

## Maternidad y violencia: un análisis desde distintas escritoras de la literatura alemana

**Luca Salinas<sup>1</sup>**

Estudiante de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,  
 Universidad Nacional de La Plata, Argentina

[lucasalinas@hotmail.com](mailto:lucasalinas@hotmail.com)

Recibido 17 de septiembre de 2023, aprobado 27 de noviembre de 2023

**Resumen:** la escasa presencia de mujeres en el canon literario manejado habitualmente deriva de determinadas condiciones sociohistóricas. Esto ha repercutido en áreas notables como la literatura alemana<sup>2</sup> donde, por cientos de años, el género femenino ha sido invisibilizado, ya sea en el rol de escritora o como personaje de ficción. Muchas veces no tuvimos posibilidades de escuchar voces más allá de las masculinas y, por ende, nos quedamos con una perspectiva más acotada en la construcción de diferentes historias y personajes. Es así que, en ese vasto mundo conformado por mujeres literatas, se halla uno de los tópicos que más ha dado para hablar: el rol que sostiene el personaje de la madre dentro de la familia. Un papel que, en general, ha sido poco profundizado en las obras literarias escritas por varones.

En este artículo, entonces, postulamos como hipótesis que la literatura escrita por mujeres contribuye a pensar la representación de las madres a partir de matices muchísimos más complejos: por ejemplo, la convivencia de un rol pasivo y activo en torno a la violencia. Para profundizar en esta idea, nuestro corpus está conformado por algunas *Novelles* y otras obras pertenecientes a Annette von Droste-Hülshoff, Marlen Haushofer y Elfriede Jelinek, de forma que recorramos tres momentos trascendentales dentro de la literatura alemana.

**Palabras clave:** literatura alemana, maternidad, escritoras mujeres, violencia intrafamiliar.

### Maternity and Violence: An Analysis From Different Women Writers of German Literature

**Abstract:** The scarce presence of women in the usually handled literary canon derives from certain socio-historical conditions. This has had repercussions in notable areas such as German literature, where, for hundreds of years, the female gender has been invisibilized, either in the role of writer or as a fictional character. Many times we did not have the chance to hear voices beyond the male ones and, therefore, we were left with a narrower perspective in the construction of different stories and characters. Thus, in that vast world

<sup>1</sup> Con aval del Lic. Francisco Salaris, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

<sup>2</sup> Es importante aclarar que cuando nos referimos a literatura alemana no restringimos su alcance a la literatura escrita solo en la actual región de la Alemania reunificada, sino que incluimos a todos aquellos territorios germanohablantes presentes en Europa central.

made up of women of letters, lies one of the topics that has given us the most to talk about: The role that the character of the mother maintains within the family, a role that, in general, has been little delved into literary works written by men. In this article, then, we hypothesize that literature written by women contributes to think about the representation of mothers based on much more complex nuances; for example, the coexistence of a passive and active role around violence. In order to delve deeper into this idea, our corpus will be made-up of certain *Novelles* and other works written by Annette von Droste-Hülshoff, Marlen Haushofer and Elfriede Jelinek, so that we can go through three transcendental moments within German literature.

**Keywords:** German literature, maternity, women writers, domestic violence.

---

## Introducción

Durante siglos, el ámbito de la literatura le ha dado la espalda a la creación femenina, tanto en el ambiente de la crítica literaria como en obras ficcionales. La historia literaria de algunos países occidentales, como asevera Patricia Mayayo (2003), ha tenido un punto de vista masculino de carácter parcial que “se acredita en la ausencia o casi inexistencia de personajes relevantes femeninos” (p. 206). No se trata sencillamente de que hayan existido pocas autoras en los siglos anteriores, sino que no se conocen porque nunca han sido nombradas. No es extraño reconocer, entonces, que las mujeres han tenido una participación minoritaria en el canon literario y, más aún, en una cultura dominante que siempre ha desvalorizado “lo femenino”, colocándolo en un lugar de inferioridad. Incluso, las escritoras fueron relegadas por muchos años a los márgenes de la escritura, por lo que casi siempre estuvieron emparentadas con géneros menores, breves, moralizantes y de “dudoso” carácter estético (Mallol, 2004).

