

discrepancia entre la proclamada igualdad de todos los seres humanos y las relaciones de poder existentes entre los sexos. Doris, por procedencia social, casi predestinada a una existencia al margen de la sociedad burguesa, se esforzará por asimilar las normas dominantes para evitar el descenso social, pero al final de un proceso de aprendizaje llegará a encontrar su identidad justamente en el rechazo a esas normas. Sin embargo, el reforzamiento del yo y de su capacidad crítica no será suficiente para transformar su status social. Karl Jaspers en *Die geistige Situation der Zeit* (1931) se refiere a su presente como eine *Doch-noch-nicht-mehr-noch-nicht-Periode*, de la que sólo se podrá trazar la curva de la posterior decadencia. También en Doris podemos ver ese *nicht-mehr* de las viejas estructuras dominantes, así como el *noch-nicht* de una posibilidad de existencia autónoma, con lo que indudablemente se señala una conciencia de final de época.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Ankum, K. von, "‘Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien’. Wibliche Selbsterfahrung in Irmgard Keuns *Das Kunstseidene Mädchen*". *The German Quarterly*, 67.3 (Summer 1994), 369-388.
- Falk, S., "Aufbruch und Stagnation. Zum Frauenbild der 20er und 30er Jahre und seiner literarischen Bearbeitung durch Irmgard Keun". En: Chmielewski-Hagius, A. (ed.), *Frauenalltag - Frauenforschung* (Frankfurt 1988), 165-170.
- Klotz, V., "Forcierte Prosa. Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit". En: *Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutscher-französischer Begegnung*. Festgabe für J. Kunz, ed. por R. Schönhaar (1973), 244-271.
- Krechel, U., "Irmgard Keun. Die Zerstörung der kalten Ordnung. Auch ein Versuch über das Vergessen weiblicher Kulturleistungen", *Literaturmagazin*, 10 (1979), 103-128.
- Shafi, M., "Aber das ist es ja eben, ich habe ja keine Meinesgleichen", *Colloquia Germanica*, 21 (1988), 314-325.
- Soltau, H., "Die Anstrengungen des Aufbruchs. Romanautorinnen und ihre Heldinnen in der Weimarer Zeit". En: Brinker-Gabler, G. (ed.), *Deutsche Literatur von Frauen*, vol. 2 (Munich 1988), 218-235.
- Wittmann, L.Z. "Der Stein des Anstosses. Zu einem Problemkomplex in berühmten und gerühmten Romanen der Neuen Sachlichkeit", *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 14 (1982), 56-78.

## EL JUEGO DEL SIMULACRO EN ELSE LASKER-SCHÜLER

Dolors SABATÉ PLANES

Universidad de Santiago de Compostela

Desde que en el siglo pasado, a finales de la década de los noventa, las primeras organizaciones feministas plantearan abiertamente temas como la legalización del voto femenino o el libre control de la mujer sobre su propia sexualidad, las reivindicaciones socio-políticas del feminismo han sido sometidas a una profunda revisión. En los movimientos políticos progresistas de finales de los sesenta, las mujeres encontraron una gran discrepancia entre el compromiso por la igualdad de los hombres y su comportamiento sexista con sus camaradas de sexo contrario. Por ello, empezaron a formar sus propios grupos de liberación, como alternativa a los demás frentes de lucha política. El cambio de paradigma científico que comportó la politización de intelectuales y estudiantes a partir de 1968 es el origen de la discusión desarrollada en el foro del nuevo feminismo e, igualmente, en él encontramos el punto de partida del actual pluralismo científico.

Por lo que respecta a los estudios realizados en el contexto cultural del segundo movimiento feminista, uno de los aspectos más debatidos es la relación existente entre ficción literaria y mujer. La relación entre ficción literaria y mujer ha sido estudiada desde dos ópticas distintas. La primera analiza la figura de la mujer como producto de ficción, como modelo imaginado de lo femenino en la literatura. La segunda tiene como finalidad rescatar a la mujer como productora de ficción, reconstruyendo y cuestionando las circunstancias a partir de las cuales se ha conformado y establecido la tradición literaria.

