

# ATENTAS

*Pioneras en la crítica  
de la vida cotidiana*

Teresa Vinardell Puig,  
Sonia Arribas,  
Rocío Sola Jiménez  
(edición)

*Dykinson, S.L.*



Teresa Vinardell Puig, Sonia Arribas, Rocío Sola Jiménez (eds.)

**ATENTAS  
PIONERAS EN LA CRÍTICA DE LA VIDA COTIDIANA**

*Dykinson, S.L.*

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 917021970/932720407

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial  
Para mayor información, véase [www.dykinson.com/quienes\\_somos](http://www.dykinson.com/quienes_somos)

Esta publicación ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación en el marco del proyecto PID2020-116286GB-I00/MICIN/AEI/10.13039/501100011033



©Copyright by los autores  
Madrid - 2026

Imagen de cubierta: Rudolf Heinisch, Muchacha en la ventana (1931).

Editorial DYKINSON, S.L.  
Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid  
Teléfono (+34) 915442846 - (+34) 915442869  
e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es>  
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 979-13-7047-047-0  
DOI: <https://doi.org/10.14679/4689>

*Preimpresión:*  
*New Garamond Diseño y Maquetación, S.L.*

## ÍNDICE

<b>Presentación.....</b>	<b>7</b>
--------------------------	----------

*Sonia Arribas, Rocío Sola Jiménez y Teresa Vinardell Puig*

### MICROLOGÍAS DEL DESEO

<b>Lenguaje «claro» y mirada aguda: la <i>micrología</i> literaria de Gertrud Kolmar .....</b>	<b>13</b>
--	-----------

*Rosa Benítez Andrés*

<b>En algún lugar, junto al mar. La Bohemia de Shakespeare como objeto perdido en dos poemas de Gertrud Kolmar e Ingeborg Bachmann .....</b>	<b>23</b>
--	-----------

*Cristina Fernández Lacueva y Sonia Arribas*

<b>Políticas desde la identidad y los afectos: una lectura comparada de las obras de Irmgard Keun .....</b>	<b>37</b>
---	-----------

*Rocío Sola Jiménez*

### CENTROS Y PERIFERIAS

<b>Entre farsa y realidad: vínculos y enredos en la <i>Volksgemeinschaft</i> en <i>Después de medianoche</i> de Irmgard Keun .....</b>	<b>47</b>
--	-----------

*Miriam Palma Ceballos*

<b>Marieluise Fleißer: la República de Weimar desde Ingolstadt .....</b>	<b>57</b>
--	-----------

*Katia Pago Cabanes*

<b>La mirada a la Alemania de entreguerras de Paula Schlier: entre el escrutinio y la visión.....</b>	<b>67</b>
---	-----------

*Dolors Sabaté Planes*

### PROYECCIONES EN PAPEL

<b>Else Feldmann y Maria Leitner — Dos trágicas biografías paralelas y dos formas de denuncia en tiempos inciertos a través del periodismo.....</b>	<b>75</b>
---	-----------

*Olga García*

<b>Cotidianidad, espacio urbano y denuncia social en los textos periodísticos de una escritora de la «Viena roja»: Else Feldmann .....</b>	<b>87</b>
--	-----------

*Rosa Marta Gómez Pato*

**El lugar que habitamos. Patria, hogar y vivienda en la novela *Käsebier conquista Berlín* (1931) de Gabriele Tergit.....97**

*Teresa Vinardell Puig*

**Notas biográficas de las autoras .....107**

## PRESENTACIÓN

El volumen que tiene en sus manos propone un recorrido por la obra de las Atentas.<sup>1</sup> Así hemos denominado a un conjunto de autoras alemanas y austríacas que reunimos aquí por su similitud de intereses y, hasta cierto punto, de sus trayectorias literarias y vitales, marcadas por el silenciamiento, el exilio o la deportación. En orden alfabético son: Else Feldmann, Marieluise Fleißer, Irmgard Keun, Gertrud Kolmar, Maria Leitner, Paula Schlier y Gabriele Tergit. El periodo escogido de la producción de estas autoras comprende los años 20 y 30 del siglo XX, etapa en la que todas ellas vieron y expresaron de manera singular la incidencia de los modos de producción capitalista en la vida cotidiana.

El nombre Atentas nos parece adecuado porque enfatiza las dotes de observación y análisis de estas autoras, y a la vez, teniendo en cuenta que la ironía es un rasgo que muchos de sus textos comparten, supone un guiño irónico a una de las características que suelen apreciarse especialmente en las mujeres, esto es, que sean atentas en el sentido de detallistas, solícitas y educadas. Este nombre no debe considerarse como la denominación ni de un grupo ni de un movimiento literario, puesto que ellas no constituyeron ni lo uno ni lo otro, sino como un epíteto aplicable a una generación de mujeres, de modo similar al uso que suele darse al término “generación perdida”, refiriéndolo de modo general a aquellos jóvenes que llegaron a la mayoría de edad entre 1914 y 1918, y en particular a los autores estadounidenses afincados en París durante la década de 1920. La generación a la que pertenecen las autoras en este libro, nacidas entre el 1884 y el 1905, fue la primera en la que un número considerable de mujeres en las grandes ciudades ocupó puestos de trabajo en el sector terciario que, si bien eran subalternos, socialmente estaban mejor considerados que los desempleados por el proletariado fabril.

A diferencia de las autoras de generaciones anteriores, el hecho de que las Atentas se vieran confrontadas diariamente con las múltiples contradicciones que les deparaba la sociedad capitalista y patriarcal, con formas de explotación y mercantilización más o menos sutiles que afectaban, no solo a su vida privada, sino también a la profesional, les resultaba novedoso y sentían la necesidad de representarlo. No es de extrañar, pues, que la ambivalencia existencial derivada de esas contradicciones tuviese una presencia destacable en el trabajo literario de las Atentas en aquellos años. De hecho, coincide hasta cierto punto con la llamada *Angestelltenliteratur* o literatura de empleados, escrita por sus colegas masculinos, aunque la perspectiva de ellas fuese mucho más receptiva, por ejemplo, a los efectos del capitalismo en el ámbito doméstico y a las cambiantes exigencias respecto al cuerpo femenino y a su presentación en público. Es por ello que nos parece justificado agruparlas en un colectivo que, si bien es heterogéneo en cuanto a formas de expresión, comparte muchos aspectos en cuanto a la perspectiva. Se trata de mujeres relativamente conocidas como periodistas, escritoras, poetas o dramaturgas, que han sido estudiadas —algunas más que otras— dentro del campo de los estudios literarios (en particular de la germanística), de género y también relativos a la Shoá (Kolmar y Feldmann fueron asesinadas en los campos de exterminio de Auschwitz y Sobibor, respectivamente).

Nuestro itinerario va de dentro afuera: del mundo interior de las Atentas, a la proyección y recepción de sus obras en prensa, pasando por su aproximación crítica y analítica a las ciudades, entendidas como espacios intermedios donde cristaliza la conexión entre lo macro (las políticas de estado, la idea de patria, la crisis económica, la guerra) y lo micro (la identidad, el hogar, el exilio, los afectos, los cuidados). La hipótesis de lectura es que estas cuestiones, entrelazadas, se hacen manifiestas a través de la mirada que las Atentas dirigen

---

<sup>1</sup> La presente publicación ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación en el marco del proyecto PID2020-116286GB-I00/MICIN/AEI/10.13039/501100011033.

a lo cotidiano; una perspectiva compartida en tanto que excede el mero sentido de crónica al devenir herramienta para señalar y exponer las contradicciones del contexto que les tocó vivir, prestando especial atención a aquellas vicisitudes atravesadas o propiciadas por cuestiones de género, sexualidad, credo, clase social, o todas ellas simultáneamente.

El primer apartado de este recorrido lo componen las «Micrologías del deseo», título que alude a la manera en que se hacen comparables algunas de las aportaciones de la teoría crítica de Theodor Adorno y Walter Benjamin a las miradas de las escritoras tratadas en los capítulos aquí recogidos. Benjamin y Adorno teorizaron sobre la necesidad de una aproximación filosófica micrológica al constatar la imposibilidad de la aprehensión y comprensión total de la realidad. Esta metodología se concentraba en los objetos más pequeños de la realidad para reconstruir a partir de ellos el funcionamiento ideológico y material de la sociedad burguesa. Sin echar mano de la noción de la totalidad, lo micrológico les permitió relacionar objetos diversos (por ejemplo, sellos, poemas, anuncios, etc.) con las circunstancias materiales y las luchas sociales en que estaban insertos. En sus escritos, las Atentas, en efecto, ponen de relieve las diferentes redes significativas generadas por las protagonistas y las personas que las rodean con los objetos cotidianos, incluso los más pequeños y anodinos. Al fijarse en detalles a primera vista insignificantes de sus realidades materiales y emocionales, dan cuenta de una percepción del mundo imposible de ser entendida ya como un sistema monolítico, sino como un cúmulo de fragmentos, textos yuxtapuestos, citas e imágenes que se suceden vertiginosamente al ritmo que marcaba el periodo de entreguerras.

Los capítulos de los que se compone este apartado son los siguientes «Lenguaje “claro” y mirada aguda: la micrológica literaria de Gertrud Kolmar», de Rosa Benítez Andrés; «En algún lugar, junto al mar. La Bohemia de Shakespeare como objeto perdido en dos poemas de Gertrud Kolmar e Ingeborg Bachmann», de Cristina Fernández Lacueva y Sonia Arribas; y «Políticas desde la identidad y los afectos: una lectura comparada de las obras de Irmgard Keun», de Rocío Sola Jiménez. Cada uno de ellos señala una faceta distinta de la subjetividad, catalizada por diferentes anhelos, deseos e introspecciones, tratada en las obras escogidas de forma que parece diluir la línea entre autora, objetos y personajes.

«Lenguaje “claro” y mirada aguda» bebe directamente de la Teoría crítica de Theodor Adorno como marco para analizar diversos poemas de Gertrud Kolmar cuando este indica que la poesía lírica es capaz de expresar, por medio de la materialidad de la lengua, su propia condición social. Lejos de tomar la fantasía como un mero escapismo o como el fruto de un subjetivismo exacerbado, desde esta perspectiva parece que los mundos de Kolmar tienen por finalidad evidenciar las carencias del presente. Benítez se fija asimismo en los diferentes modos enunciativos de la escritora, alejados del individualismo y más bien afines a una protesta de carácter social, como una mirada crítica hacia una realidad socialmente insoportable. Los marcos fantasmagóricos descritos por Kolmar destilan un halo de extrañeza, y son percibidos así porque no se considera que provengan únicamente de su descontento personal, sino porque se contemplan como el reflejo de un mundo capitalista devenido espectral. Pasando de la lírica a la prosa, en la novela *Una madre judía* (1930/31, publ. 1965), la ambigüedad de los personajes y de los hechos narrados, y sobre todo la ausencia de posicionamiento en el relato, en vez de sugerir neutralidad, expresan un buen número de contradicciones sociales que culminan de forma literaria en *Susanna* (1939/1940, publ. 1959), novela en la que Kolmar demuestra con su destreza literaria los niveles de cosificación que ha alcanzado la vida en el periodo de entreguerras.