El resultado de estos condicionamientos hizo que, en el pasado, muchas mujeres escritoras no tuvieran gran difusión o los trasfondos de sus obras hayan sido vagamente estudiados (Mayayo, 2003). En este sentido, es inevitable coincidir con aquella afirmación que asevera que la historia de la literatura ha sido escrita por hombres y con un punto de vista parcial, lo que explica, por ejemplo, la ausencia (o casi inexistencia) de nombres femeninos en muchos de nuestros programas curriculares de enseñanza obligatoria.

Analizando el caso de la literatura alemana —y el arte en general— podemos observar que estas mismas limitaciones las han sufrido la mayoría

de sus escritoras (Martín Martín, 2019), pues, de otro modo, ¿cómo puede ser explicada la época de los grandes románticos sin hacer foco en poetisas como Karoline von Günderrode? O también, ¿de qué otra forma puede mencionarse el nombre de Achim von Armin sin recordar siquiera a Bettina Brentano? Al contar solo con la cosmovisión de escritores varones, advertimos que los personajes en las obras de ficción se encuentran supeditados a un discurso que asegura diferentes definiciones de la mujer, ligadas a una mirada sesgada. Debido a ello, el rol femenino suele ser pensado casi exclusivamente en relación con el varón como, por ejemplo, el caso de las mujeres seducidas por un hombre o, el que nos interesa analizar en este trabajo, el tópico de la mujer en el hogar.

Sin embargo, al rastrear las obras escritas por mujeres, notamos que dicho tópico es retratado con una profundidad tal que las hace tener un contacto estrecho con la violencia. Entonces, tomando en cuenta este marco, nos dedicaremos de lleno a analizar tres momentos diferentes de la literatura alemana y abordaremos, para cada caso, una autora en particular: el siglo XIX con Annette von Droste-Hülshoff, el auge de la segunda ola feminista con Marlen Haushofer y las últimas décadas del siglo XX a partir de Elfriede Jelinek.

### **Annette von Droste-Hülshoff en el contexto del Romanticismo alemán**

La época del Romanticismo alemán fue, quizás, la de más desarrollada artísticamente en Occidente desde la llegada del Siglo de Oro español. Grandes talentos en el mundo del arte surgieron de tal movimiento, como Hoffmann, Hölderlin, Brahms y Beethoven. No obstante, muchos desconocen que dentro de este se destacaron algunas mujeres que lograron contribuir al desarrollo de la cultura alemana a principios del siglo XIX. En Alemania, esta corriente tiene su origen en la creación de los llamados “salones literarios”, que tuvieron un real efecto en los territorios de Inglaterra y Prusia, principalmente (Dobre, 2019). La idea del salón comenzó hacia 1780, cuando el matrimonio Herz abrió el primer Kreis (círculo) en la ciudad de Berlín, que contaba con artistas del calibre de Jean Paul, Tieck, Friedrich Gentz o Dorothea Veit, entre sus integrantes.

Dentro de aquel círculo de artistas, Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848) se constituyó como una de las mujeres más representativas, ya que algunas de sus obras fueron muy reconocidas y valoradas con el paso del tiempo. Una de ellas es la *novelle*, *El haya de los judíos*, publicada hacia 1842, cuando la autora estaba atravesando los últimos años de su vida. Podemos

considerarla como uno de los escritos cumbres del siglo XIX en la literatura alemana, pues, hasta la actualidad, es objeto de muchos debates, tanto por su trama como por los personajes y la forma en la que retrata a la comunidad.

En *El haya de los judíos* (1997), la historia se desarrolla alrededor de la vida de Friedrich Mergel, un joven nacido de un matrimonio conflictivo y violento, el cual tiene como foco del conflicto a su padre borracho, Hermann Mergel. Lastimosamente para Friedrich, su vida está marcada por esto y el lector puede apreciar cómo va formándose como persona a partir de los tantos inconvenientes que va sufriendo. El resultado de esta trágica historia representa un lado macabro de la clásica novela de aprendizaje, *Bildungsroman*, puesto que su protagonista irá adquiriendo conductas erráticas en todo su desarrollo, hasta ser inculpaado de asesinato. Sin embargo, más que profundizar en el protagonista y la trama “policial”, lo que nos interesa es ahondar en los personajes femeninos.