Esta última línea de investigación implica una labor de reconstrucción casi arqueológica, dada la dificultad que en muchas ocasiones comporta la recuperación de una historia durante largo tiempo silenciada. Asimismo, la crítica feminista orientada en esta línea, consciente de que las escritoras crean dentro de una historia literaria y un sistema de convenciones patriarcales, ha tratado de dilucidar a menudo los actos de apropiación y subversión estético-ideológica que constituyen el texto femenino.

Nuestro objetivo es llevar a cabo una relectura del texto femenino de acuerdo a estos principios hipotéticos de apropiación y subversión estética. Paradigma de estudio será la escritora Else Lasker-Schüler, la cual, más que compartir las consignas feministas reivindicativas de su tiempo, mostró una actitud de desinterés ante los ideales socio-políticos del primer feminismo. Else Lasker-Schüler se mantuvo al margen de los movimientos emancipatorios finiseculares aferrándose desde el principio a su libertad individual. Asimismo, la relación de Else Lasker-Schüler con otras escritoras nunca se caracterizó por el sentimiento solidario que puede comportar la consciencia compartida de una situación social discriminatoria. Conocida es por ejemplo su negativa a aparecer en público en una lectura junto a la escritora Ina Seidel o los roces que en ocasiones surgieron en sus relaciones con otras escritoras. Del mismo modo, también son escasas las cartas que Else Lasker-Schüler dirigió a otras mujeres a lo largo de su amplia correspondencia. Los destinatarios son principalmente masculinos, al igual que los retratos que la autora llevó a cabo de sus coetáneos en la obra *Gesichte* (1913), excepcionalmente dedicados a personas de su mismo sexo y, en caso de ello, a actrices, cantantes o artistas.<sup>1</sup>

Pese a la obiedad de estos hechos y aunque Else Lasker-Schüler nunca expresara una conciencia política,<sup>2</sup> —su postura coincide plenamente con los ideales de sacralización del arte que dominaron el panorama literario finisecular—, existen claros indicios a partir de los cuales podemos afirmar que su crítica al patriarcado, aunque camuflada, es evidente. Su inconformismo se percibe tanto en la configuración estético-formal de sus obras como en los temas que en ellas trata. Else Lasker-Schüler ataca, con un tipo de literatura tradicionalmente calificada de escapista, no sólo el filisteísmo burgués de la sociedad guillermina, sino también los esquemas patriarcales que la sustentan.

La producción literaria de Else Lasker-Schüler pone de manifiesto un proceso progresivo de ruptura con lo establecido tanto dentro del plano existencial como estético. El primer paso viene representado por el abandono del rol social que el patriarcado reservaba a las mujeres de su tiempo. Else Lasker-Schüler abandona la seguridad de un hogar burgués ya consolidado e inicia una nueva existencia bohemia a la que se mantendrá fiel hasta el final de su vida. Su gesto de disidencia viene acompañado de un rito de iniciación a la modernidad literaria. Al principio recurre en su obra a los

<sup>1</sup> vid. Duda, S.; Pusch, L.S. (ed.). *Wahnsinns Frauen* (Frankfurt/M. 1996), 85-86.

<sup>2</sup> vid. *Liebe gestreifter Tiger. Briefe von Else Lasker-Schüler*. (Edición a cargo de Margarete Kupper). (München 1969), vol 1, 52.

modelos existentes, mostrando ya una voluntad de experimentación con nuevas posibilidades estéticas. Progresivamente y tras estos experimentos iniciales, Else Lasker-Schüler introduce en su obra unas estrategias propias, con las que otorga a su producción un sello de originalidad individual.

