

Welt auf Österreich aufmerksam wurde und es endlich einmal nicht mehr mit Australien verwechselt.⁵³

Die auslaufende Monarchie war also schon damals nicht jenes *gute Land* des Königs Ottokar bei Grillparzer, dessen Monolog Generationen von Schülern in der Nachkriegszeit zur Festigung nationaler Identität auswendig lernen mußten.⁵⁴ Kein Land ist sowieso ein gutes Land und deswegen, wie Walter Benjamin in seinem Karl-Kraus-Essay schreibt, "ist die Satire die einzige rechtmäßige Form der Heimatkunst."⁵⁵ Auch Claudio Magris hat darauf hingewiesen, daß diese "Annäherung auf dem negativen Weg" die eigentliche österreichische Tradition darstellt: "Die Kontinuität der österreichischen Tradition besteht in einem fortwährenden Aufbegehren gegen ebendiese Tradition".⁵⁶ Hier, glaube ich, liegt die Erklärung für die Identität eines Landes, das sich ständig in Frage stellt und gerade im immerwährenden Zusammenspiel von "Verklärung und Beschimpfung",⁵⁷ von Habsburgischem Mythos und inszenierter Landeskritik sein Selbstverständnis findet.

⁵³ Karl Kraus: *Die Fackel* 381/383, 70 (September 1913).

⁵⁴ Vgl. Wolfgruber, Gernot: "Die Mehrzahl". In: Fliedl, *op. cit.*, 163-173.

⁵⁵ Benjamin, Walter: *Werke* II. Ort: Verlag, ..., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, 1, 354.

⁵⁶ Magris, *op. cit.*, 12f.

⁵⁷ Fliedl, *op. cit.*, 206.

Reescribiendo a Ofelia: Mondgeschichte de Ilse Aichinger

Dolors SABATÉ PLANES
Universidad de Santiago de Compostela

El feminismo crítico-literario ve en los textos de las escritoras un gesto transgresor, el cual entre otras formas de representación de la ley andocrática, cuestiona los estereotipos socio-sexuales tradicionalmente adjudicados a la mujer. Partiendo de la idea de que las imágenes femeninas en la ficción literaria son proyecciones masculinas que sobreviven a los cambios estéticos, los estudios feministas se interesan por el análisis de aquellos procedimientos a los cuales la escritora recurre a la hora de enfrentarse a su propia imagen, de antemano ya establecida en la ficción de acuerdo a parámetros patriarcales.

Desde sus primeros pasos en la esfera de lo público y no con poca frecuencia, la escritora ha reflexionado sobre la imagen heredada de sí misma, reescribiendo desde su óptica particular el mito patriarcal de mujer. Así - y ya con una voluntad política feminista - lo han hecho a lo largo de las últimas décadas una generación de escritoras que, mirando hacia la historia y la mitología, han de-y reconstruido el legado de sus padres. Gran número de figuras femeninas relegadas por la tradición al silencio, a la locura o a la muerte han experimentado una dignificación en los últimos tiempos. Sus voces en la ficción literaria se confunden a menudo con la reivindicación de la propia escritora.

Objeto de nuestro estudio es la revisión a la que se somete el mito de Ofelia en la narración *Mondgeschichte* de Ilse Aichinger. Dentro del paradigma arquetípico de la *femme fragile*, Ofelia representa la con frecuencia tratada patología femenina del amor.

La vulnerabilidad a los sentimientos y a las pasiones ha sido un rasgo desde siempre adjudicado a la condición femenina, especialmente, desde que, en el siglo XVIII y contradiciendo el ideal de igualdad genérica ilustrado,

Rousseau defendiera la teoría de la complementariedad de lo femenino. De acuerdo a sus tesis, la mujer, biológicamente inferior al hombre, es, por naturaleza un ser suplementario. De la misma forma, mientras en la jerarquía logocéntrica cultura, razón o ley se han equiparado a lo masculino, naturaleza, sentimiento o caos han sido asociados a lo femenino.

La figura de Ofelia se inscribe, por tanto, dentro de un pensamiento y una imaginería patriarcales, en la que la mujer responde a patrones muy concretos. Ícono de la *passio histerica* femenina, su autoinmolación ha sido mitificada, elevándola al limbo de los altares virginales y alimentando su belleza. Muerte y belleza en estado puro confluyen en su forma de representación. Su imagen en la ficción ha pervivido enmarcada topográficamente en lo profundo de las aguas.