La narración comienza dándonos un pantallazo general acerca de la vida de Hermann antes de que su hijo naciera: “había sido en sus tiempos de soltero un llamado borracho ordenado, es decir, uno que solo los domingos y días de fiesta yacía en el vertedero de la calle” (Droste-Hülshoff, 1997, p. 119). Aquí se nos anticipa el problema con el alcohol que caracteriza al personaje y que, por lo menos en su soltería, no le genera demasiados inconvenientes. Sin embargo, en la siguiente escena presenciamos como lectores un suceso interesante:

De ahí que tampoco tuviese dificultades cuando pidió la mano de una muchacha bastante bonita y de buena posición. Las bodas fueron muy alegres ... pero el domingo siguiente la gente observó que la joven mujer, lanzando gritos y exhibiendo manchas de sangre corría por el pueblo en dirección a la casa paterna. (Droste-Hülshoff, 1997, p. 119)

Más adelante se nos detalla que la chica convive con sus padres hasta que finalmente fallece, quizás por resultado de la pelea o por el trauma que le generó la situación. Sea cual fuere el caso, a partir de aquí, Hermann Mergel puede ser descrito como un personaje sumamente violento, lo que repercute en la vida de los demás.

Luego, se narra sobre el nuevo compromiso de Hermann con Margreth, relación que dará como fruto el nacimiento de Friedrich. Si bien, en palabras de la esposa, pareciera que la relación podría ir por un camino diferente

—“una mujer que es maltratada por su marido, es estúpida o no vale nada; si la paso mal, decid que la culpa es mía” (p. 120)—, se terminan repitiendo los hechos:

Cierta noche la vieron salir apresuradamente sin cofia, ni pañuelo, con los cabellos desgredados; se tumbó en el jardín al lado de un bancal de coles y removió la tierra con las manos. Luego miró medrosa en torno de sí, cortó rápidamente y se lo llevó despacio hacia la casa, pero no para entrar, sino para refugiarse en el granero. (p. 120)

Aquí, el narrador describe el miedo que le generan, a Margreth, las confrontaciones con su marido cuando este vuelve borracho a casa, lo que deviene en que la actitud segura y fuerte que tenía al principio se deshace en pocas líneas. Resulta llamativa la manera en que Droste-Hülshoff retrata los matrimonios de Hermann en contraposición a la tendencia del momento, ya que, en las representaciones literarias y en la pintura, era común ver imágenes de padres devotos y familias unidas haciendo que, en su época, florezca un ideal de armonía conyugal (Mayayo, 2003). En igual medida, dicha anomalía puede extrapolarse al rol que representa Margreth como madre, debido a que es retratada como una mujer vulnerada, violentada en su matrimonio y víctima de un hijo que recibe sin mayor alegría: “en el segundo año este matrimonio desgraciado fue —no se puede decir bendecido— con un hijo; dicen que Margareta [Margreth] lloraba mucho cuando le alcanzaban el niño” (p. 120). Lejos queda ese tópico de “ángel del hogar” (Mayayo, 2003, p. 154) tan presente en la burguesía de su tiempo.

No obstante, Droste-Hülshoff no solo no se conforma con retratar a la protagonista como una simple madre acechada por su destino cruel, sino que imprime en ella un carácter que replica toda la violencia soportada sobre su hijo Friedrich. Esto puede apreciarse en algunos diálogos que mantiene con el infante: “—Pero ¿si viene mi padre? ... —¡A ése el diablo lo tiene firmemente agarrado! —¿Dónde está el diablo, madre? —¡Ya verás, culo de mal asiento! ¡Está delante de la puerta y te buscará si no te quedas quieto!” (p. 121). Su comportamiento desde este momento en adelante ha llevado a muchos críticos, como comenta Doris Brett (1985), a culpar directamente a Margreth por la influencia ejercida sobre su hijo, algo que compartimos parcialmente.

La decisión de la escritora de caracterizar a Hermann como un hombre violento desde antes de su compromiso con Margreth hace que el peso de la

responsabilidad recaiga completamente en el hombre: el desencadenamiento de toda la novela, las actitudes de Friedrich y su descenso a la criminalidad tienen origen en la conducta de su padre, y es un tema que muy difícilmente podríamos ver replicado en otro escrito del Romanticismo. En este sentido, vemos que Droste-Hülshoff logra plasmar en su obra un retrato muy profundo del pueblo de B., porque constantemente juega con aquella comunidad que vemos en el espacio público y todo lo que circula por detrás en forma de engaños, llantos sigilosos, una maternidad no deseada o en el gesto insignificante de arrancar un puñado de hierba como protesta ante las golpizas maritales.