Las estrategias de la autora se caracterizan principalmente por el empleo de procedimientos de simulación. Desde el punto de vista estético-formal el simulacro se reproduce a través de un juego de identidades, bajo el cual Else Lasker-Schüler enmascara su género sexual. Desde el punto de vista temático, disfraza su crítica a las relaciones de poder patriarcales bajo la apariencia de un Oriente exótico y colorista, interpretado tradicionalmente sólo como una vía escapista a su situación personal y profesional. Las estrategias de simulación se traducen asimismo en el propio marco biográfico de la existencia real de Else Lasker-Schüler. Con un provocador gesto exhibicionista, la escritora crea en los escenarios finiseculares de la urbe berlinesa la leyenda de su propio mito. A la perfección y con plena consciencia de su condición marginal representa el papel de la artista excéntrica foco de opiniones nunca indiferentes a su modo de actuación.

Else Lasker-Schüler llega a Berlín en el año 1894 en compañía del que entonces fuera su marido el médico Berthold Barnett Lasker. El descubrimiento de la metrópolis y en particular su encuentro con el escritor Peter Hille, conllevaron para la autora la ruptura definitiva en el año 1897 con el pasado. Peter Hille, maestro y amante con el que compartió el desprecio por el filisteísmo burgués y del cual aprendió una cuasi sacra veneración por el arte, es uno de los protagonistas de su primera obra en prosa *Das Peter Hille-Buch* (1906). *Das Peter Hille-Buch* narra el despertar artístico de la joven Tino en un mundo de ensueño cuyos núcleos temáticos dejan percibir claras reminiscencias religiosas.<sup>3</sup>

La autoridad del apóstol Pedro se transfiere a la figura de Petrus der Felsen —en realidad Peter Hille—, el cual inicia simbólicamente a la narradora en los enigmas del arte. Petrus der Felsen le otorga una nueva identidad bajo la apariencia de Tino, nombre con el que en numerosas ocasiones se autopresentó la propia Else Lasker-Schüler. La ambigüedad que por su desinencia masculina entraña el nombre de Tino revela como la escritora experimenta ya con la cuestión del género sexual en el momento de configurar la identidad de la protagonista. Este enmascaramiento sexual bajo una denominación genéricamente ambigua testimonia asimismo un replanteamiento de los modelos socio-sexuales establecidos, pese a que de hecho,

<sup>3</sup> Lasker-Schüler, E. *Werke in einem Band. Lyrik. Prosa. Dramatisches*. (Edición, epílogo y notas a cargo de Sigrid Bauschinger). (Darmstadt 1992), 73-111.

*Das Peter Hille-Buch* se encuentre todavía influenciada por las tendencias artísticas del momento.

En este sentido, el desarrollo del yo se divide en fases distintas siguiendo básicamente los patrones tradicionales de las narraciones en las que la figura central se ve sometida a un proceso de evolución interna. La obra *Das Peter Hille-Buch* está constituida por un total de cuarenta y siete episodios a lo largo de los cuales se extiende el peregrinaje de la pupila y el maestro. Esta trayectoria imaginaria se enmarca en el espacio temporal del devenir cíclico de las estaciones. Estructuralmente, la narración presenta una forma circular, iniciándose en un escenario montañoso en el que Tino encuentra a Petrus y finalizando en el mismo lugar al que ésta regresa para reencontrarse con él a los pies de la tumba de tutor.

Por otra parte *Das Peter Hille-Buch* muestra un estilo claramente inspirado en el *Zarathustra* de Nietzsche. El proceso de formación evoluciona por ejemplo desde una situación inicial similar a la de *Zarathustra*. El papel que representa el motivo de la montaña como escenario del decisivo encuentro es en este sentido un nuevo punto de conexión entre *Das Peter Hille-Buch* y el *Zarathustra* de Nietzsche. De igual modo, Petrus y Tino poseen también poderes visionarios similares a los del profeta nietzscheano.<sup>4</sup>

