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Austral Singular, 2015.

Guion cinematográfico

Greenaway, Peter. *The Pillow Book*. Paris: Dis Voir, 1996.

Tesis doctoral:

Abalia, Andrea. “Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación”. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco. 2013.

González, Ana C. “Usos y estudios del cuerpo: Lacan y el pensamiento contemporáneo”. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. 2013.

Sáez-Méndez, Leonor. “Kant ein Ilusionist?”. Tesis doctoral. Universidad de Murcia. 2010.

Sevo, Sonja. “Nuevas voces femeninas en la narrativa colombiana actual”. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. 2018.

Capítulo de un libro:

Galeji, Elena. “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”. Cap. X en *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.

Artículo de revista:

Araya, René. “Deconstrucción de la configuración de sexualidad femenina en Freud: una propuesta de lectura de La pianista de Elfriede Jelinek”. *Logos. Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, nº 28, 2 (2018): 293-307.

Díaz, Isabel. “Jelinek en la escena, la traducción y la recepción”. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 318 II (2007): 58-65.

Fernández, Olaya. “Levinas y la alteridad: cinco planos”. *Brocar*, nº 39 (2015): 423-444.

Hernández, Jesús. “La textualización de la identidad en el cine de Peter Greenaway. Análisis semiótico de The Pillow Book (1996)”. *Fonseca, Journal of Communication*, nº 7 (2013): 176-205.

- García, Antonio. “Peter Greenaway. ¿Cineasta, o artista plástico?”. *Revista Sonda: Investigación en Artes y Letras*, nº 6 (2017): 89-102.
- Giménez, Ana. “El mito de la princesa: Blancanieves y la Bella Durmiente según Elfriede”. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, nº 6 (2011): 82-96.
- Gómez, José M. “Las ventanas de Greenaway. Espacio, arte y posmodernidad
- Jirku, Brigitte. “El plural discurso feminista de Jelinek”. *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 318 II (2007): 18-28.
- Löffler, Sigrid. “Las máscaras de Elfriede Jelinek. *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*, 318 II (2007): 9-17.
- López, Cecilia. “Buscando un nuevo lenguaje femenino: Elfriede Jelinek y Marlene Steeruwitz”. *Cuadernos de Filología Alemana, Anejo III* (2010): 161-170.
- Nieto, Judith. “Deseo de Elfriede Jelinek: La mujer en la escritura de la mujer”. *La ventana*, nº 23 (2006): 290-299.
- Parrondo, Eva, y Tecla González. “Releyendo a Laura Mulvey cuarenta años después. Historiografía y Feminismo. *Secuencias*, nº 42 (2015): 53-72.
- Renero, Adriana. “Identidad y entendimiento. Schelling o una instancia intermedia entre Kant y Hegel”. *En-Claves del pensamiento*, nº 2 (2007): 23-45.
- Ripoll, Verónica. “Elfriede Jelinek y la belleza de las princesas a través del espejo”. *Femeris*, vol. 2, nº 2 (2016): 167-183.
- Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el subalterno?” *Revista colombiana de Antropología*, nº 39 (2003): 297-364.
- Sutton, Sara. “Narrar la imagen. The Pillow Book”. *Acta Poética* nº 28 (2007): 367-378.
- Uzal, Luciano G. “Cuerpo y materialidad: Exposiciones Teórico-Conceptuales”. *Tábula Rasa*, nº 31 (2019): 361-380.

Congreso:

- Cirulli, Ailén y Stephanie Agotborde (2015). “La identidad: Una problematización sobre la construcción de lo subalterno”. *XI Jornadas de Sociología*. Facultad de ciencias sociales UBA, ciudad de Buenos Aires.
- Keska, Monika (2009). “Alegorías del mundo: Las exposiciones de Peter Greenaway”. *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Universidad de Granada. 19 de noviembre 2008- 21 de noviembre 2009.
- Mimoso-Ruiz, Duarte-Nuno do Amaral (2004). “Representación del libro y nuevas tecnologías en los filmes de Peter Greenaway: Prospero’s Books (1991), The Pillow Book

(1996) y *The Tulse Luper's Suitcases* (1999)". *Arte y nuevas tecnologías: Congreso de la Asociación Española de semiótica*. Universidad de Toulouse-le-Mirail.

Periódico:

Solano, María José. "Ideas y poder". *Zenda. Autores, libros y compañía*. 16 de enero 2020.

"Greenaway le pone el cuerpo al mejor cine". *La Nación*. 6 de agosto de 1997.

Rudich, Julieta. "Elfriede Jelinek: Austria me ha deshecho". *El País*. 8 de octubre de 2004.

Videos:

Greenaway, Peter. *The Pillow Book*. Francia: Karma Films, 2010. DVD, 121 min.

Guterres, Antònio. *La 2 Noticias*, emitido el 25 de abril de 2019 (27:58).

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-2-noticias/2-noticias-25-02-19/5014672/>

Imágenes:

Figura 1

<https://www.elfriedejelinek.com/foto%20martin%20vukovits%20wien.jpg>

Figura 2

<https://encryptedtbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcSEDWWGB66qEeWU7Sfg6lrrezqoeE6YytPJ18N2eotTA2jaVFjV&usqp=CAU>

Figura 3

<https://highlike.org/media/2013/03/Peter-Greenaway-The-Pillow-Book-.png>

Figura 4

<https://3.bp.blogspot.com/-jXrIY-Wa7Gc/U8MSD80-d0I/AAAAAAAAAFcQ/xQRkFGOyS9w/s1600/Pillow+book+8.png>

Figura 5

<https://vanavision.com/wp-content/uploads/2016/03/the-pillow-book-peter-greenaway-vanavision-400x240@2x.jpg>

Figura 6

<https://1.bp.blogspot.com/-sm6n14JIp6k/UTzikQv5xSI/AAAAAAAAAH6Y/ZfUPVB2ReY/s1600/tpb+title.jpg>

Figura 7

<https://4.bp.blogspot.com/XrE5fIfgpeM/U8MSA32xV5I/AAAAAAAAAFcA/ZSTA87xjRI/s1600/Pillow+book+7.png>

Figura 8

<https://pbs.twimg.com/media/DfV5kxdW0AYmqCm.jpg>