### **Las madres en Marlen Haushofer**

La figura de madre que moldea Annette von Droste-Hülshoff en *El haya de los judíos* encuentra grandes similitudes con los rasgos que Marlen Haushofer supo plasmar en dos de sus obras principales: *El muro* (1963) y “Nosotros matamos a Stella” (1958). Si bien esto sucede en un contexto bastante alejado al del siglo XIX que venimos trabajando, a mediados del siglo XX la maternidad todavía se encontraba intrínsecamente ligada al ideal de mujer y su feminidad, donde el varón se hallaba como un mero acompañante de aquella “misión social” (Montañez, 2021, p. 11). Por lo que, en este punto, empezaron a surgir algunas ideas que revolucionaron el movimiento feminista en EE.UU y en gran parte de Europa, y que justamente venían a enfrentar a aquellos valores del sistema heteropatriarcal. Obras importantes como *Mística de la femineidad* (1963) de Betty Friedan o *Política sexual* (1970) de Kate Millett optaron por la búsqueda “de una nueva identidad de las mujeres que redefina lo personal como imprescindible para el cambio político” (Gamba, 2008, p. 3), por lo que el rol de la familia, la división sexual del trabajo, la sexualidad o la reformulación de los espacios público y privado, son solo algunos de los ejes que supuso extensos debates.

Volviendo una vez más con la figura de Haushofer, *El muro* (1963) es una de las obras literarias rescatadas por el feminismo de dicho periodo, no tanto por su carácter casi desconocido fuera de la lengua alemana, sino más bien porque el tipo de lectura que suscitó al principio fue muy diferente al que tuvo décadas después. El argumento se desarrolla a partir de su narradora y protagonista que, al mejor estilo de *Robinson Crusoe*, tiene la misión de sobrevivir bajo sus propios medios en una zona montañosa y rodeada de animales. Pero, a diferencia del personaje de Droste-Hülshoff, la narradora de *El muro* cuenta con un desarrollo más existencial y un trasfondo



introspectivo. De ahí que muchos de sus análisis y lecturas estuvieran ligadas al existencialismo francés y a la ciencia ficción, pero sin ningún tipo de crítica histórica o política (Ketch, 2007, p. 84).

Entonces, ¿cuáles son las claves que permiten establecer un punto de contacto entre esta obra y la de Droste-Hülshoff? Para empezar, podemos decir que la novela de Haushofer comienza con su protagonista aislada del resto del mundo por un muro “invisible”, que impide su escape. Esto hace pensar en si realmente se habla de un muro físico o alegórico. A partir de aquí, su mera existencia hace que la narradora, en plena soledad, se apoye casi totalmente en la reflexión y, de este modo, avance en la construcción del complejo personaje. Pensamientos sobre su cuerpo —“mis manos, constantemente cubiertas de ampollas y callos, eran mis herramientas más importantes” (Haushofer, 1995, p. 81)—, su pasado o la convivencia con los animales serán de vital importancia a lo largo de la historia. Sin embargo, una de las cuestiones que mejor engloba los inconvenientes de la persona que fue y de la que sobrevive en el presente de la obra es su rol de madre:

Al despertar el 10 de mayo pensé en mis hijas como dos niñas pequeñas que corren cogidas de la mano por el parque. Las dos adolescentes desagradables, despegadas y agresivas que había dejado en la ciudad se habían vuelto de pronto irreales. Por ellas no lloré nunca, pero sí por las niñas que habían sido hacía muchos años. Quizá parezca muy cruel, pero no sé a quién tendría que engañar hoy. (p. 41)

Desde el principio, cuando da cuenta de la relación pasada con sus hijas, marca una situación compleja donde siente algo de desapego con ellas en su adolescencia y, además, con el rol estereotípico de madre que está obligada a asumir. Pues, como bien menciona Wamba Gaviña (2012): “la mujer occidental (contrapuesta a la hembra biológica) sobrepone a este rol de engendradora la norma cultural de retener a sus hijos más allá de la infancia, hasta la adolescencia ocupando un lugar innecesario o superfluo” (p. 4); este rol es una cuestión que termina afectando directamente a la narradora.

Además, como podemos notar en el presente de la obra, la protagonista no cuenta con el mandato de la crianza ni la presión de la sociedad patriarcal. Esta libertad que adquiere se ve en su desempeño, ya que realiza tareas que normalmente eran asignadas a los hombres, como la cosecha y la caza. Haushofer (1995) parece establecer aquí un claro guiño con el contexto de

posguerra desde donde escribió, con lo cual podemos plantear un interesante paralelismo entre la narradora y el rol de las mujeres en la época de la Segunda Guerra Mundial: “el conflicto bélico hizo que los hombres se trasladasen de su hogar al frente de batalla, por lo que fueron las mujeres quienes debieron ocupar sus puestos en el ámbito laboral” (Montañez, 2021, p. 11).