El descubrimiento de la protagonista coincide biográficamente con la integración de Else Lasker-Schüler a los círculos bohemios de la modernidad. *Das Peter Hille-Buch* fue concebido cronológicamente en un momento en el que Else Lasker-Schüler mantenía contactos con el grupo *Die neue Gemeinschaft*, círculo de artistas fundado por los hermanos Heinrich y Julius Hart en 1901, ambos también estrechamente vinculados a Peter Hille. Pese a su relación con la vanguardia bohemia, la presencia de Else Lasker-Schüler en los círculos artísticos no fue siempre vista con agrado. Sabemos por ejemplo que Oskar Kokoschka nunca quiso retratarla, que Harry Graf Kessler trató de evitar durante mucho tiempo sus encuentros, que Walter Benjamin, aunque apreciaba sus poemas, opinaba que en el trato personal Else Lasker-Schüler se comportaba de forma histérica y que Franz Kafka veía en ella sólo a una alcohólica deambulante.<sup>5</sup>

Como mujer, artista y judía Else Lasker-Schüler luchó contra tres bandos distintos. Por una parte, con una sociedad que en la práctica toleraba en muy contadas excepciones la presencia de la mujer fuera de sus espacios domés-

<sup>4</sup> vid. Reiß-Suckow, Ch. "‘Wer wird mir Schöpfer sein!!’. Else Lasker-Schülers Entwicklung als Künstlerin". (Konstanz 1997), 72-73.

<sup>5</sup> vid. Duda, S.; Pusch, L.S. (ed.). op. cit., 87-88.

ticos tradicionales. Por otra parte con una escena artística a la que le resultaba difícil reconocer la capacidad de las escritoras en un campo profesional en el que su incursión se identificaba todavía con el diletantismo, cuando no el intrusismo. Finalmente, con una clase burguesa judía que había hecho demasiadas concesiones a cambio de su bienestar, en detrimento de los signos de identidad que la definían históricamente. La renuncia de la burguesía judía a su pasado religioso y a sus signos de identidad individuales era lo que más recriminaba Else Lasker-Schüler a sus correligionarios, un hecho que por otra parte la llevó a mitificar el legado del judaísmo.

La huida de Tino de una vida anterior en *Das Peter Hille-Buch*, la experimentación de la protagonista con sus propias posibilidades de expresión y su sometimiento a la autoridad del mentor convierten a la protagonista Tino en alter ego de la escritora. *Das Peter Hille-Buch* ejemplifica claramente cuál era en la práctica la verdadera situación de la mujer escritora durante el período finisecular. A finales de siglo XIX y principios del XX el deseo de reconocimiento de las escritoras provoca que sus primeros pasos hacia la profesionalización tengan lugar dentro de los cauces de una tierra de nadie. Atrás, en el espacio privado del hogar, van quedando las ocupaciones "femeninas" que hasta el momento les habían correspondido. Pese a estos intentos de profesionalización la vida literaria se encuentra en manos masculinas por lo que su camino hacia la esfera de lo público pasa inevitablemente por un período de iniciación bajo la tutela masculina. Esta situación de la mujer escritora provoca su escisión interna, la consciencia de su naturaleza disgregada, dado que, en el fondo, no cumple a la perfección los requisitos que la definen como modelo socio-sexual.<sup>6</sup>

La mujer escritora sufre en la atopía —el no lugar— su enajenación. Este hecho encuentra su metáfora particular en la máscara de la androginia que Else Lasker-Schüler adopta en sus obras. La máscara de Tino representa por su carácter ambiguo el desmantelamiento de los tabúes del patriarcado. Del mismo modo, la androginia constituye también la respuesta personal de la autora a los estereotipos femeninos que conformaban la literatura de su tiempo. En dichos estereotipos se refleja una forma de presentación de la mujer bajo la cual subyace la dominación del orden social masculino.