Sin abandonar el hilo literario de Kolmar, Cristina Fernández Lacueva y Sonia Arribas realizan en el capítulo «En algún lugar, junto al mar» un análisis comparativo de dos poemas: «Türme» (Gertrud Kolmar, 1937) y «Böhmen liegt am Meer» (Ingeborg Bachmann, 1964), unidos por su referencia a la Bohemia shakesperiana en *The Winter's Tale*, acotación que ha tenido una larga historia de apropiaciones por parte de un buen número de autores en lengua alemana. Si bien la mayoría de los comentaristas han propuesto leer este motivo en Kolmar y Bachmann como el nombre de un espacio utópico al que ambas recurren para imaginar un mundo interior discrepante con respecto al contexto personal y sociohistórico en que cada una se encontraba, Fernández Lacueva y Arribas, sin discrepar de estas interpretaciones en clave espacial y utópica que sitúan a las autoras en las coordenadas históricas que tuvieron que padecer y confrontar, proponen como marco de lectura la tesis de que Bohemia podría representar también la invocación de un objeto perdido en un sentido psicoanalítico, tal y como Freud lo conceptualizó y posteriormente Lacan desarrolló. Tal objeto perdido, no obstante, adopta modalidades muy diferentes en los poemas de Kolmar y Bachmann. Mientras

que en la primera la atmósfera creada irradia una desolación tan profunda y agobiante que indica que tal objeto perdido supone una confrontación arraigada en la aflicción y la nostalgia, en la segunda, la pérdida lleva consigo lo fortuito de un encuentro e incluso la posibilidad de una restauración, tal y como la composición misma del poema expresa con la idea de regreso y la contemplación desde lo lejos de la tierra elegida.

Rocío Sola Jiménez se aproxima a los espectros de la modernidad capitalista y el auge del nazismo para mirarlos con los ojos de Irmgard Keun, y muestra cómo esta escritora, mediante la crítica satírica, combina la plasmación de la crisis política de la Alemania de Weimar y su propia construcción de la identidad, leída esta última a través del prisma del género, aspecto fundamental a la hora de entender a las protagonistas de las novelas *Gilgi, una de nosotras* (1931), *La chica de seda artificial* (1932) y *Después de medianoche* (1937). Los discursos generados en torno a la crisis económica de entreguerras fueron un terreno fértil a la hora de establecer relaciones entre lo individual y lo colectivo, siendo las mujeres un nuevo eje dentro de esa colectividad. Sola Jiménez argumenta que tal incorporación al imaginario social, sin embargo, daba lugar a problemáticas propias, pues estuvo marcada por las expectativas dibujadas por las revistas de moda y actualidad bajo el arquetipo de «Nueva Mujer». La independencia económica, afectiva y sexual que abanderaba este nuevo modelo de feminidad y que presentaban cada vez más mujeres dentro del mercado laboral fue vista en muchas ocasiones como una amenaza al cuerpo social. En tal tesitura el trabajo, la familia y el amor se alzan como nuevos espacios de búsqueda y cuestionamiento de una misma. En este proceso de preguntas sin respuesta, Irmgard Keun muestra con una mirada certera la realidad de muchas mujeres de su época, atravesada por la lucha por evitar disolverse en la masa de las ciudades, en lo anodino del trabajo asalariado, en el frenesí político previo al ascenso de Hitler o en las expectativas que el amor romántico pone sobre ellas, ligado a la construcción de una familia. El último capítulo de este bloque gira, por tanto, en torno al papel que juegan los afectos en este proceso de búsqueda de la identidad de Gilgi, Doris y Sanna, todo ello a través de una especial atención a los detalles de lo cotidiano, bajo los que subyace una complejidad fantasmática.

El panorama de la Alemania de entreguerras y el auge del nazismo que plantean las novelas de Irmgard Keun, tratadas en este primer bloque, nos conducen también hacia las configuraciones del espacio que envuelve a los individuos, y hacia el impacto que las ideologías del panfleto y la propaganda tuvieron en la organización y construcción de los espacios, entendidos ya no como heterotopías, sino como construcciones materiales, como redes de relaciones y comunicaciones que entrelazan lo micro —como el individuo, la familia y la construcción de comunidades en pueblos y pequeñas ciudades— con lo macro —la gran ciudad, la división de clases sociales, la religión, el ejército y el peso de todo ello sobre la configuración del Estado y la patria. Con esta idea, enunciada a través del concepto alemán de *Volksgemeinschaft*, se abre el segundo bloque del volumen, planteando a través de la percepción de las Atentas acerca de cómo en estos «Centros y periferias» se relacionan y conectan las especulaciones sobre la patria, el Estado y los grandes discursos dogmáticos con el ciudadano de a pie, su individualidad y sus preocupaciones mundanas. En un esfuerzo por trascender su realidad material y dotar de sentido a su existencia, el ciudadano busca muchas veces justificación y validación en grandes marcos discursivos como los mencionados. Esta cuestión puede observarse en los capítulos «Entre farsa y realidad: vínculos y enredos en la *Volksgemeinschaft* en *Después de medianoche* de Irmgard Keun», escrito por Miriam Palma Ceballos, «Marieluise Fleißer: la República de Weimar desde Ingolstadt», de Katia Pago Cabanes, y «La mirada a la Alemania de entreguerras de Paula Schlier: entre el escrutinio y la visión», de Dolors Sabaté Planes. Las obras tratadas en este segundo bloque muestran también esta relación entre dentro y fuera, tratándose textos en los que bien las autoras o bien sus protagonistas se enuncian en primera persona, albergan en sí la polifonía de voces de un pueblo entero, o presentan la ensoñación y la alucinación como producto del convulso contexto sociopolítico que no sólo ha configurado a los individuos de determinada manera, sino que ha demarcado los límites de lo que cada quien pueda llegar a ser.

Miriam Palma Ceballos analiza la novela *Después de medianoche* (1937), de la escritora Irmgard Keun, la segunda de las cuatro que la autora publicó durante su exilio. La investigadora aborda este análisis desde la conjunción de una mirada teórica sobre el ideal de comunidad nacional (*Volksgemeinschaft*) durante los años del nazismo en Alemania con algunos de los elementos satíricos y folletinescos que usa Keun para describirlo, mostrando en este ejercicio un profundo conocimiento político y literario situado en su contexto. La idea de la construcción de una nueva Alemania unida por férreos valores morales y nacionales no la inventaron los nazis, pues ya contaba con calado social desde finales del siglo XIX, pero sí que fue utilizada por ellos como pilar de apoyo masivo, basándolo en un nacionalismo populista de clase media que apelaba a la idea de raza

como principio excluyente y de ordenación. *Después de medianoche* presenta desde la sátira cómo el ideal de la *Volksgemeinschaft* o comunidad nacional no era otra cosa más que un constructo irracional, absurdo y atroz, encarnado en un desfile de personajes esperpénticos, cuyos rasgos exacerbados muestran diferentes grados de entusiasmo o rechazo por Hitler, el antisemitismo y la unidad de Alemania, llevándolos en una espiral de frenetismo a un clímax carnavalesco en forma de trágica fiesta. La *Volksgemeinschaft* que se presenta en *Después de medianoche* no es el ideal colectivo más propicio para los vínculos, sino que muestra una maraña de individuos desconectados y desavenidos, caricaturescos y vacíos. Tan solo la protagonista, Sanna, desde una distancia observadora, parece mantener su individualidad y su identidad, viéndose abocada a abandonar Alemania junto con su enamorado Franz en busca de calma en medio de una tormenta que aún no había mostrado su cara más terrible.

En el siguiente capítulo Katia Pago Cabanes estudia algunos textos dramáticos de Marieluise Fleißer. Tras un apartado en el que destaca la imbricación entre vida y literatura en la obra de Fleißer, la investigadora se centra en la producción dramática de dicha escritora, vinculada en sus inicios a Bertolt Brecht y Lion Feuchtwanger. Fleißer nació y pasó la mayor parte de su vida en Ingolstadt, ciudad de la Alta Baviera en la que desde finales del siglo XVIII tuvieron una gran presencia los militares. Constituyeron un contrapunto a este entorno provinciano y cerrado los años en los que la autora alemana estudió en Múnich y sus viajes por Europa, realizados entre 1929 y 1930, de los que también dejó testimonio literario. Pago Cabanes analiza el modo en el que Fleißer, en la primera y más personal de sus obras para la escena, *Purgatorio en Ingolstadt* (estrenada en 1926), retrató a modo de sociograma las dinámicas de poder que imperaban en un grupo de jóvenes y en el seno de las familias de estos. El análisis revela el énfasis de Fleißer en la represión sexual y las desigualdades de género, así como en el peso de la religión católica y el estricto control social. La segunda obra teatral de Fleißer, *Zapadores en Ingolstadt* (estrenada en 1929), representaba sin un ápice de romanticismo la relación entre una criada y uno de los zapadores del grupo que había llegado a la ciudad para construir un puente. Algunas decisiones dramáticas tomadas por la dirección del montaje que pudo verse en Berlín en 1929, en el que colaboró Brecht, causaron un enorme escándalo, que convirtió a la dramaturga en una apóstata en su ciudad natal. Con todo, algunos críticos, entre los que se encontraban Walter Benjamin y Theodor Adorno, alabaron y destacaron la dimensión gestual del lenguaje de Fleißer y su eficacia a la hora de transmitir tanto ciertos condicionamientos sociales como el modo en el que las propias palabras pueden entorpecer la comunicación. Pago Cabanes dedica un apartado a analizar cómo recreó Fleißer el registro oral, con marcas dialectales que le aportaban contundencia y amplificaban su carácter performativo, y termina glosando la entusiasta recepción de esta autora por parte de nombres tan destacados como Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz y Elfriede Jelinek, entre otros.