Lamentablemente, a la protagonista de la novela el final le depara un destino trágico similar al de Margreth. Luego de toda su lucha por sobrevivir, un hombre se aparece de repente, ataca a Toro y a Lince (sus animales) y logra acabar con la vida de ambos sin motivo:

En la pradera había un hombre, un desconocido, y a sus pies yacía Toro. Era evidente que estaba muerto, era un gran montón gris y marrón ... Corrí a la cabaña y descolgué la escopeta de la pared. Tardé solo unos segundos, pero le costaron la vida a Lince ... Apunté y disparé, pero Lince ya estaba muerto. El hombre dejó caer el hacha y se desmoronó con un extraño movimiento en espiral. (pp. 266-267)

La forma de actuar de este nuevo personaje, igual de polémico y paradigmático, encierra en su alegoría una problemática que requiere un análisis detallado y profundo. Su aparición como un ente destructivo, que arrasa con todo ser vivo que se le cruza, no es solo una mera representación de un hombre violento. Si observamos el desarrollo de la historia, la protagonista de *El Muro* adquiere con el tiempo una estrecha relación con sus animales: los alimenta y se sacrifica por ellos, hasta tal punto que terminan siendo sus nuevos hijos. De allí que la escena del crimen final se muestre como un simbolismo donde el varón aparece y acaba con la armonía familiar que se fue construyendo a lo largo del relato.

Ahora bien, la autora parece profundizar este enfoque en la historia que presenta en “Nosotros matamos a Stella” (2008). A diferencia de la obra anterior, que construía su trama en un lugar predominantemente rural, aquí nos encontramos con el testimonio de una madre ubicada en el seno de una familia tipo, que no sabe lidiar con una tragedia. En tal sentido, el planteo de la narración nos muestra a su protagonista, Anna, en convivencia con Richard, su marido; Wolfgang y Annette, sus dos hijos; y Stella, una joven que la familia acoge temporalmente en su hogar. Ante la repentina muerte —o suicidio— de esta, la protagonista comienza a reflexionar sobre el grado de responsabilidad y complicidad de toda la familia en el hecho.



El drama se desencadena cuando podemos inferir que Stella se convierte en la amante de Richard por algún tiempo, ya que si bien al principio la narradora la describe como “torpe y tímida” (p. 39), la chica se convierte en una mujer realmente bella y de interés para su marido. Aunque la relación, más que por Stella, se ve favorecida por la posición que representa Richard, la de un “animal carroñero” (p. 69) que utiliza su poder para intimar con la chica:

Richard es un diplomático y un hombre de poder, no es de extrañar, pues, que siempre tenga éxito. Con toda la paciencia y tenacidad del mundo, intenta, con amabilidad, conseguir su objetivo. Sólo cuando no funciona su encanto, se vuelve cruel. Pero eso no lo saben muchos, y a quienes lo saben los tiene tan de su mano que no se atreven a actuar en su contra. (p. 60)

El personaje de Richard es retratado como un hombre que, de acuerdo con esta descripción, ejerce pleno dominio en la casa. Un ambiente sumamente patriarcal que, en palabras de Kate Millett (1970), se rige por una dominación de poder del macho sobre la hembra y del macho adulto sobre el joven. Lejos de ser explícito, este dominio se encuentra tan arraigado en el sistema que termina por simular una falsa naturalidad. De modo que Richard actúa con los demás integrantes de la familia (en particular con las mujeres) de una manera hostil, que configura un espacio de iguales características, donde él se vuelve intocable y Anna, la madre, queda relegada a una mera espectadora de toda la convivencia.