Los estereotipos femeninos producidos por la imaginería masculina han alimentado a lo largo de la historia un mito femenino que ha sobrevivido en las tradiciones, mentalidades y producciones discursivas. A él y a su constante presencia en la ficción se ha visto enfrentada la mujer escritora. A principios de nuestro siglo, en un momento de profundas transformaciones en el terreno social y en la esfera del pensamiento, el mito femenino se

<sup>6</sup> vid. Reiß-Suckow, Ch. op. cit., 24-25.

bipolarizó en el patrón real de la *femme fatale* –la venus lasciva que lleva el estigma de la culpa– y en el patrón ideal de la *femme fragile* –la virgo de aura erótica asexual–. Ambos patrones encuentran su origen en la cosmogonía judeocristiana, la cual no sólo es iniciada como cosmogonía patriarcal, sino que también transfiere una versión de la génesis humana en la que se manifiesta la asimetría entre los sexos.

Durante el período finisecular, a consecuencia del impacto provocado por los movimientos sociales del siglo XIX y las luchas por la emancipación femenina, se generan un sinnúmero de representaciones artísticas relacionadas con la mujer fatal. Eva, Pandora, Salomé, Dalila o Judith se convirtieron en iconografías habituales bajo las cuales late el cliché de la mujer vampíresa.<sup>7</sup> De este modo, mientras algunas de las reivindicaciones político-sociales del primer feminismo parecían materializarse, la figura de la mujer en la ficción se consolidaba como representación estética de un poder aniquilante. La integración de la mujer como fuerza participativa en los sistemas de producción viene por tanto acompañada por su estigmatización en la ficción literaria. La androginia de Else Lasker-Schüler demuestra su oposición a la demonización femenina en la ficción. Su crítica reivindica un nuevo modelo sexual imposible de encasillar en el marco establecido de una apariencia genérica definida.

La subversión de la autora, camuflada bajo la máscara de la androginia, se intensifica con la denuncia que Else Lasker-Schüler hace de las estructuras de poder patriarcales en su siguiente obra en prosa *Die Nächte der Tino von Bagdad* (1919).<sup>8</sup>

*Die Nächte der Tino von Bagdad* está constituida por una serie de episodios, los cuales podrían ser entendidos como narraciones que el yo hace de sus sueños.<sup>9</sup> La mayor parte de los sueños se reproduce desde la perspectiva de un yo femenino cuya identidad varía a lo largo de los distintos episodios. El yo se autopresenta como una momia, como una noble egipcia y, ya de forma más explícita, como la princesa de Bagdad. En los casos en los que se nombra a la protagonista femenina, ésta se llama Tino. Los espacios geográ-

<sup>7</sup> vid. Reguant i Fosas, D. *La mujer no existe. Un simulacro cultural*. (Bilbao 1996), 130-132.

<sup>8</sup> Lasker-Schüler, E. op. cit., 112-137.

<sup>9</sup> No sólo la referencia a la noche que el mismo título encierra nos ofrece una pista en este sentido. Entre los años 1838 y 1941 Gustav Weil había llevado a cabo una traducción de la obra *Las mil y una noches* abreviando y adaptando algunos de los cuentos de acuerdo al gusto y a los valores morales de la época. Esta traducción se convirtió en uno de los volúmenes indispensables en los hogares burgueses y es altamente probable que Else Lasker-Schüler la conociera. Asimismo, el capítulo sexto de *Das Peter Hille-Buch* incluye una referencia al número: "Und in den bunten Spiegelgalerien meines Palastes spiegele ich tausend und ein Mal mein strahlendes Geschmeide". vid. Reiß-Suckow, Ch. op. cit., 212.

ficos en los que se enmarcan las historias son asimismo múltiples; Bagdad, Marruecos, Tebas, el Cairo, Constantinopla, Philippopol y finalmente Berlín. Leit-motive como palacios, jardines o la danza vinculan las distintas tramas entre sí, otorgando su reiterativo empleo una unidad formal a los dispares episodios. Asimismo, los capítulos inicial y final confieren a la obra una estructura circular, tal como en el caso de *Das Peter Hille-Buch*. Al principio, el yo bajo la identidad de una momia despierta de su sueño. Al final aparece de nuevo, soñando recostada en el regazo de la luna.