Dolors Sabaté Planes se centra en *Los cuadernos de Petra o esbozo de una juventud según el dictado de su tiempo*, obra que la escritora y periodista alemana Paula Schlier publicó en 1926 y que lamentablemente, salvo unas pocas excepciones, ha pasado desapercibida a la crítica especializada hasta hace fechas muy recientes. Sabaté sitúa a la autora y a su entorno familiar en los años convulsos posteriores a la Primera Guerra Mundial, durante la que Schlier se alistó como enfermera de campaña, y periodiza la producción literaria de la joven autora. Se analizan las distintas partes del texto de Schlier, en buena parte autobiográfico, destacando la gran variedad de tonos adoptados por la autora (objetivo, grotesco, onírico, paródico, irónico, etc.) y se distingue la función narrativa de cada uno de ellos en el contexto correspondiente. La investigadora señala cómo los diversos capítulos de la obra estudiada configuran un variado mosaico de la vida cotidiana en el Múnich de la época y describen realidades tales como el terrible día a día en los lazaretos militares durante la guerra, las dificultades inherentes a la emancipación femenina y los abusos a los que se veían sometidas las mujeres en todo tipo de entornos, los devastadores efectos de la hiperinflación en la vida cotidiana de los ciudadanos y la degradación moral de los más vulnerables. Asimismo, Sabaté Planes saca a relucir la faceta de Schlier como periodista infiltrada en la redacción del *Völkischer Beobachter*, diario afín al Partido Nacional-socialista Alemán, mientras se incubaba el golpe de estado nazi de 1923, y esboza las conclusiones a las que la autora llegó tras observar con detenimiento las conductas que allí se mostraban y contrastarlas con el discurso ideológico que las acompañaba. En el curso del análisis se interpretan también aquellos pasajes del texto de Schlier en los que la autora abandona la actitud propia de una cronista para adentrarse en visiones, sueños y anhelos de la protagonista y narradora del texto, los cuales pueden leerse bien como un contrapunto a la realidad observada, bien como una consecuencia directa de la misma.

La redacción del periódico como termómetro del devenir político y como vivo ejemplo de cómo el uso y el control de la información por un determinado grupo de personas funciona como condicionante social es uno de los principales aspectos en los que se adentra la última sección de este libro. Los capítulos que componen «Proyecciones en papel» se aproximan al influjo de la prensa en las derivas sociales y en cómo esta ha servido también de plataforma y sustento vital para muchas de nuestras Atentas. La prensa se convierte, por tanto, en el medio en que buscar las voces de estas autoras, para así vislumbrar de forma más clara el verdadero impacto que tuvieron sus textos. Muestra de ello son los capítulos «Else Feldmann y Maria Leitner. Dos trágicas biografías paralelas y dos formas de denuncia en tiempos inciertos a través del periodismo», escrito por Olga García; «Cotidianidad, espacio urbano y denuncia social en los textos periodísticos de una escritora de la “Viena Roja”: Else Feldmann», escrito por Rosa Marta Gómez Pato; y «El lugar en que habitamos. Patria, hogar y vivienda en la novela *Käsebir conquista Berlín* (1931)», por Teresa Vinardell Puig.

Muchas de las escritoras que coteja este volumen no han sido consideradas o incluidas en los cánones literarios debido a que un gran número de ellas trabajó de forma casi exclusiva en diarios y periódicos, siendo la cualidad efímera de estas publicaciones la que ha acabado borrando su legado y dificultando la tarea de evaluar su verdadera influencia en el panorama literario de su contexto. La proyección de las voces de estas escritoras en prensa supondría por tanto una última fase en nuestro recorrido desde dentro hacia afuera, pues nos permite repensar los mecanismos de recepción de las autoras y sus mensajes en un medio que recoge la crónica y la convierte en algo material y tangible. Al mismo tiempo dicha proyección señala cómo la información que se publica en estos medios lo hace también como potencial mecanismo de poder, especialmente entre las décadas de 1920 a 1940.

En esta línea, Olga García nos muestra un recorrido por la vida y la obra de Else Feldmann y Maria Leitner, dos escritoras que, a pesar de haber alcanzado un reconocimiento considerable en la primera mitad del siglo XX, fueron relegadas al olvido tras la persecución que sufrieron por parte del nacionalsocialismo. El texto comienza adentrándose en el papel de Feldmann como reportera en Viena durante los años de gobierno socialdemócrata austromarxista, conocida como la «Viena Roja» (1919-1934). García destaca la capacidad de esta autora para combinar el periodismo con una crítica social incisiva que daba voz a las tragedias cotidianas de los sectores más desprotegidos de la sociedad, especialmente mujeres y niños. Por otro lado, la figura de Leitner es examinada en tanto que pionera del periodismo encubierto, puesto que sus reportajes y novelas destaparon la explotación laboral, el racismo y el machismo que se ocultaba bajo la fachada del sueño americano que su obra contribuyó a desmitificar. Así pues, la investigadora compara cómo ambas autoras plasmaron en sus obras una denuncia constante de la desigualdad y la injusticia social, y cómo enfrentaron los conflictos derivados de las estructuras de poder de su tiempo. En este sentido, queda patente que Feldmann y Leitner hicieron de su propia experiencia una herramienta de denuncia y reflexión crítica. Asimismo, García aborda la cuestión de la recepción de sus obras para denunciar el silencio y el olvido al que fueron relegadas durante décadas, situación que en los últimos años parece haber superado la obra de Leitner, en contraposición a la recuperación literaria aún pendiente de Feldmann.

El testigo de recuperar y contextualizar la obra de Feldmann lo recoge Rosa Marta Gómez Pato. En su aportación, la autora recoge de entrada algunas de las principales conclusiones extraídas del estudio de los textos literarios creados por mujeres y publicados en distintos periódicos durante los años de la «Viena Roja». En ese momento la prensa constituía el medio de comunicación de masas idóneo para que escritores, intelectuales y artistas planteasen de forma literaria o ensayística sus utopías (socio)políticas. Entre ellos se encontraban una serie de escritoras, como Veza Canetti, Vicki Baum, Klara Blum, Gina Kaus o Else Feldmann, siendo en esta última en quien se centra el cuerpo de la investigación aquí presentada. Estas autoras presentaban en sus textos un equilibrio perfecto entre el detalle de lo cotidiano y la denuncia social: la pobreza y la miseria en la que se vio inmersa una gran parte de la sociedad vienesa tras la Gran Guerra es uno de los temas que trataron con mayor profundidad, seguido de la explotación laboral, el problema de la vivienda, el control del cuerpo femenino, el derecho al aborto o la violencia de género, mucho más presente en condiciones de precariedad económica y social. El trabajo de Gómez Pato ofrece una mirada a estos escritos comprometidos con la realidad, especialmente a los de Else Feldmann, quien publicó en periódicos como el *Arbeiter-Zeitung*, *Die Frau* o *Der Abend*. Los relatos, novelas y reportajes referenciados en este capítulo revelan de qué modo el empleo de estrategias narrativas como la atención al paisaje, tanto natural como urbano, a los suburbios y sus miserias, sirven para plasmar de forma crítica y reivindicativa las desigualdades sociales

y de género. Textos como estos influyeron directa e indirectamente en importantes procesos y debates políticos hasta la guerra civil de 1934, cuando el *Ständestaat* o estado corporativo austriaco acabó prohibiendo la socialdemocracia. Los periódicos de tendencia progresista fueron cerrados y sus colaboradores perseguidos, siendo este el caso de Feldmann, que murió asesinada en un campo de exterminio.

Por último, Teresa Vinardell cierra esta cuestión de la prensa y sus influjos con el análisis de una novela coral escrita por la escritora Gabriele Tergit (pseudónimo literario de Elise Reifenberg), ambientada en el mundo periodístico. El argumento se centra en el proceso de creación de un producto mediático con resonancias populares, el cantante Käsebier, y en cómo se le utiliza para comercializar todo tipo de productos, también inmobiliarios. La dicotomía entre casa y hogar [*Heim*], la banalización y la simultánea mitologización del concepto de patria chica [*Heimat*], así como la problemática de la inflación y la vivienda en la República de Weimar, son tratadas en la obra a través de una mirada irónica que va desde lo general —mediante una línea argumental que enfatiza la fragilidad tanto de la fama como del dinero en periodos de crisis y muestra cómo los medios de comunicación contribuyen a sus altibajos— hasta lo particular, que se deja ver en descripciones cualitativas y detalladas de personas, paisaje y mobiliario. Tergit se sirve de una polifonía de diferentes personajes para presentar todas estas cuestiones en una novela sin protagonista, al tiempo que enmarca la acción en un Berlín que cambia vertiginosamente. Testimonios de esta transformación son las descripciones de la ciudad que la autora pone en boca de algunos transeúntes, quienes perciben claramente la progresiva despersonalización de varios rincones antaño acogedores, lo cual da pie, en última instancia, a dejar de sentir que se pertenece a ciertos espacios. Pespicaamente, Tergit recoge estos procesos de cambio hacia lo impersonal e irracional observando con ojos críticos cómo se va desvirtuando la nueva arquitectura de los años 30 y el impacto de dicho proceso en la vivienda y la noción de hogar. Las descripciones de Berlín vaticinan la debacle a la que se verá abocada Alemania con la llegada del nazismo y la guerra. La combinación de todos los elementos mencionados en la novela de Tergit evidencia la posibilidad de entender el espacio como categoría social y permite comprender algunas de las dimensiones que la experiencia del exilio tuvo para la novelista.

Con este capítulo se pone el broche final al recorrido circular que se traza en este libro al señalar de nuevo hacia esas redes de significados e improntas que generan los objetos cotidianos en las autoras y los personajes de las obras de estas, y cómo, a partir de la interacción con dichos objetos, el lenguaje literario puede desplegar toda una serie de universos íntimos. En este sentido, este cierre no puede considerarse como tal, pues cada mirada al universo de las Atentas, cada lectura de sus realidades y cada ejercicio de interpretar y traer sus obras al presente, buceando en sus condiciones materiales, mentales y afectivas, sigue abriendo puertas a interpretaciones y relecturas, sigue resonando en la actualidad, invitándonos a dejarles abiertos la puerta y los oídos, dispuestos a escuchar los ecos de sus palabras y todo aquello que aún les queda por contarnos.