Otro punto igual de interesante en la novela es que la culpabilidad no recae solo en el marido de Anna, sino que ella misma también encuentra en su silencio y su complicidad el motivo de la muerte de Stella. Pero, como observamos en el relato, esto no solo se debe a la “cobardía y comodidad” (p. 61) que sentía frente a toda la situación, sino que es muy importante considerar su rol en el hogar y, más aún, el cariño que le tiene a su hijo Wolfgang: “por amor a él, por conservarle la ilusión de que crece en una familia normal, callé todo” (p. 61). Esto también podemos verlo cuando, en una discusión que mantienen Anna y su marido, ella le menciona un encuentro que tiene Stella con el ginecólogo. Con lo cual, sospechando de la situación, Richard desvía toda la conversación hacia Wolfgang, detalle que Anna toma como un intento de amenaza:

De buena gana hubiera podido reírme en su cara. De buena gana le hubiera dicho: “Querido, no tienes que recordarme que me puedes chantajear con Wolfgang. Ya sé que estoy por completo en tus manos”. Pero no lo dije. Me hubiera castigado sin piedad, a mí y a Wolfgang. (p. 82)

Sin embargo, la protagonista no saldrá airosa de la situación, ya que, como vemos a lo largo de “Nosotros matamos a Stella”, Wolfgang decide alejarse de su madre y rebelarse ante su pasividad: “Wolfgang detesta a su padre y a mí me desprecia por mi cobardía” (p. 44). Entonces, podemos concluir que la maternidad encarna un fuerte simbolismo en ambas novelas porque, de alguna forma u otra, resulta un motivo de sufrimiento para las narradoras: por un lado, Anna es acechada por la opresión de Richard y el malestar de la convivencia con Stella; por el otro, nos encontramos con la protagonista de *El Muro*, que lucha por reconstruir su rol de madre, pero termina con un destino trágico a causa de ello.

### **La relación madre e hija en la obra de Elfriede Jelinek**

Ya desde el momento de su publicación, *La pianista* (1983) de Elfriede Jelinek resulta ser una de las novelas que más ha impactado en la sociedad austriaca. Su temática, la cruda narración y lo profundo que resultan los personajes que se representan hacen que la historia contenga críticas e interpretaciones de todo tipo, incluso que fuera acogida por el movimiento feminista de la última generación. Por eso no resulta raro que, en el año 2004, la autora, que ya por ese entonces tenía una larga trayectoria literaria y activista, haya recibido el Premio Nobel de Literatura. Aunque no son pocos los detractores respecto de su labor, es innegable que su legado ha dejado una huella profunda en los estudios literarios sobre la crítica social y la mujer en la era moderna.

Ahora bien, poniendo el foco en la novela, podemos ver que la protagonista es Erika Kohut, una profesora de piano que ronda los 40 años. Erika está sometida a un estricto control, tanto emocional como sexual, por parte de su madre, por lo que vive en un mundo bajo el dominio absoluto de aquella y de sus propias inhibiciones. Aquí, el personaje de la madre contrasta ciertamente con los vistos en Droste-Hülshoff y Haushofer, debido a que se lo retrata como un ser absolutamente controlador hasta el extremo de que la protagonista ni siquiera puede comprar su propia ropa o tener alguna

relación cercana fuera del vínculo que la une con su madre. Más bien, Erika se muestra como un personaje completamente solitario al comienzo de la obra; sus sentimientos y la forma en que la voz narradora va contando los hechos son de suma importancia para lo que Jelinek busca transmitir.

Así es que, con esa narrativa tan particular, el apartamento es donde empieza a desarrollarse la trama. Ahí, Erika tiene sus más profundos traumas con un padre que ha sido relegado desde hace bastante tiempo y con una madre maltratadora que, en ocasiones, puede llegar a violentarla físicamente. Siguiendo esa línea, es interesante lo que nos propone Tina-Karen Pusse (2010):

Jelinek revela cómo los aspectos más opresivos del amor maternal - por ejemplo, tratar de controlar el desarrollo psicológico de una hija desde los tres años- conducen a la obsesión de una hija con su madre que culmina en un regreso simbólico pero letal al útero de su madre. El piso puede incluso verse como un símbolo de un útero: es una cueva estrecha de la que la madre nunca está ausente. (pp. 90-91)

De hecho, al igual que ocurre con una criatura en un vientre materno, Erika es controlada en lo que come y en cómo debe llevar su vida; es alejada parcialmente de la gente que transita en el exterior. No obstante, ella reconoce en todo momento el lugar de opresión en el que se encuentra, por lo que, en algunos episodios con la madre, la protagonista explota y le responde a través de la agresión física: “rasguña y muerde a media marcha, Erika” (Jelinek, 1983, p. 108). A partir de estas reacciones, encuentra su objetivo en la obra: escapar de las garras de su madre. Entonces, bajo esta premisa, la novela se desarrolla al estilo de un *Künstlerroman*<sup>3</sup>, donde el personaje principal busca salir de su rutina conservadora a partir de dos factores principales: la música y la órbita de la perversión.