El elemento del agua, asociado a lo esencialmente femenino, ha sido por otra parte imagen intercambiable con el símbolo del espejo, el fetiche femenino por excelencia. A modo de espejo natural de atracción irresistible en el que se recrea la belleza femenina, el agua no sólo ha permitido el reconocimiento del que en ella se contemplaba, sino que muchas veces también ha sido su perdición. En el caso de la mujer la perdición parece casi un destino.

La mitología revela como el divino Narciso, tras descubrir su reflejo en las aguas e incapaz de escapar al arrebato de su visión, muere de amor, si bien en su caso, son los mismos dioses airados, los que le conceden la gracia de perpetuar su encanto como naturaleza. Por el contrario, la frágil Ofelia, desgarrada por el desamor y la creencia de una traición, enloquece y sucumbe al abismo de las aguas. Su imagen permanecerá para siempre recluida al otro lado del espejo, como un objeto más de naturaleza muerta.

La contemplación de Ofelia en la superficie del agua o lo que es lo mismo, la aventura de la mujer ante el espejo finaliza con el abandono femenino a él y con la pérdida en sus aguas. Al final de la ensoñación de la mujer ante el espejo, no vive Narciso, yace Ofelia.

Las referencias a la muerte de la mujer, implícitas en el mito de Ofelia, o lo que es lo mismo la obviedad de su silencio, no pueden pasar inadvertidas a una escritora que como Ilse Aichinger toma posición estética y política *in der Phalanx der Bennener*, hace de la paradoja su lenguaje y convierte las *schlechte Wörter* en su estandarte poético. De hecho, en un texto narrativo con el mismo título, la escritora defiende una poética de la negatividad, representada por un contradiscurso desestabilizador y dinámico, cuyo potencial subversivo radica en su continua renovación. Esta forma de entender la escritura y el compromiso del escritor implica un proceso de de- y reconstrucción de la historia literaria, de sus mitos y de sus categorías estéticas.

En la narración *Mondgeschichte*, Ilse Aichinger recalca en Ofelia y le ofrece la posibilidad de no sucumbir a la tiranía del espejo. El espejo es el obstáculo que impide a la mujer salir de sus confines en su situación de objeto – objeto bello, de amor, de pasión, de culto, pero también sin duda objeto del pensamiento ajeno, dominante y posesivo –. La historia recrea el tema de la belleza femenina, actualizado en una moderna *Miß Erde*, que, no contenta con el honor obtenido, reclama un mayor reconocimiento a su belleza. La exigencia de *Miß Erde* es reinar como *Miß Universum*, algo que los jueces considerarán si, en verdad, no existe una mujer más hermosa en la órbita sideral. Por ello, *Miß Erde* y los jueces de su belleza son enviados al espacio. En la luna, sola, aburrida del paisaje y hastiada de sus tediosos compañeros, la joven belleza se queja de lo absurdo de su estancia. Las protestas de *Miß Erde* se ven de repente interrumpidas por una extraña aparición:

Ophelia bog um den Felsen. Sie trug ein weißes Hemd, wie es Kinder zu Weihnachtsvorstellungen über ihre heilen Glieder ziehen, und die Preisrichter sahen auf die Entfernung hin nicht deutlich, ob ihr das helle Mondlicht oder noch immer abströmendes Flußwasser die Linie gab. Vorsichtig wie von Uferstein zu Uferstein setzte sie einen Fuß vor den anderen, und bei jedem Schritt sprühten Tropfen von ihr. Algen und glänzende Wasserlilien schlangen sich um sie und schleiften hinter ihr her –haftende Jugend, Trauer.¹

Asombrados por la belleza de la aparición, los jueces consideran a Ofelia merecedora de la corona, un honor que ella se declara sólo dispuesta a aceptar si alguien ocupa su lugar en el exilio lunar, haciendo uso de su nombre, de sus húmedas vestiduras y de sus flores. Aunque aparentemente estas palabras parezcan querer expresar el deseo de Ofelia de abandonar su letargo, en realidad su reacción está más cerca de lo histriónico que de la voluntad de renunciar a su papel. La intención de la nueva Ofelia no va dirigida a quebrar el molde de la *femme fragile* y renunciar a la identidad adjudicada; se limita a ceder su forma de representación, sin destruir en ningún momento el prototipo en el que sólo existe como sujeto muerto bajo las aguas. Sin embargo, el efecto desilusionante provocado por la nueva Ofelia abre ya la primera grieta en el molde preconcebido, un rasgo transgresor que sin duda se acentúa con la grotesca aparición del mito en el marco de una historia de ciencia ficción.