Sonia Arribas, Rocío Sola Jiménez, Teresa Vinardell Puig

Barcelona y Granada, febrero de 2025

## LENGUAJE «CLARO» Y MIRADA AGUDA LA MICROLOGÍA LITERARIA DE GERTRUD KOLMAR

Rosa Benítez Andrés

*Universidad de Salamanca*

Ni las poéticas ni las concepciones artístico-literarias son ajenas a los momentos de crisis política y social, ni siquiera cuando estas asemejan haber desaparecido o viven un momento de aparente y esplendorosa pausa. De manera más o menos explícita, las escritoras y escritores –o las corrientes en las que se insertan– responden a los flujos y líneas de actuación que marcan el devenir social de una época concreta. Simplificando mucho sus posibles conductas, podríamos decir que se colocan en ella bien acomodándose, bien enfrentándose o, incluso, reaccionando desde posturas algo más sutiles que la pura complacencia o el combate. Frente a las clásicas actitudes de la propaganda a favor del sistema o el panfleto que le disputa el poder, existen otras posiciones políticas que encuentran en la propia forma artística, en su particular manera de pensar y de actuar, el lugar desde el que ejercer la crítica. Una de las propuestas más valiosas que nos legó la estética adorniana es aquella que nos permite entender la dialéctica en la que se ubica la obra de arte auténtica, ese espacio de intersección entre el puro reflejo de la realidad y su vacua separación. El valor de lo artístico reside, para Adorno, en la facultad de ejercer una mediación entre lo existente y la posibilidad de transformarlo: «El arte no es sólo el lugarteniente de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino también la crítica de la praxis en tanto que dominio de la autoconservación brutal en medio y en nombre de lo existente» (Adorno, 2004, p. 24).<sup>1</sup> Comprender la literatura como simple materialización de un estado de cosas coarta, por tanto, su momento de oposición o fuerza emancipadora. De ahí que cuando se reducen los textos artísticos a reportaje, signo o indicio de un hecho, de la facticidad imperante, se esté cercenando una parte fundamental de su potencialidad. Por eso, la obra de muchas de las escritoras en lengua alemana de entreguerras, incluso cuando es comprendida como crónica de la vida cotidiana, nos permite no solo acceder a las particulares circunstancias que caracterizan este periodo, a su realidad histórica, sino muy especialmente comprobar cuáles eran las contradicciones que definían a la vibrante República de Weimar y los cambios que debían exigírsele. Una crítica que pasaba por incorporar a las diferentes demandas políticas y sociales el cuestionamiento de aquellas dinámicas de explotación y dominio que, por ser menos evidentes o sutiles frente a los grandes retos de la emancipación social mayoritaria, podían pasar inadvertidas para la mayoría de la población. De hecho, esa era la demanda que se les podía hacer a los artistas en 1925, según Kracauer (2006):

*Al artista le incumbe mostrar pieza a pieza la creación, lo humano y lo mundano a la luz de una significación extrema. Hacia esto extremo y supremo se dirige a través del material, y en tanto que da forma a la fábula en creaciones estéticas, transforma las cosas impenetrables en un contenido dotado de un claro sentido. La forma que da a lo particular confiere a lo formado la gracia del testimonio espontáneo; no es otra cosa que la ordenación de los infinitos estados de la realidad en función de lo que significan. Es una ordenación en la representación, no en la realidad; en una representación, sin embargo, como penetración de lo dado con un*

---

<sup>1</sup> «Kunst ist nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden und um seinerwillen» (Adorno, 1973, p. 26).

*espíritu que recoge esos elementos de la dispersión y los aleja de la carencia de significación. La obra de arte pone ante el mundo un espejo que no sólo lo refleja, sino que le hace ver. (pp. 203-204)*<sup>2</sup>

El problema que cabe plantearse entonces es cómo un conjunto de escritoras, entre las que se encuentran Gabriele Tergit, Irmgard Keun o Gertrud Kolmar, que hicieron uso de un lenguaje, en principio, simple, directo o «claro», y en ocasiones cercano a formas no literarias, se colocaron en una posición dialéctica similar a la que Adorno describía en su *Estética*. Ciertamente la caracterización del estilo propio de las mencionadas autoras debe matizarse en función de sus diferentes escritos y, desde luego, no equivale a equiparar la ausencia de figuración o el empleo de estructuras literarias no hegemónicas con una falta de valor artístico. Es decir, necesitamos preguntarnos si hay algo específico o distintivo en el conocimiento que estas autoras nos ofrecieron de la época de entreguerras y si, en este, se trasluce una característica posición política y estética. Resulta, por tanto, preciso subrayar la cuestión de si es posible que las obras de estas mujeres —a menudo excluidas del ámbito estético por su aparente intrascendencia o inferioridad respecto a sus colegas masculinos— son capaces de ofrecernos un diagnóstico social rico y complejo, más allá de una mera concepción referencial de sus escritos. Leo Löwenthal, uno de los representantes de la Teoría crítica que más y mejor pensó la práctica literaria, era un defensor de este tipo de acercamientos a los textos, al entender que, en ellos, a diferencia de otros discursos como la historia, por ejemplo, no se desdibuja la interdependencia entre lo individual y lo social en pos de un afán universal y generalizador, sino todo lo contrario: «El tratamiento específico que un creador da a la naturaleza o al amor, a los gestos y los estados de ánimo, al gregarismo o la soledad, es una fuente primaria para el estudio de la penetración de las fuerzas sociales en las esferas más íntimas de la vida personal».<sup>3</sup>

El hecho de que fueran mujeres, en una sociedad en principio más liberal que la de décadas precedentes, pero profundamente marcada por el patriarcado, obliga además a poner en perspectiva sus trabajos. Desde luego que ya no estamos en el punto de cuestionar si los textos de estas autoras fueron partícipes de la actividad artística de su tiempo. Ya forman parte de una tradición cada vez más presente en el campo literario (véase, por ejemplo, Schüller, 2019), y que ha logrado poner en valor el papel que todas ellas jugaron en la formación de una «cultura común», en los términos definidos por Raymond Williams (2008, pp. 37-62). Sin embargo, tampoco podemos perder de vista que, muchas veces, debían acceder a aquel de una manera oblicua y que aún existía una marcada relación entre géneros (sexual y artístico) que condicionaba su recepción e inclusión. Con una educación limitada y dirigida hacia su papel en el hogar, sin modelos femeninos en los que enraizarse y con las dificultades para mantener una independencia económica como la que señaló Virginia Woolf, su papel estaba abocado a ser, cuando menos, «discreto». Los procesos de subjetivación femeninos imperantes en la primera mitad del XX dejaban poco margen para la transgresión cultural de las mujeres, debido a que a estas «se les han negado todos los recursos del lenguaje y se las ha obligado al silencio, el eufemismo o circunloquio».<sup>4</sup> A ellas se les reservaba un tipo de composiciones menores como los epistolarios, las autobiografías, los reportajes o la poesía en minúsculas. Esto suponía un control del acceso de las mujeres al espacio de enunciación y a la literatura pública, que terminaba por afianzar su espacio de acción dentro del terreno de lo privado, lo doméstico y, así, en las vivencias de la vida cotidiana. Lo interesante, por tanto, es el modo en que muchas de ellas supieron reapropiarse de esa imposición y hacer de esta una vía desde la que ejercer un tipo de mirada atenta y crítica que, ahora, nos permite conocer de un modo especialmente enriquecedor, como sostenía Löwenthal, la manera en la que el ya imparable modo de producción capitalista afectó y moduló las partes más íntimas de la vida humana.

<sup>2</sup> «Dem Künstler liegt ob, Stück für Stück der Schöpfung, Menschliches und Welthaftes, im Lichte einer äußersten Bedeutung zu zeigen. Diesem Äußersten und Höchsten und wendet er sich durch den Stoff hindurch und indem er die Fabel zum ästhetischen Gebilde gestaltet, wandelt er die undurchscheinende zum sinnhellen Gehalt. Die Form, die er dem Besonderen gibt, erteilt dem Geformten die Gnade des Selbstzeugnisses, sie ist nichts anderes als die Hinordnung der unendlichen Befunde auf das ihnen in Wirklichkeit Gemeinte. Eine Hinordnung im Abbild, nicht in der Realität; im Abbild aber die Durchdringung des Gegebenen mit einem Geiste, der es aufrafft aus der Zerstreung und der Bedeutungslosigkeit entrückt. Das Kunstwerk hält der Welt einen Spiegel vor, der sie nicht nur spiegelt, sondern sehend macht» (Kracauer, 2011, p. 234).

<sup>3</sup> «The specific treatment which a creative writer gives to nature or to love, to gestures and moods, to gregariousness or solitude, is a primary source for a study of the penetration of the most intimate spheres of personal life by social forces» (Löwenthal, 1957, II). A no ser que se acompañen de la referencia bibliográfica correspondiente, las traducciones de las citas pertenecen a la autora de este ensayo. Cuando sí existe edición en castellano, se emplea su traducción y se indica en el propio cuerpo del texto.

<sup>4</sup> «[women] have been denied the full resources of language and have been forced into silence, euphemism, or circumlocution» (Shawalter, 1985, p. 255).

Debido, por un lado, a los géneros o tipo de escritura que adoptó esta «literatura menor» (Deleuze y Guattari, 1990, pp. 28-44) y, por otro, a la tendencia a identificar acción con contenido, la conclusión apresurada a la que podríamos estar abocados es que la práctica de estas mujeres encajaría de algún modo en la fórmula sartreana de una «literatura de la praxis», esa que toma la historia, su historia, como tema. En este sentido, la dimensión comunicativa del lenguaje de los *mass media*, es decir, la claridad que los acompañaba, resultó ser la clave en el planteamiento sartreano (Sartre, 1950, p. 219) y es algo que condicionó a estas autoras y, prácticamente, a todo el campo literario de finales del XIX y principios del XX. También es cierto que muchas de estas escritoras asumieron su historia, la de su identidad de clase o de género, principalmente, como tema. Desde ahí que hablaran de las imposiciones ejercidas sobre la mujer, de las desigualdades sociales que las atravesaban, de ciertas formas de socialización desprestigiadas (como los afectos, los cuidados, etc.). No obstante, siguiendo la concepción que nos ofrece la Teoría crítica, puede que lo interesante sea comprobar si fue la forma en la que lo hicieron la que aprovechó, igualmente, el potencial político de sus miradas; esa capacidad que ya es obvio que tuvieron para detectar algunos frentes de lucha social. Para ello, tomaremos algunos textos de Kolmar con el objetivo de poner a prueba esta posibilidad.

Una de las primeras cuestiones que llama la atención en la obra de esta autora es su carácter extemporáneo. Su primer libro de poemas, de 1917, comparte tiempo con poetas como Gottfried Benn, quien en ese momento publica *Fleisch* [*Carne*], o Else Lasker-Schüler, que reúne su poesía también en esa fecha. Pese a las concomitancias que podrían señalarse en la escritura de Kolmar con el movimiento expresionista, sus trabajos irán adquiriendo en años posteriores un tono propio, menos egotista, que la aparta de esa corriente. Un tono y una forma que, no obstante, tampoco encaja con la «Nueva objetividad» donde suele colocarse, por ejemplo, a Mascha Kaléko y a algunas otras autoras cercanas. No olvidemos la crítica que planteaba su querido primo Walter Benjamin (2015) a esta corriente al señalar que:

*La Nueva objetividad en cuanto movimiento literario [...] convirtió la lucha contra la miseria en un objeto de consumo. En efecto, su función política se limitó en muchos casos a convertir ciertos reflejos revolucionarios que podían manifestarse en la burguesía en objetos de distracción, de diversión, fácilmente integrados en el negocio cabaretístico de la gran ciudad. (p. 26)<sup>5</sup>*

Sin duda, lo que distancia a Kolmar de esas corrientes es un empleo muy particular de la fantasía, concebida como conciencia de la miseria del presente. Así, mientras que una parte sustancial del expresionismo constataba la decadencia de la sociedad industrial desde posiciones nihilistas, o que filtraban ese declive a través de una subjetividad lírica doliente, la postura de Kolmar asume otro componente más. Aludimos a la fantasía y no a la imaginación de un modo deliberado, para resaltar el carácter alucinatorio o siniestro de sus escritos. Puede que resulte complicado saber si esa actitud responde a un deseo de evasión, más cercano al nihilismo que mencionábamos, o más bien a una apuesta por el cambio. No obstante, del mismo modo que una parte del Romanticismo alemán no recurría a mundos imaginarios para escapar del presente, sino con el objetivo de evidenciar sus carencias (Löwy, 2008), es factible que los escenarios que construye esta poeta tengan un sentido similar. La potencialidad asociada a la posibilidad de una realidad otra no es ignorada por el poder, que tiende a uniformizar esas anomalías, tal y como para Löwenthal hacía la industria cultural y, en concreto, los *bestsellers*: «la organización y administración de la fantasía es una exigencia del control social y, para ello, de hecho, el reduccionismo es aplicado como método, único método adecuado, que continúa el modelo de comportamiento de las ciencias behavioristas» (Löwenthal, 2019-2020, p. 538).<sup>6</sup> Por eso, la ampliación de realidades impensadas desde lo literario, lejos de remitir de manera inequívoca a una suerte de huida acrítica, también puede representar una herramienta de reflexión y denuncia.