Por un lado, la música tiene un gran significado en la obra porque es un elemento que ha estado desde siempre con Erika como un mandato para alcanzar un mejor estatus. Por el contrario, el resultado ha sido muy diferente: “Erika estira en vano sus brazos hacia el destino, pero el destino no hace de ella una pianista. Es arrojada al suelo como viruta de madera” (p. 20). En cambio, solo le queda conformarse con un simple trabajo como

<sup>3</sup> Este término, que nace como una categoría del *Bildungsroman*, corresponde a aquellas narrativas que muestran el crecimiento de un artista hasta su madurez. Teniendo en cuenta esto, cabe señalar que el desarrollo de Erika, más que como una artista en sí, se da por fuera del ámbito musical.

profesora de piano, donde son pocos –pero intensos– los momentos que tiene para disfrutar: “Erika eleva por los cielos la obra de Bach ... Erika siente entre las piernas aquella comezón que solo siente el elegido por y para las artes cuando habla de las artes” (p. 70). Sin embargo, el pesar que arrastra por no poder consolidarse como una prodigio del piano lleva a la profesora a buscar otras vías para evitar el halo controlador de su madre y reconvertir su rol de mujer; un rol del que solo podrá salir a través de la deconstrucción y la perversión. Esto podemos verlo cuando Erika asiste por primera vez a un *peepshow* y es espectadora de un show sexual:

Erika mira atentamente. No para aprender. En ella nada se conmueve ni se excita. Pero aun así tiene que mirar. Para su propio disfrute. Cada vez que piensa en irse, algo le dirige enérgicamente la cabeza bien peinada hacia la ventanilla y sigue mirando. (p. 39)

Como vemos que va ocurriendo a lo largo de la novela, la satisfacción no resulta total para ella, pues siempre hay un retroceso, una inhibición que amenaza con destruir su deleite: “Erika ha llegado a un límite. Hasta aquí y no más. Esto realmente va demasiado lejos, dice, como es su costumbre. Se levanta. Hace ya mucho tiempo que ha definido sus límites y los ha dejado establecidos” (p. 40).

Esta situación se repite más adelante en la historia, cuando encontramos el punto de inflexión que termina por cambiar el destino de Erika: la atracción que siente por Walter Klemmer, uno de sus alumnos en el conservatorio, con el cual parece haber un acercamiento desde un principio. Aquí, una vez más, opera la inhibición por parte de Erika, retratada en una escena gráfica, que representa una ablación genital femenina<sup>4</sup>:

Se sienta con las piernas abiertas frente al espejo de aumento que se usa para el afeitado y realiza un corte que agranda la abertura que constituye la puerta al interior de su cuerpo. Entre tanto ha ganado experiencia, de modo que el corte con la cuchilla no le causa dolor;

<sup>4</sup> La manera en que Erika actúa en este momento parece aludir a un ritual que se da en algunas tribus de Asia, África y Medio Oriente, y que tiene como supuesto objetivo controlar una potencial desviación de la conducta sexual de la niña en el autoerotismo o en relaciones sexuales premaritales. Si bien creemos que su presencia en la novela refuerza la tendencia a la inhibición que acecha a la protagonista, no dejamos de lado que Jelinek quizás también haya querido dejar constancia de estas aberrantes prácticas en forma de denuncia.

sus manos, brazos y piernas han sido usados muchas veces para estos experimentos. (p. 61)

Si bien la relación con Klemmer tiene algunas idas y vueltas, vemos que con cada encuentro comienzan a abrirse paso fantasías sadomasoquistas en las que se mezclan el dominio, la subordinación, el placer y el sufrimiento. Esto habla de un rechazo de Erika a someterse a un discurso social aceptado, como una hija pasiva que solo debe obedecer a su madre. Pero también vemos que evoca su desgracia: el lamento de tener que someterse a una relación alimentada por la violencia y la sumisión, porque eso es lo único que conoce (de la relación con su madre). Para ella no ha existido nunca otra forma de relacionarse.