Esta nueva y lunar Ofelia, reconocible casi únicamente por los objetos que la han convertido en arquetipo, constituye sin duda una deformación

¹ Aichinger, Ilse: *Meine Sprache und Ich. Erzählungen*. Frankfurt/M: Fischer, 1978, 58.

consciente del original. La imagen heredada ha sido aquí manipulada hasta su caricatura. Nos hallamos ante la generación de una nueva imagen, bajo la cual se hace perceptible la huella del estereotipo original. En este sentido Ilse Aichinger se mantiene fiel al concepto estético expresado en *schlechte Wörter*, uno de los pocos textos de corte teórico de la autora, en el cual se muestra partidaria de una praxis estética mimético-productiva, que revise de forma continua el discurso establecido. En la narración la reescritura de Ofelia posee un objetivo concreto; reconocer lo que se oculta bajo el canon de belleza dictaminado por el patriarcado.

En un primer momento, la reacción de *Miß Erde* es acceder a la propuesta de Ofelia. Ante ella, el mito aparece como un *alter ego*, con el que, por un momento, la joven llega a confundirse.

[Ophelia nahm sie bei den Händen und sagte] (...), daß der Titel der Mi Universum für immer mit dem Namen Ophelia verknüpft war, mit der Einsamkeit des Gestirns und mit dem Mondlicht, das wie fließendes Wasser über ihrem Gesicht lag. (...) ehe sie Zeit zu überlegen hatte, flogen der Schönsten der Erde die Ranken um Haar und Hals, schon roch sie den süßen Tang, sie ging einige Schritte auf dem brüchigen Stein und hörte das Schleifen der Algen hinter sich, sie ging der kalten offenen Landschaft entgegen, die ihr Ruhe verhielt – (...).²

La (con) fusión de *Miß Erde* con la otra, en una suerte de inmersión metafórica, permite el momento del reconocimiento. *Miß Erde* toma consciencia de la enajenación de los signos de identidad que la definen, y la relegan a la soledad y al silencio. La (con) fusión o lo que es lo mismo la ausencia del espejo pone de relieve la propia deformidad, sin caer en el espejismo de la belleza. Ante la Ofelia revisada, y no delante de la superficie especular que devuelve la imagen del yo según lo ven los demás, tiene lugar la auténtica reflexión.

[Sie sah] das Gesicht des Preisrichters, von dem alles abhing, über dem ihren. Er sagte: 'Du bist schön' Und er sah sie an. Sie wunderte sich wie gleichmütig sie blieb. Das Urteil eines Preisrichters, der nicht wußte, worüber er zu Gericht saß, bewegte sie nicht mehr. Sie warf die Algen ab und bat Ophelia, das Hemd zu behalten, sie schüttelte das Flußwasser, das über sie gesprüht war, aus ihren Kleidern.³

Miß Erde ya no es la mujer que el espejo retiene prisionera de su imagen.

² *Op. cit.*, 59.

³ *Ibid.*

No se observa autocomplaciente, ni hace del criterio de los demás su propio criterio de aceptabilidad. La supervivencia a la tiranía del espejo, al espejismo de las aguas, se hace posible en la narración gracias a la Ofelia revisada. No obstante, la mirada maligna de la escritora sobre el estereotipo, no se limita a una reescritura histriónica ni a la actualización de la imagen preconcebida bajo una forma de belleza moderna. Aichinger, fiel a su principio estético de continua renovación, ofrece al final del breve relato una nueva variante de la dulce Ofelia, bajo la cual late asimismo la perdición del yo femenino.

La fantástica historia lunar se transpone a la prosaica realidad terrenal. Al final del relato, coincidiendo con el regreso de *Miß Erde* a su planeta, tiene lugar el despertar de un sujeto femenino en la cama de un hospital:

Auf dem Flugplatz umringten sie fremde Gestalten, Blitzlichter flammten auf, ihr Blick suchte den Mond, aber den hatte niemand an die Decke des Krankensaales gemalt.

'Weshalb haben sie es getan?' fragte die Frau im nächsten Bett und neigte sich zu ihr. 'Die haben lange gebraucht, ehe sie das Wasser aus Ihren Lungen brachten!' (...)