En uno de sus últimos escritos poéticos, titulado precisamente *Mundos* (*Welten*), libro que fue publicado de forma póstuma por su cuñado y su hermana Hilde en 1946 –aunque escrito en 1937–, la autora recrea una naturaleza imposible. Esta remite, por un lado, a lugares exóticos, aunque reales: Birmania, Persia

<sup>5</sup> «Indem ich mich der Neuen Sachlichkeit als literarischer Bewegung zuwende, muß ich einen Schritt weitergehen und sagen, daß sie den Kampf gegen das Elend zum Gegenstand des Konsums gemacht hat. In der Tat erschöpfte sich ihre politische Bedeutung in vielen Fällen mit der Umsetzung revolutionärer Reflexe, soweit sie im Bürgertum auftraten, in Gegenstände der Zerstreuung, des Amüsemments, die sich unschwer dem großstädtischen Kabarett-Betrieb einfügten» (Benjamin, 1991, p. 695).

<sup>6</sup> «die Organisation und Verwaltung der Fantasie ist ein Anliegen der sozialen Kontrolle und hier, in der Tat, kommt der Reduktionismus als Methode, als einzig angebrachte Methode, zum Recht, inklusive des Verhaltensmodells der Behavioral Sciences» (Löwenthal, 1981, p. 109).

o Siberia. Pero, por otro, prefigura una atmósfera extraña que no encaja dentro del tópico literario del *locus amoenus*, ni del paraíso perdido. A menudo se han interpretado estos ambientes como «metáforas de su mundo interior» (Vias Mahou, 2005, p. 11), una especie de prolongación expresionista del sentimiento de desarraigo en un país ya casi inhabitable. Sin embargo, llama la atención que Kolmar no se limite al uso de la primera persona cuando hace depender al poema de estos entornos, sino que lo extienda a otros modos enunciativos. Y esta toma de posición lejana al individualismo no es algo casual dentro de este libro, porque cuando la subjetividad quiere imponerse en el texto, como en los poemas «Nostalgia» (Kolmar, 2005, pp. 20-22)<sup>7</sup> o «Servir», aquella forma del verbo se vuelve un elemento constante, pero paradójicamente no explícito:

*Tú que combinas y disuelves las sustancias, las enfriás y las pones al  
rojo, las reduces y potencias,  
tú que activas los ácidos, torturas los minerales, encierras una mezcla  
secreta en cápsulas, la haces entrar en ebullición en tubos y  
crisoles,  
aun cuando lo que cueces no sea el alcahest ni el león rojo o el blanco,  
adepto de una alquimia que me parece extraña y prodigiosa:  
tú, señor del fuego, al que domas en una jaula de metal, que ahora se  
encoge, arrastrándose como un animal de rapiña al acecho,  
presto a saltar,  
que una vez rebotó, destrozó los barrotes, cerró sus fieras garras en  
torno a tus miembros (¡ay, me da miedo pensarlo!):  
quiero atizar una llama distinta, un ascua dulce, mansa, que en el fogón  
me acaricie, ronronee y juegue como un pequeño gato  
doméstico;  
pues quiero preparar platos variados, una modesta comida que te  
alegre,  
cuando, cansado, y aun así con una sonrisa, regreses a mis aposentos  
en penumbra.  
¿Por qué me censuráis?  
¿Por qué os burláis de mí?  
¿Porque mi mundo es chato, con pocos pasos que dar en un cuadrado,  
entre muros estrechos,  
repleto de cosas baladíes, sin gloria, de insignificantes quehaceres,  
colmado con el entrechocar de las escudillas, el borboteo de los  
pucheros, los desagradables vahos de las grasas que  
transpiran, de la leche que rebosa?  
¿Porque alzo panzudos botes de harina, abro cajitas de especias, rallo la  
nuez moscada,  
peso hierbas, exprimo el zumo de los limones en copa de cristal, bato  
las yemas amarillo dorado en el cuenco azul...? (Kolmar, 2005, pp. 26-27)<sup>8</sup>*

<sup>7</sup> Véase la versión original en Kolmar (1955, pp. 317-319).

<sup>8</sup> «Der du die Stoffe bindest und lost, kältest und glühst, sie schwächst und bekräftigst, / Der du Säuren reizt, Erze peinigst, geheime Mischung in Kapseln birgst, in Röhren und Tiegeln braust, / Wenn gleich nicht der Alkahest noch der weiße oder der rote Löwe ist, was du siedest, / Adept einer Alchimie, die mir fremd und wunderbar dünkt; / Herr du des Feuers, das du in ehernem Käfig bändigst, das nun kriechend sich duckt wie ein sprungbereit lauernes Raubtier, / Einst schnellte, die Stäbe zertrümmerte, wütende Krallen um deine Glieder schlug (o, mir bangt, wenn ichs denke!); / Ich will eine andere Flamme locken, milde, gezähmte Glut, die mir auf dem Herde schmeichelt und schnurrt und spielt wie ein häusliches Kätzchen; / Denn bunte Speisen will ich bereiten, ein kleines Mahl, das dich freuen soll, / Wenn du müde und doch mit Lächeln in meine dämmernden Räume kehrst. / Was scheltet ihr mich? / Was spottet ihr mein? / Weil meine Welt flach ist, wenig Schritt im Geviert, engumbaut, / Voll ruhmlos kleinlicher Dinge, geringfügiger Verrichtungen, / Erfüllt vom Klappern der Näpfe, Brodeln der Töpfe, den häßlichen Dünsten schwitzender Fette, überschäumender Milch? / Weil ich bauchige Mehltonnen hebe, Gewürzbüchsen öffne, Muskatnuß reibe, / Kräuter wiege, in gläserne Schale Saft der Zitrone presse, goldgelbes Dotter in blauem Becher zerquirle? ... » (Kolmar, 1955, pp. 310-311).

Por eso, la posibilidad de leer estas formas no como una acción de protesta individual, una exaltación de cierta inadecuación personal, sino más bien colectiva, gana opciones si prestamos atención no solo al contenido de los poemas, sino además, a su forma, tal y como defendíamos con Löwenthal: «transformar la ecuación privada de temas y medios estilísticos en ecuaciones sociales».<sup>9</sup> Así, frente a la comprensión simplista de los escritos de Kolmar como exteriorización de un malestar particular, que para escapar del sufrimiento decide exiliarse a mundos fantásticos, cabe interpretar estos poemas como la mirada aguda de una realidad socialmente insoportable:

*Por eso la poesía lírica se revela garantizada socialmente del modo más profundo no cuando la sociedad habla por su boca, no cuando comunica nada, sino cuando el sujeto con el don de la expresión coincide con el lenguaje, con aquello a lo que éste aspira por sí. / Pero, por otra parte, tampoco hay que absolutizar el lenguaje como la voz del ser contra el sujeto lírico tal como les gustaría hacer a no pocas de las teorías ontológicas del lenguaje hoy en boga. El sujeto, de cuya expresión, por oposición a la mera significación del concepto objetivo, ha él menester para llegar a aquel estrato de la objetividad lingüística, ni es un añadido al contenido propio de ésta ni le es externo. El instante de autoolvido en el que el sujeto se sumerge en el lenguaje no es su sacrificio al ser. No es de violencia, tampoco de violencia contra el sujeto, sino de reconciliación; el lenguaje mismo no habla más que cuando ya no habla como algo ajeno al sujeto, sino como la voz propia de éste. (Adorno, 2003, p. 56)<sup>10</sup>*

Eso que el Adorno de «Sobre poesía lírica y sociedad» llama la «voz propia» es la afirmación social del lenguaje a través del habla de la poeta. Es la posibilidad que para este autor contiene la lírica de expresar la materialidad de la lengua, su condición social, desde la expresión de una individualidad que se desgaja de la convención, la que fundamenta el sistema común; ese que impone y regula su uso. En este poema, además, el sujeto se hace todas esas preguntas («¿Por qué me censuráis? / ¿Por qué os burláis de mí? / ¿Porque mi mundo es chato [...]»<sup>11</sup>), en un texto donde determinado yo, en apariencia humano, se dirige al tú, desde un posible correlato domesticado, pero aún no sometido por completo a la norma, y equiparado aquí a una perra.<sup>12</sup> La contraposición entre la estrechez de un mundo femenino, vinculado al entorno privado de la casa, y la apertura al espacio público que se le presupone al tú, hace su irónica aparición en la segunda estrofa, en una respuesta que no puede dejar de recordar a la de *Sor Filotea*:<sup>13</sup>

*Sí,  
¿acaso sabéis lo que el molinillo turco de cobre vio en Sarajevo,  
y en Eger, Bohemia, mi jarra, resplandeciente, roja y con manchas  
blancas como la amanita muscaria del bosque?  
¿Sabéis  
que para mí grandes barcos que sueltan un humo negro surcan todos  
los mares, que se arrastran con cargamentos de todas las  
costas,  
que cuando las semillas pálidas corren entre mis dedos, me miran los  
plácidos rostros de los hombres de Rangún  
o canta el semblante más oscuro del negro que cosecha en los campos  
de arroz de Carolina del sur?  
¿Que del cofrecillo de madera del té surge, invisible, una india con*

<sup>9</sup> «to transform the private equation of themes and stylistic means into social equations» (Löwenthal, 1961, p. 144).