Pese al colorido y al calor que desprende el exotismo de los escenarios, Else Lasker-Schüler crea en *Die Nächte der Tino von Bagdad* un universo oriental que refleja la asimetría de los sexos. Así por ejemplo, con frecuencia se hace alusión al velo que cubre el rostro de la protagonista.<sup>10</sup> El velo entraña una forma de ocultación que materializa el anonimato de la mujer en la esfera pública. Simbólicamente el velo la oculta a los ojos de los demás, castra su derecho de participación en las relaciones sociales públicas.

Muestra de esta crítica son también los episodios *Der Fakir von Theben* y *Der Großmogul von Philippopol*. En primero de ellos la narradora implora a un grupo de varones santos que se dirigen hacia Tebas que la lleven hasta la ciudad. El faquir, conocido por su misoginia y su crueldad con las mujeres viaja con el grupo de elegidos e inmediatamente se muestra contrario a la petición de Tino. No obstante, al comprender que Tino constituye una excepción –la protagonista lleva un anillo que la hace diferente– accede a que viaje con ellos. La llegada a Tebas del faquir desencadena el pánico entre las población femenina.

Una de las víctimas del faquir es la hermana de Tino, para la cual ésta implora clemencia. A condición de respetar a la hermana, Tino deberá entregar el anillo que la diferencia del resto de las mujeres. Tras su negativa la ciudad de Tebas se inunda en un baño de sangre. A fin de evitar el horror en el que desemboca la ira del faquir, la protagonista accede a entregar el anillo y a convertirse en víctima de sacrificio. En un momento de redención sobrenatural, Tino se transforma en un objeto impune a los poderes aniquilantes del faquir. El orden se restablece en el patriarcado en un momento de carácter irreal.

El segundo de los episodios en el que se refleja la crítica camuflada de la autora es el capítulo titulado *Der Großmogul von Philippopol*. Aquí, Tino, poetisa del reino imaginario de Philippopol, se convierte en la voz de su tío el sultán. Éste se ha sumido en un enigmático mutismo después de que un insecto le picara en la lengua. Con el milagro de su voz Tino es la única

<sup>10</sup> A él se hace referencia en los episodios titulados *Ached Bey*, *Der Khedive*, *Mein Liebesbrief*, *Der Großmogul von Philippopol* y *Tino an Apollydes*.

persona que ha conseguido quebrar su silencio. Por ello Tino se convierte en la mediadora entre él y el mundo. Enamorada de su primo Hassan, la poetisa espera conseguir la aprobación del sultán para poder casarse con su amado. Sin embargo, el sultán la exige cada vez más para que transmita sus voluntades. Sumida en la nostalgia por no poder ver a Hassan y confundida por una forma de expresión que no es la suya, Tino habla a los hombres de estado cometiendo graves errores. Sus equivocaciones le valdrán el destierro, aunque en realidad, el reino de Philippopol ha florecido desde que ella se convirtiera en la voz de su señor. Tino es desprovista de su honor y desterrada. La ley patriarcal le arrebató los requisitos que la convirtieron en un ser social y la condena a un destino errante:

“Man reißt mit das Gewand vom Körper, den Schleier vom Antlitz, schneidet meine langen Locken ab, und der Sultan hat den Zorn über mich gesprochen – und vertrieben werde ich aus dem Garten des Reichspalastes. Nur einer von den weißen Eseln der Ställe folgt mir.”<sup>11</sup>

El exilio de Tino es comparable a la marginación social que Else Lasker-Schüler sufrió por mantenerse fiel a sus principios. Lejos de querer recuperar su espacio en el orden social, la escritora se aferró a su disidencia mostrando una firme voluntad de poetizar su vida pese a la penurias económicas en la que se veía sumida su existencia. Else Lasker-Schüler crea un universo subjetivo, en el cual muchos de sus seres más próximos también aparecen de forma camuflada. Así por ejemplo sobrenombres como Senna Hoy, Giselheer, Goldwarth y Dalai Lama son algunas de sus personales denominaciones para Johannes Holzmann, Gottfried Benn, Herwarth Walden y Karl Kraus respectivamente. Lejos de querer regresar de su exilio privado, la escritora se recrea en su marginalidad construyendo su propia leyenda en la vida real.