'Warum sind Sie ins Wasser gegangen?' fragte die Neugierige wieder. (...)

'Warum?' begann die Frau ein drittes Mal.

'Weil ich häßlich bin. Ich war für einen nicht schön genug'!

'Ach -', sagte die Frau mitleidig.

Das Mädchen schloß die Augen wieder. Wie sollte sie es ihr erklären, daß es mit der Algenranke ein wenig von der Verlassenheit der Ophelia und ein wenig von der Schönheit besaß, die sich Preisrichtern nicht unterwirft?⁴

Al final, la mujer despierta de la pesadilla que provoca la ensoñación ante la propia belleza. El sueño de la vanidad que narcotiza el yo se desvanece con la toma de consciencia de la propia deformación. Por un momento, Ofelia parece haber descubierto el antídoto contra el embrujo mortal de la contemplación. Las Ofelias enloquecidas recuperan la cordura reconociéndose las unas en las otras, en un juego interminable de proyecciones, en el que ahora, no es el espejo, sino la mujer protagonista.

Bibliografía

Aichinger, Ilse: *Meine Sprache und Ich. Erzählungen*. Frankfurt/M: Fischer, 1978.

⁴ *Op. cit.*, 60.

- Bartsch, Jurt; Melzer, Gerhard (eds.). *Ilse Aichinger*. Graz: Droschl, 1993.
- Eymard, Julien. *Ophélie ou le narcissisme au féminin étude sur le thème du miroir dans la poésie féminine (XIX^e XX^e siècles)*. Paris: Lettres Modernes Minard, 1977.
- Sabaté Planes, Dolors: "Die Verzerrung der Weiblichkeit in der Spiegelmetapher". *Anuari de Filologia. Filologia Anglesa i Alemanya*, 7 (1996), 105-112.
- Sabaté Planes, Dolors: "Die Spiegelgeschichte: Frauen vor einem blinden Spiegel". *Österreich in Geschichte und Literatur*, 6 (1997), 427-434.
- Sabaté Planes, Dolors: "La perspectiva femenina en Ilse Aichinger como estrategia subversiva contra el canon". En: Magallanes Latas, F. et. al. (eds.). *Tradición e innovación en los estudios de lengua, literatura y cultura alemanas en España*. Sevilla: Kronos Universidad, 1998, 327-333.

*Österreich, die unheimliche Heimat*Ulrike STEINHÄUSL
Universitat de les Illes Balears*Nur der geistlose Mensch kann den Harm übersehen, der überall durch die fadenscheinige Gemütlichkeit durchblickt.*

Johann Nepomuk Nestroy

Die entscheidende Anregung zu meinem Beitrag "Österreich, die unheimliche Heimat" verdanke ich einer Essay-Sammlung von W. G. Sebald, die 1991 im Residenz Verlag, Salzburg erschienen ist. Darin werden zehn österreichische Autoren und das, was Heimat für sie literarisch und persönlich bedeutet, untersucht. Der zeitliche Bogen der Betrachtungen spannt sich von Charles Sealsfield, alias Karl Postl, der 1793 in Böhmischem Mähren geboren wurde, über Karl Emil Franzos, Leopold Kompert, Peter Altenberg, Joseph Roth, Franz Kafka, Hermann Broch, Jean Améry und Gerhard Roth bis zu Peter Handke und seiner Erzählung *Die Wiederholung*. Meine Absicht kann es nun nicht sein, 200 Jahre österreichische Literatur in eine knappe halbe Stunde zu pressen. Deshalb ist mein Ansatz zu besagter Unheimlichkeit ein sehr persönlicher und erfolgt zunächst über den Begriff Heimat. In jedem Fall ist scheint die Vermessung der eigenen Heimat ein besonders schwieriges Unterfangen zu sein, insbesondere wenn sie über die Literatur erfolgt.

Ist nun die literarische Auseinandersetzung mit dem Themenbereich Heimat als etwas Unheimliches, als etwas, das Angst macht und verstört, wirklich so ein spezifisch österreichisches Phänomen? Sebald meint, die Beschäftigung mit der Heimat über alle historischen Einbrüche hinweg sei eine Konstante, ja geradezu ein Charakteristikum der sonst so schwer definierbaren österreichischen Literatur.¹ Natürlich haben sich die Autoren im

¹ Vgl. Sebald, W.G.: *Unheimliche Heimat*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1991, 11.