<sup>10</sup> «Darum zeigt Lyrik dort sich am tiefsten gesellschaftlich verbürgt, wo sie nicht der Gesellschaft nach dem Munde redet, wo sie nichts mitteilt, sondern wo das Subjekt, dem der Ausdruck glückt, zum Einstand mit der Sprache selber kommt, dem, wohin diese von sich aus möchte. / Andererseits aber ist die Sprache auch nicht, wie es manchen der heute geläufigen ontologischen Sprachtheorien gefiele, als Stimme des Seins wider das lyrische Subjekt zu verabsolutieren. Das Subjekt, dessen Ausdruck, gegenüber der bloßen Signifikation objektiver Inhalte, es bedarf, um jene Schicht der sprachlichen Objektivität zu erlangen, ist keine Zutat zu deren eigenem Gehalt, ist ihr nicht äußerlich. Der Augenblick der Selbstvergessenheit, in dem das Subjekt in der Sprache untertaucht, ist nicht dessen Opfer ans Sein. Er ist keiner der Gewalt, auch nicht der Gewalt gegen das Subjekt, sondern einer von Versöhnung: erst dann redet die Sprache selber, wenn sie nicht länger als ein dem Subjekt Fremdes redet, sondern als dessen eigene Stimme» (Adorno, 1974, pp. 56-57).

<sup>11</sup> «Was scheltet ihr mich? / Was spottet ihr mein? / Weil meine Welt flach ist [...]» (Kolmar, 1955, p. 310).

<sup>12</sup> Este animal, en principio, estaría inspirado en una galga rusa que tuvieron que entregar a unos conocidos al ser expulsados de su casa con jardín en el oeste de Berlín (Vias Mahou, 2005, p. 12).

<sup>13</sup> En la célebre contestación que Sor Juan Inés de la Cruz hace al Obispo de Puebla utiliza una argumentación muy similar a propósito del modo en que las mujeres adquieren conocimiento científico, incluso cocinando.

*alhajas de plata, entre el ondear y el tremolar de sus vestidos  
de color ocre y terracota?  
Con el picor de la cebolla me llega el eco de las potentes voces de los  
campesinos búlgaros.  
Y yo pregunto a las gotas que manan espesas si no las provocó el olivo  
de mi lejana patria perdida. (Kolmar, 2005, p. 27).<sup>14</sup>*

El espacio doméstico conecta al sujeto con una sociedad de consumo globalizada, que penetra hasta lo más íntimo e insiste en la manera en que los mecanismos de opresión y control se materializan en los niveles más mínimos y particulares: «Como ya ha advertido Günther Anders, cuanto más se socializa el mundo y sus objetos se recubren más y más de determinaciones universales, tanto más tiende cada realidad a traslucir inmediatamente su universal, tanto más se puede extraer precisamente de la inmersión micrológica en ella» (Adorno, 1984, p. 87).<sup>15</sup> Quizá no sea solo por la precisión con la que se describen estos marcos fantasmagóricos, con un detalle que impresiona, sino que también podamos insistir en esta dirección de lectura que rechaza una poética de la evasión por este halo de extrañeza que, como decíamos, acompaña a los textos. Las asociaciones y elección de los elementos a destacar, como reptiles, insectos o anfibios (Sabaté, 2016, p. 227), imprimen cierta desconfianza ante una naturaleza asombrosa pero ajena, en ningún caso entendida como amable cobijo: «¿Eres tan solo el refugio de un alma extraña, inasible, que de cuando en cuando abandona la moral animal como una envoltura irreal, transparente?» (Kolmar, 2005, p. 46).<sup>16</sup> Así, las duras condiciones de la vida capitalista resuenan, de manera espectral, en estos poemas.

No es casual, por otra parte, que *La palabra de los mudos* (1933), y este otro libro al que estamos haciendo alusión –titulado *Mundos* (1937)–, estén escritos en verso libre, a diferencia de otros coetáneos, como *Escudos prusianos* (1934) o *La mujer y los animales* (1938), el último publicado en vida, y donde Kolmar hace uso de diversos metros tradicionales, entre ellos el soneto. Si bien esta ausencia de una métrica pauta no les resta ritmo a los poemas, puede que sí les haga ganar en capacidad narrativa. En este sentido, dos de las novelas escritas por Kolmar, aunque publicadas de manera póstuma –*Una madre judía* (1930/31, 1ª ed. 1965) y *Susana* (1939, 1ª ed. 1993)–, comparten con este libro de *Mundos* la centralidad de la posición femenina y los espacios de exclusión en los que ha sido situada. De nuevo, aquí, la transgresión temática es evidente, ya que no sólo hay continuas alusiones al deseo sexual, como ocurre en los poemas, sino porque la autora habla de figuras femeninas imposibles: la madre asesina y judía, o la adolescente que antepone su sexualidad a su condición social.

Sin embargo, sería demasiado pobre leer estas novelas únicamente en una clave contenidista. Desde luego que, por ejemplo, *La madre judía* destaca por el cuestionamiento de la identidad de género impuesta a la mujer, y el modo en que visibiliza otras formas de socialización sancionadas desde la moral imperante. También por cómo muestra las inconsistencias de una norma social muy estricta en algunos casos, pero excesivamente laxa en la aplicación de la justicia; incluso relativista en cuanto a sus juicios éticos. Todo ello es parte sustancial de la novela (Gellen, 2022). Pero, junto a esto, es el modo en que se focaliza la historia lo que verdaderamente la sitúa en una actitud política concreta. Se trata, en este caso, de la distancia e, incluso, ambigüedad con la que se presentan muchos de los actos de la protagonista y el resto de personajes. Hay una ausencia casi completa de posicionamiento en el relato que es el que, de algún modo, contribuye de manera decisiva a la subversión narrativa asociada al texto. Y no se trata de una simple apariencia de neutralidad

<sup>14</sup> «Ja, / Wißt ihr denn, was die türkische kupferne Kaffeemühle in Sarajewo sah / Und im böhmischen Eger mein Krug, leuchtend weißtupfigrot wie Fliegenpilze des Waldes? / Wißt ihr, / Daß für mich große schwarzrauchende Schiffe alle Meere befahren, mit Fracht aller Küsten sich schleppen, / Daß, wenn die bleichen Körner durch meine Finger rieseln, stille Gesichter der Männer Ranguns mich schaun / Oder das dunklere Antlitz des Negers singt, der in den Reisfeldern Südkarolinas erntet? / Daß aus dem hölzernen Teekästchen unsichtbar eine Inderin steigt / Im Silberschmuck, in ocker- und terrakottafarben gewebtem Wallen und Wehen? / Aus Zwiebelschärfe hallen mir kräftige Stimmen bulgarischer Bauern wider, / Und ich frage zäh quellende Tropfen, oh nicht der Ölbaum meiner fremden, verlorenen Heimat sie schuf» (Kolmar, 1955, p. 311).

<sup>15</sup> «Je vergesellschafteter die Welt, je dichter ihre Gegenstände mit allgemeinen Bestimmungen übersponnen sind, desto mehr ist, nach einer Bemerkung von Günther Anders, tendenziell der einzelne Sachverhalt unmittelbar durchsichtig auf sein Allgemeines; desto mehr läßt sich gerade durch mikrologische Versenkung in ihn heraus schauen» (Adorno, 1966, p. 88).

<sup>16</sup> «Bist du nur Wohnung fremder, unfaßlicher Seele, die zuzeiten das Tierhaus läßt als wesenlose durchsichtige Hülle?» (Kolmar, 1955, p. 313).

diegética, esa que colocó al narrador decimonónico en una nueva posición de poder, al equipararse a una divinidad omnisciente. Aquí más bien hay una suspensión del juicio exterior a la trama.

*Las figuras femeninas kolmarias o bien viven su sexualidad con remordimiento o bien gozan de ella sin ningún tipo de tabú moral. En ninguno de los dos casos se observa, no obstante, una toma de posición por parte de la autora, es más, conforme se va afianzando su personalidad artística, más intensa es la victoria del vitalismo frente a la ley moral en su obra. (Sabaté, 2016, p. 222)*

Lo que nos encontramos, por tanto, es un intento por mostrar los hechos en toda su complejidad y a los actantes en el marco de sus contradicciones, y todo con un lenguaje bastante sencillo, sin demasiadas extravagancias formales. Esto, además del no tan insólito tema del libro, es lo que aporta algo de extraordinario al texto. Una ambigüedad, claro, que parece que solo puede soportar la forma literaria y que se nos haría intolerable en cualquier otro ámbito de la vida. Difícilmente otros discursos, como el filosófico, el jurídico o el científico, autorizarían esa pluralidad de sentidos sin terminar por sancionar una opción correcta. Ni siquiera la toma de decisión sartreana (Sartre, 1978, 70) lo permitiría.

*Sí, estaba bien... estaba bien. Esa forma de entregarse, esa forma de sonreír... Una virgen que se convierte en mujer... En lugar de eso sucedió ese horror... ese destrozo... matar a golpes a un niño vivo... ¡Dios mío! Hundió su rostro en sus manos. Sin lágrimas. Solamente tapaba sus ojos, ausente. No quería ver nada. Pero ese grito... ese grito... (Kolmar, 2017, p. 88)<sup>17</sup>*

Por ello, el filósofo colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, uno de los primeros pensadores latinoamericanos en introducir los análisis estéticos y artísticos de Benjamin o Adorno en ese contexto cultural, señaló sobre este texto que lo turbador de la novela no radica en lo escandaloso de su historia, sino en su manera de acercarse a esa realidad: «No fue el tema que, como tanto en Gertrud Kolmar, estaba lleno de reminiscencias del Antiguo Testamento, lo que suscitó el juicio, casi unánimemente negativo, sobre su prosa narrativa, sino el lenguaje, las imágenes y el ritmo» (Girardot, 1996, p. 26). Algo similar ocurre en ese otro libro al que se aludía hace un momento. Se trata de una novela corta, *Susanna*, que de nuevo puede que resulte más revolucionaria en su forma que en su contenido.

Sin duda, aquí la autora cumplía ya con esa exigencia de desclasamiento que se le pedía a la «literatura comprometida» (Sartre, 1950, p. 203), porque en esa época ya había sido obligada a trabajar en una fábrica de municiones. No obstante, puede que su política sea otra, pues como insistía Löwenthal (1961):

*La soledad del individuo o el sentimiento de seguridad colectiva, el optimismo social o la desesperación, el interés por la autorreflexión psicológica o la adhesión a una escala objetiva de valores, pueden mencionarse como puntos de partida de asociaciones que se prestan a un reexamen de las formas literarias en términos de situaciones sociales. (p. 142)<sup>18</sup>*

Lo inquietante del texto no es su figura central, Susanna,<sup>19</sup> una adolescente que desde luego resulta extravagante. Lo verdaderamente perturbador es el avance y la estructura de la trama. La narración del texto recae en el personaje de una institutriz, quien responde a un anuncio de periódico en el que se oferta un trabajo para educar a una joven. Sin necesidad de entrar en los detalles de la trama, nos interesa señalar cómo es ese encuentro entre ambas mujeres. La profesora, con su disciplina y orden, se acerca al caótico mundo de una huérfana de la que todo el mundo habla en términos de desequilibrio, fragilidad o conducta irracional. De hecho, la primera vez que se la describe en el texto es bajo el término de «criatura» (p. 12). Esa contraposición entre la animalidad de una y la humanidad de la otra se va desdibujando según crece el relato, cuando la institutriz empieza a comprender que las acciones de Susanna no son más que un intento por liberar unas pasiones fuertemente reprimidas por la estructura social y un ideal de sujeto, ligado a la racionalidad ilustrada, que ha olvidado partes fundamentales de sí, como el cuerpo:

<sup>17</sup> «Ja, das war gut... war gut... dies Hingeben, dieses Lächeln... eine Jungfrau ward Weib – stattdessen kam dieses Grauenhafte ... Zerreißen... erschlagen noch lebendes Kind... Gott! Sie grub das Gesicht in die Hände. Tränenlos. Sie deckte die Augen nur zu. Fort. Sie wollte nichts sehn. Aber das Schrein... das Schrein» (Kolmar, 1999, p. 117).