Lastimosamente para Erika, el desenlace resulta clave porque, lejos de encontrar la satisfacción verdaderamente, su vínculo con Klemmer la lleva a ser golpeada y violada en algunas ocasiones. En este sentido, como menciona Fernández Martínez (2017), “la perversión puede entenderse en la novela ... como un intento de encontrar la *jouissance*” (p. 104) y de escapar del trauma que le generó la sobreprotección y dominación materna a lo largo de toda su vida. Debido a esto, su supuesto suicidio al final de la historia refleja el estatus que no logró conseguir como concertista de piano, por un lado, y, por otro, la fallida reivindicación de su sexualidad. Erika termina desangrándose mientras camina lentamente hacia el apartamento, ese es su cruel destino.

## Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos analizado, en la figura de la madre que aparece con frecuencia en obras de la literatura alemana escritas por mujeres, algunos ejemplos de las problemáticas que aparecen en las escritoras alemanas y cómo esto se retrata en sus textos. Con este objetivo, hemos recorrido la época del Romanticismo alemán con Annette von Droste-Hülshoff, autora que desafió toda una corriente tradicional artística al dramatizar episodios de violencia intrafamiliar, lo cual puede haber sido un foco de conflicto para muchas familias en su tiempo. Además, retrata la profundidad que caracteriza a Margreth, una madre vulnerada a raíz de la relación violenta que mantiene con Hermann, su marido, y que replicará con su hijo. Más adelante, analizamos, a partir de Marlen Hauhofer, cómo *El muro* y “Nosotros matamos a Stella” retratan figuras maternas que van en contraposición con los roles estereotípicos del “ángel del hogar”, para dar paso a historias más intimistas,

que buscan en la reflexión y el monólogo una respuesta ante el desenlace que viven en sus historias. Por último, hemos visto cómo Elfriede Jelinek, a través de *La pianista* —una obra que ha sido criticada hasta el hartazgo— retrata un tópico muy poco trabajado, el de la relación entre madre e hija, a partir de unos algunos ejes como el control maternal, la sexualidad y la perversión, los cuales mantienen un contacto estrecho con la violencia.

## Referencias

- Brett, D. (1985). Friedrich, the Beech, and Margreth in Droste-Hülshoff's "Judenbuche". En *The Journal of English and Germanic Philology*, (84) 2, 157-165.
- Dobre, C. E. (2019). El salón, un oasis cultural para la emancipación femenina en el Romanticismo alemán". En *La actualidad del primer romanticismo alemán: Modernidad, filosofía y literatura*. Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca. <https://www.teseopress.com/romanticismo/chapter/el-salon-un-oasis-cultural-para-la-emancipacion-femenina-en-el-romanticismo-aleman/>
- Droste-Hülshoff, A. (1997). *El haya de los judíos y Ledwina*. Editorial Cátedra.
- Fernández Martínez, S. (2017). Sublime dolor: el castigo corporal en *La Pianista*, de Elfriede Jelinek. En *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (1). Universidad de León.
- Gamba, S. (2008). Feminismo: historia y corrientes. En *Diccionario de estudios de Género y Feminismos*. Editorial Biblos.
- Haushofer, M. (1995). *El Muro*. Editorial Siruela.
- Haushofer, M. (2008). Nosotros matamos a Stella. En *Nosotros matamos a Stella. El quinto año*. Editorial Siruela
- Jelinek, E. (1983). *La pianista*. Editorial Debolsillo.
- Ketch, M. R. (2007). Marlen Haushofer: Recollections of Crime and Complicity. En *Studies in 20th and 21st Century Literature*, (1), 82-108. Kansas State University.
- Mallol, A. D. (2004). Hacia una subjetividad pop: poesía, ficción y sujeto en algunas poetas argentinas. En *Cuadernos del Sur*, (34), 139-164. Universidad Nacional del Sur.
- Martín Martín, J. M. (2019). *Escritoras en lengua alemana. Renovación del canon literario*. Editorial Comares.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Editorial Cátedra.



Millett, K. (1970). *Política sexual*. Editorial Cátedra.

Pusse, T. (2010). I am coming! Returning to the Womb in Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin* and Michael Haneke's Film *La Pianiste*. En *Germanistik in Ireland: Yearbook of the German Studies Association of Ireland*, (5), 89-108.

Wamba Gaviña, G. (2012). Antecedente temprano del feminismo en la literatura alemana, *El muro* (1968) de Marlen Haushofer y la mujer como construcción. [Ponencia]. V Congreso Internacional de Letras Transformaciones Culturales Debates de la teoría, la crítica y la lingüística. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. <https://literaturaalemanaunlp.files.wordpress.com/2013/05/antecedente-temprano-del-feminismo-en-la-literatura-alemana.pdf>