La aparición de Else Lasker-Schüler en el espacio público de la conservadora sociedad guillermina se llevará a cabo de una forma explosiva. Su porte, intencionadamente extravagante, rompe con los moldes establecidos de belleza y engendra un aura legendaria en torno a su persona. Esta forma de autopresentación difiere esencialmente del modo en que tradicionalmente las mujeres se han mostrado a la luz pública. Según Elisabeth Lenk, a lo largo de la historia, la mujer ha aceptado su estatus de objeto bello, modelando su comportamiento y apariencia en virtud del canon de belleza determinado por el patriarcado. Con una mirada narcisista contemplaba su propia belleza en previsión de la fetichización masculina. La autocomplacencia de

<sup>11</sup> Lasker-Schüler, E. op. cit., 128-129.

esa mirada era la misma que la que los demás dirigían hacia ella y el criterio de los demás era su propio criterio de aceptabilidad. Elisabeth Lenk ilustra esta relación de la mujer consigo misma de la siguiente manera:

“Das Verhältnis der Frau zu sich läßt sich zeigen am Spiegel. Der Spiegel, das sind die Blicke der Anderen, die vorweggenommenen Blicke der Anderen. Und vor alters her befragt ihn die Frau mit der bange Frage der Stiefmutter im Märchen: “Spiegelein, Spiegelein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?” Und auch wenn an die Stelle der vielen Anderen der eine Andere tritt, der Mann, der Geliebte, hört die bange Frage nicht auf. Es kommen die Schreckensmomente, wo die Frau sich im Spiegel sucht und nicht mehr findet. Das Spiegelbild ist irgendwohin verschwunden, der Blick des Mannes gibt es ihr nicht zurück.”<sup>12</sup>

Con su disfraz extravagante, Else Lasker-Schüler se aleja del ideal de belleza femenino producido por la imagería masculina. Conscientemente enfundada en una indumentaria inusual y muchas veces sexualmente ambigua traspone su simulacro ficticio a la vida. Bajo la máscara carnavalesca del príncipe de Tebas se escenifica a sí misma ironizando abiertamente sobre los patrones masculinos de los géneros. Silvia Bovenschen lleva a cabo en su frecuentemente citado artículo *Gibt es eine weibliche Ästhetik?* muy interesantes reflexiones sobre el modo en que algunas mujeres ironizan sobre su propio mito. Para ello toma como referencia las últimas actuaciones de Marlene Dietrich, en las que una Dietrich más madura proyecta una imagen profunda y conscientemente estudiada. En su opinión, la actriz es una de las pocas mujeres que no quedaron destruidas en el proceso de convertir sus cuerpos en productos artísticos. Marlene Dietrich, fría y serena, controla la imagen que hay que proyectar. Antes tenía que satisfacer las expectativas del público. Ahora el público debe conformarse a las de ella.<sup>13</sup>

El gesto de travestismo de Else Lasker-Schüler, provocador y exhibicionista, es también la proyección estudiada de una imagen. Por una parte, esta proyección hace sucumbir el modelo estipulado de belleza femenina. Por otra, su forma de autopresentación constituye su leyenda y visualiza el grito de protesta de la escritora contra el mito patriarcal de mujer.