<sup>18</sup> «The solitude of the individual or the feeling of collective security, social optimism or despair, interest of psychological self-reflection or adherence to an objective scale of values, may be mentioned as starting points of associations that lend themselves to a re-examination of literary forms in terms of social situations» (Löwenthal, 1961, p. 142).

<sup>19</sup> Son palpables las reminiscencias al personaje bíblico, la Susana del *Libro de Daniel* (en el *Tanaj* judío).

*La condición del dolor como motor de la génesis artística no es, no obstante, ninguna novedad, sino que remite a fórmulas estéticas modernas. En el caso de Kolmar encontramos, sin embargo, una dimensión distinta, en comparación con el ideario artístico de la modernidad. El concepto de creación en la escritora incluye un referente físico-biológico exclusivamente femenino, un concepto de escritura desde el cuerpo, expresión de una subjetividad radical. (Sabaté, 2016, p. 233)*

La exploración que hace la narradora evidencia la humanidad de esa animalidad personificada en la joven. Sin embargo, cuando la trama muestra este avance, la aceptación de lo otro, lo reprimido, se pone de manifiesto una contrarrevolución mayor. Parece que el correlato de una racionalidad mucho más destructiva, esa que ejerce una deliberada cosificación de las vidas de los individuos y que caracterizaba ya al periodo de entreguerras, termina por vencer. De hecho, ese era el punto de partida de la narradora desde el comienzo del texto, situado décadas después de que la historia tuviera lugar. Así, el desenlace del relato y la desaparición de Susanna confirman el desastre que viene, y al que aguarda la institutriz mientras espera un tren para huir de Alemania.

*Los periódicos y los habitantes del pueblo hablaron de suicidio, de enajenación mental; pero yo sabía que se equivocaban. Tal vez no hubiera querido seguir viviendo cuando se hubiese enterado de que la habían abandonado, pero no sospechaba nada, simplemente pensó: van a seguirme y a acosarme mientras sea de día. Así que al caer la noche, salió de su escondite y comenzó a caminar por las vías del tren, tal y como le había aconsejado el ferroviario, y partió en busca de su amante... Ignoro si él se enteró pronto de la noticia o si alguna vez regresó al pueblo porque a los pocos días del entierro me fui a casa de mi hermana. Había conseguido un puesto en Drossen y después otro en Stettin. Y me he acordado ahora de todo aquello porque esa mujer ha muerto: Therese Rubí, nacida en Heppner, a los 72 años... (Kolmar, 2010, pp. 97-98)<sup>20</sup>*

Este intento de leer a Kolmar desde algunos aportes de la Teoría crítica no pretende zanjar su interpretación, ni mucho menos impugnar las lecturas en clave simbolista de su obra. No obstante, puede que otro tipo de acercamientos más centrados en la dialéctica entre forma y contenido evidencien la posibilidad de sumar una concepción política a sus textos. Como se ha tratado de mostrar, la fuerza de la literatura reside en la capacidad que su particular acercamiento a la realidad puede ofrecer al detectar fallas, corrientes y flujos de pensamiento y/o acción ocultados por el relato dominante. Su ejercicio no se reduce a la simple ilustración de otros medios de reflexión más valiosos o sistemáticos:

*La mirada micrológica tritura las cáscaras de lo que, según el criterio genérico que lo subsume, está desamparadamente particularizado, y hace resaltar su identidad, ese engaño que lo presenta como mero ejemplar. Un pensamiento de tal índole es solidario con la metafísica en el mismo momento en que ésta se viene abajo. (Adorno, 1984, 405)<sup>21</sup>*

Y no sólo porque, como defendía Adorno, asume una mirada atenta, sino porque en su condición particular es capaz de señalar e, incluso, sabotear las tramas de lo universal.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (1966). *Negative Dialektik*. Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1974). Rede über Lyrik und Gesellschaft. En T.W. Adorno, R. Tiedemann (Ed.) y G. Adorno (Ed.), *Gesammelte Schriften, XI: Noten zur Literatur* (pp. 49-68), Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1984). *Dialéctica negativa*. J. M. Ripalda (Trad.). Taurus.

<sup>20</sup> «Die Zeitungen, die Leute der Stadt sprachen von Selbstmord, von Geistesverwirrung; aber ich wußte, daß es ein Anderes war. Sie hatte vielleicht nicht mehr leben mögen, wenn sie erst ihr Verlassensein kannte; sie ahnte ja nichts ... Sie dachte: ich werde verfolgt, umlauert, solange es noch tagt. Nun war sie aus ihrem Versteck gekrochen und wanderte nachts auf dem Gleis dahin, wie ihr der Eisenbahner empfohlen, und ging zu ihrem Geliebten ... Ich weiß nicht, ob er es bald erfahren und ob er noch einmal gekommen ist, denn wenige Tage nach dem Begräbnis fuhr ich zu meinen Geschwistern. Ich hatte dann eine Stellung in Drossen, und dann eine in Stettin. Und ich habe mich wieder an alles erinnert, weil jene Frau jetzt gestorben ist, Therese Rubin geborene Heppner, im zweiundsiebzigsten Jahre ...» (Kolmar, 2023, pp. 247-248).

<sup>21</sup> «der mikrologische Blick zertrümmert die Schalen des nach dem Maß des subsumierenden Oberbegriffs hilflos Vereinzelten und sprengt seine Identität, den Trug, es wäre bloß Exemplar. Solches Denken ist solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes» (Adorno, 1966, p. 398).

- Adorno, T. W. (1998). *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2003). Discurso sobre poesía lírica y sociedad. En T.W. Adorno, R. Tiedemann (Ed.), G. Adorno (Ed.), S. Buck-Morss (Ed.) y K. Schultz (Ed.), *Obra completa XI: Notas sobre literatura*. A. Brotons Muñoz (Trad.) (pp. 49-67). Akal.
- Adorno, T. W. (2004). Teoría estética. En T.W. Adorno, R. Tiedemann (Ed.), G. Adorno (Ed.), S. Buck-Morss (Ed.) y K. Schultz (Ed.), *Obra completa VII*. J. Navarro Pérez (Trad.) Akal.
- Adorno, T. W. (2013). *Estética (1958/59)*. S. Schwarzböck (Trad.). Editorial Las cuarenta.
- Benjamin, W. (2015). *El autor como productor*. W. Erger (Trad.). Casimiro.
- Benjamin, W. (1991). Der Autor als Produzent. En: W. Benjamin, R. Tiedemann (Ed.) y H. Schweppenhäuser (Ed.), *Gesammelte Schriften, II.I: Aufsätze, Essays, Vorträge* (pp. 683-701), Suhrkamp.
- Deleuze, G. y Guattari F. (1990). *Kafka, por una literatura menor*. J. Aguilar Mora (Trad.). Era.
- Jameson, F. (2016). *Marxismo y Forma*. C. Piña (Trad.). Akal.
- Gellen, K. (2022). Martha's Melancholia: Racial and Sexual Trauma in Gertrud Kolmar's Die Jüdische Mutter (1931). *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 97(1), 50–68. <https://doi.org/10.1080/00168890.2021.2019662>
- Gutiérrez Girardot, R. (1996). *Moriré callando. Tres poetisas judías*. Montesinos.
- Kolmar, G. (1955). *Das lyrische Werk*. Lambert Schneider.
- Kolmar, G. (2023). *Susanna*. Wallstein.
- Kolmar, G. (1999). *Die jüdische Mutter*. Wallstein.
- Kolmar, G. (2005). *Mundos*. B. Vias Mahou (Trad.). Acantilado.
- Kolmar, G. (2010). *Susanna*. I. de los Ríos (Trad.). Errata naturae.
- Kolmar, G. (2017). *La madre judía*. A. Alguacil (Trad.). Traspies.
- Kracauer, S. (2006). *Estéticas sin territorio*. V. Jarque (Trad.). Fundación CajaMurcia.
- Kracauer, S. (2011). Der Künstler in dieser Zeit. En S. Kracauer, I. Mülder-Bach (Ed.) y I. Belke (Ed.), *Werke, 5.2: Essays, Feuilletons, Rezensionen. (1924-1927)* (pp. 232-242). Suhrkamp.
- Löwenthal, L. (1957). *Literature and the image of man. Sociological Studies of the European Drama and Novel*. The Beacon Press.
- Löwenthal, L. (1961). *Literature, Popular Culture, and Society*. Prentice-Hall.
- Löwenthal, L. (2019-2020). Sociología de la Literatura en retrospectiva. D. Barreto (Trad.), *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 11-12, 527-543. <https://constelaciones-rtc.net/article/view/3807>
- Löwenthal, L. (1981). Literatursoziologie im Rückblick. En H. von Alemann y H. P. Thurn (Eds.), *Soziologie in weltbürgerlicher Absicht: Festschrift für René König zum 75. Geburtstag* (pp. 101-113). Westdeutscher Verlag.
- Löwy, M. y Sayre, R. (2008). *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. G. Montes (Trad.). Nueva visión.
- Maiso, J. (2022). *Desde la vida dañada. La teoría crítica de Theodor W. Adorno*. Siglo XXI.
- Sabaté, D. (2016). Gertrud Kolmar (1884 – 1943): hedonismo y quimera en los territorios interiores. En D. Sabaté y M. Bascoy (Eds.), *Cuando el destino es el desarraigo. Voces judías femeninas en los umbrales del Holocausto* (pp. 217-237). Biblioteca Nueva.
- Sartre, J. P. (1950). *¿Qué es la literatura?* A. Bernárdez (Trad.). Losada.
- Sartre, J. P. (1978). *El existencialismo es un humanismo*. V. Prati de Fernández (Trad.). Sur.
- Showalter, E. (1985). *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature & Theory*. Pantheon.
- Schüller, L. (2019). *Vom Ernst der Zerstreung: Schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik: Marieluise Fleißer, Irmgard Keun und Gabriele Tergit*. Aisthesis Verlag.
- Vias Mahou, B. (2005). Escondida detrás de sí misma (Prólogo). En G. Kolmar. *Mundos* (pp. 7-15). Acantilado.
- Williams, R. (2008). La cultura es algo ordinario. En A. García Ruíz (Ed.), *Historia y cultura común. Antología* (pp. 37-62). Los Libros de la Catarata.