La conversión de Else Lasker-Schüler en el príncipe de Tebas, representa la reflexión de la autora sobre el mito femenino. En el circo de la bohemia

<sup>12</sup> Lenk, E. “Die sich selbst verdoppelnde Frau”. *Kritische Phantasie. Gesammelte Essays*. (München 1986), 149-160.

<sup>13</sup> Bovenschen, S. “Gibt es eine weibliche Ästhetik?”. Dietze, G. *Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung*. (Darmstadt; Neuwied. 1979), 82-115.

berlinesa representa el papel que todos esperan de la mujer artista moderna. Amante de muchos, coquetea con el alcohol y las drogas. Excéntrica y errante, Else Lasker-Schüler responde obedientemente. Su obediencia es sin embargo aparente porque en realidad las reglas del viejo juego han cambiado. El príncipe de Tebas no es una raridad adiestrada para el deleite ajeno. Ahora es la raridad, receptora de las miradas, se regocija en al placer de saberse diferente.

“Bin entzückt von meiner bunten Persönlichkeit, von meiner Urschrecklichkeit, von meiner Gefährlichkeit (...) So singe ich mein hohes Lied.”<sup>14</sup>

El travestismo carnavalesco de Else Lasker-Schüler, al contrario del que practicaron muchas de sus antecesoras degenerándose bajo seudónimos o autoinmolándose con el anonimato, desmitifica el mito con las mismas armas que lo construyen. Ahora, éste se sitúa en lo alto del escenario y desde allí observa a los que miran con la condescendencia que le otorga ser dueño de su propia leyenda.

## “CAMBIO DE SIGLO Y CAMBIO DE MILENIO: ¿CAMBIO DE PARADIGMA? NUEVOS HORIZONTES EN LA LITERATURA ALEMANA TRAS LOS REAJUSTES DE POSTGUERRA”

Ángel REPÁRAZ

Como es conocido, fueron Kuhn<sup>1</sup> y Feyerabend quienes en el debate científico de los 60 introdujeron el principio explicativo –muy discutido después– del “cambio de paradigma”, que comportaría “un cambio de significados de los términos envueltos”<sup>2</sup>. Desplazamiento semántico de los términos, pues: desplazamiento y reordenación conceptuales. Más tarde (1974) ha redefinido y ampliado Kuhn su propia idea de “paradigma”, que valdría por un “conjunto característico de creencias e ideas preconcebidas” y/o “lo que los miembros de una comunidad científica, y sólo ellos, comparten”<sup>3</sup>. En literario, y aplicándonoslo, vamos a navegar por las vigencias literarias –las oscilaciones y los reajustes del canon aceptado– de la Alemania subsiguiente a 1945.

En un número no muy lejano de revista “*Text+Kritik*”<sup>4</sup> se formula una batería de preguntas a una muestra muy extensa de autores y críticos alemanes. Una de ellas –*Welche Bücher, welche Buchgestaltungen repräsentieren für Sie die deutsche Nachkriegsliteratur?*– nos interesa porque sitúa centralmente esta intervención. Más de cuarenta autores de muy diversa edad y trayectoria creativa mencionan, entre otros -no cito obras, y de los escritores sólo a los que aparecen con mayor frecuencia, y sólo alemanes-, a A. Schmidt, Grass, P. Weiss, Brecht, Bobrowski, Hildesheimer, Schnurre, A. Seghers, E. Langgässer, Koeppen, Bloch, U. Johnson, M. Walser, Böll, B. Strauss, Krolow, Gomringer, Benn, N. Sachs, Enzensberger, Fühmann,

<sup>14</sup> Lasker-Schüler, E. op. cit., 251.

<sup>1</sup> Su *Structure of the Scientific Revolutions* es de 1962.

<sup>2</sup> Stegmüller W., *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie*, Bd. 2 (Stuttgart 1986), p. 251 y ss.

<sup>3</sup> Kuhn, Th. S., *La tensión esencial* (México 1978), pp. 317 y 318.

<sup>4</sup> “Text+Kritik”, Sonderband IX/95.