# EN ALGÚN LUGAR, JUNTO AL MAR LA BOHEMIA DE SHAKESPEARE COMO OBJETO PERDIDO EN DOS POEMAS DE GERTRUD KOLMAR E INGEBORG BACHMANN

Cristina Fernández Lacueva y Sonia Arribas

*Universitat Pompeu Fabra*

## 1. «BOHEMIA. UN PAÍS DESIERTO JUNTO AL MAR»

En *The Winter's Tale* [*Cuento de invierno*] (1623) de Shakespeare, el rey Leontes de Sicilia decide deshacerse de su hija, Perdita, porque sospecha que no es verdaderamente su hija, de modo que la envía junto a Antígono, un súbdito, a Bohemia, donde será abandonada. La acotación que precede la Escena III del Acto III, en que Antígono llega a Bohemia, reza: «Bohemia. Un país desierto junto al mar».<sup>1</sup> Sin embargo, la pregunta de este a un marinero nos traslada inmediatamente al terreno de lo incierto: «¿está seguro de que nuestro barco ha llegado a los desiertos de Bohemia?».<sup>2</sup>

A pesar de su brevedad y aparente insignificancia, la descripción de Bohemia como una región desértica y marítima fue, ya en la época de la publicación de la obra, objeto de numerosos debates en los que se trataba de esclarecer si fue un desliz por ignorancia geográfica, un error motivado por una interpretación incorrecta de fuentes históricas o un detalle incluido para reforzar la percepción de Bohemia como un *locus magicus*, siguiendo la tradición popular de la época, tal como explica Alfred Thomas (2014). Asimismo, cabe advertir que, si bien *The Winter's Tale* se basa en el *Pandosto* de Robert Greene, en la obra de Shakespeare, las acciones asociadas a los dos espacios principales, Sicilia y Bohemia, son invertidas: el que era el rey de Bohemia en la obra de Greene deviene el rey de Sicilia en la obra de Shakespeare y viceversa; del mismo modo, no es Sicilia, sino Bohemia, el lugar en el que Perdita es abandonada y posteriormente reencontrada, el lugar donde el destino inscrito en su nombre es revertido. Si bien esta inversión podría responder a motivos de sensibilidad política, de acuerdo con la tesis de Thomas, también aporta a la caracterización del espacio de Bohemia un componente fantástico, mítico.

Los registros de Bohemia en la obra son múltiples. Shakespeare la personifica continuamente como si se tratase del mismo Políxenes, el monarca, y la convierte en la nada a la que Leontes arrastra al mundo entero, furioso y preso de sus celos. En cuanto a la referencia espacial, Bohemia es la hermosa tierra donde todo está bien y donde el Tiempo aparece sorpresivamente para dar noticia de sus acciones. También es el lugar remoto donde no se oirán los llantos de Perdita.

---

<sup>1</sup> Si no se indica lo contrario, las traducciones al español son nuestras. «Bohemia — A Desert Country Near the Sea» (Shakespeare, 2000, p. 43).

<sup>2</sup> «Thou art perfect, then, our ship hath touch'd upon / the deserts of Bohemia» (Shakespeare, 2000, p. 43).

Por el misterio que envuelve la decisión creativa de Shakespeare y por sus variadas evocaciones, desértica y situada eternamente por su pluma junto al mar, la imagen se convirtió en un tópico literario especialmente relevante entre autores en lengua alemana. En algunos casos, se trata de alusiones breves, como sucede con el ensayo «Intérieurs» [«Interiores»] (1898), de Rilke, que usa la figura del abandono de tierra firme, Bohemia, para adentrarse en el mar como metáfora del paso de las niñas de la infancia a la adultez (1987, p. 400). En otros casos, Bohemia deviene el núcleo del argumento narrativo o teatral, como en los casos de *Böhmen am Meer* [Bohemia junto al mar] (1962), de Franz Fühmann, que toma muchos otros elementos de la obra de Shakespeare; el reportaje ficticio homónimo de Hans Magnus Enzensberger («Böhmen am Meer», 1987), que se sitúa en una Europa futurista del 2006, o el drama reciente también titulado *Böhmen am Meer* (1992), de Volker Braun (Fühmann, 1977; Enzensberger, 1987; Braun, 1992). Además, este motivo ha sido especialmente fecundo en el ámbito de la lírica. Por un lado, en «Es ist alles anders» [«Todo es distinto»] (1963), de Paul Celan, se invoca la palabra en una pregunta cuya respuesta indica directamente el título de la obra de Shakespeare:

*¿Cómo se llama tu país  
detrás de la montaña, detrás del año?  
Yo sé cómo se llama.  
Como el cuento de invierno, así se llama,  
se llama como el cuento de verano,  
la-tierra-de-los-tres-años de tu madre, ése era, [...]. (2002, p. 199)<sup>3</sup>*

Por otro lado, Bohemia como un territorio con mar es mencionada más explícitamente en los poemas «Türme» [«Torreones»] (1937), de Gertrud Kolmar, y «Böhmen liegt am Meer» [«Bohemia está junto al mar»] (1964), de Ingeborg Bachmann, textos en los que se centra el presente capítulo. En Kolmar, Bohemia es el lugar en el que se encuentra uno de los cuatro torreones a los que hace referencia el título y, si bien la alusión es fugaz, su aparición corresponde al único instante de vivacidad y luminosidad en el poema. Por el contrario, en el poema de Bachmann, la invocación de Bohemia y el anhelo de su reencuentro constituyen su núcleo temático. Como veremos, la atención a los detalles será fundamental: es ahí donde reside el sentido que cada autora otorga a la experiencia de la pérdida. Así pues, la mirada micrológica con la que Kolmar y Bachmann diseccionan la referencia shakespeariana —y que, a su vez, deberemos adoptar como lectoras para examinar sus propios poemas— nos ha permitido ampliar los límites del universo literario de las Atentas desde la Alemania de entreguerras en la que escribió Kolmar hasta la Austria de posguerra de Bachmann.

## 2. BOHEMIA JUNTO AL MAR: LA INVOCACIÓN DEL OBJETO PERDIDO

Los comentaristas de los poemas de Kolmar y Bachmann han propuesto leer Bohemia mayoritariamente como el nombre de un espacio utópico al que ambas recurren para imaginar un mundo interior discrepante con respecto al contexto personal y sociohistórico en que cada una se encontraba en el momento de la escritura de dichos textos. Romana Doležalová expone que la alusión a la Bohemia marítima «se ha convertido en un paradigma de la utopía en la literatura en lengua alemana», a la que también se adscribirían los textos de Kolmar y Bachmann.<sup>4</sup> A pesar de que el poema «Türme» ha recibido escasa atención por parte de la crítica, el volumen en el que se inserta, *Welten* [Mundos] (1937), ha sido definido por Laurent Cassagnau (2007, pp. 2-3) como una construcción de universos ficticios, cargados de simbología bíblica y de mitología tanto occidental como oriental, que podrían haber servido como la alternativa imaginaria a la realidad histórica de la autora, marcada por el antisemitismo y la persecución de los judíos a raíz de las recién instauradas leyes de Núremberg. André Lerousseau (2017, p. 99), si bien tampoco hace referencia directa a «Türme», analiza *Welten* a través de las nociones de «contra-espacios» o «heterotopías», en el sentido foucaultiano, ilustrados por los jardines o las islas, que constituirían una respuesta a la vez mítica y real al espacio habitado por la autora.

<sup>3</sup> «Wie heißt es, dein Land, / hinterm Berg, hinterm Jahr? / Ich weiß, wie es heißt. / Wie das Wintermärchen, so heißt es, / es heißt wie das Sommermärchen, / das Dreijahreland deiner Mutter, das war es» (Celan, 1986a, p. 285).

<sup>4</sup> «[Böhmen am Meer] ist letztlich in der neueren deutschsprachigen Literatur zu einem Utopie-Paradigma geworden» (Doležalová, 2004, p. 56).

Por su parte, en las interpretaciones del poema de Bachmann, el concepto de utopía ocupa un lugar privilegiado: Cassagnau, en la misma línea que autores como Doležalová (2004) o Patricia Broser (2023), habla de la construcción de «un espacio utópico» (2007, p. 1), y Alfred Thomas, validando este mismo planteamiento, añade que dicho espacio tendría una función redentora para la Austria de posguerra (2014, p. 214). Asimismo, Nicole Schumacher vincula el carácter utópico del lugar descrito por Bachmann al imaginario de la frontera: «topográficamente, el lugar utópico de Bohemia está libre de fronteras de dos maneras: por un lado, la tierra se extiende por el mar; por otro, desde el mar se pueden encontrar y conquistar nuevos territorios».<sup>5</sup>

Nuestra aproximación a los poemas de Kolmar y Bachmann complementa estas interpretaciones en clave espacial y utópica que sitúan a las autoras en las coordenadas históricas que tuvieron que padecer y confrontar. Avanzamos como marco de lectura que Bohemia podría representar también la invocación de un objeto perdido en un sentido psicoanalítico, tal y como Freud lo conceptualizó y posteriormente Lacan desarrolló. En «Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie» [«Tres ensayos de teoría sexual»] (1905), Freud sostiene, en lo que se refiere a los vínculos de amor de cualquier sujeto, que hay una forma de satisfacción con un objeto fuera del cuerpo del sujeto —por ejemplo, el seno materno—, que se instaura como paradigma de los lazos posteriores, de manera que «el hallazgo {encuentro} de objeto es propiamente un reencuentro» (1992, p. 203). Según Freud, la elección de objeto posterior de cualquier sujeto implica un anhelo de restauración de la dicha perdida en relación con ese objeto privilegiado. En su detallado comentario a este texto de Freud, Lacan subraya un aspecto específico: para el ser humano el encuentro con el objeto es siempre con un objeto perdido que hay que volver a encontrar. La consecuencia de tal observación es descartar la posibilidad de que pudiera alguna vez conseguirse un objeto plenamente satisfactorio. La repetición fundante de la que habla Freud implica que nunca se encuentre el mismo objeto y que, por ende, el nuevo objeto se halle y se atrape en un lugar diferente de donde se buscaba. Según Lacan, por tanto, la búsqueda de ese objeto siempre lleva aparejada una tensión o un conflicto inherentes: «El sujeto está unido con el objeto perdido por una nostalgia, y a través de ella se ejerce todo el esfuerzo de su búsqueda» (2008, p. 15).

Si se ponen en relación estas consideraciones con la estructura de *The Winter's Tale*, se comprueba que al inicio se invoca una época primera de la vida, la infancia compartida de Leontes y Políxenes, en la que entre ellos reina una intensa amistad. En la escena segunda, Políxenes recuerda con añoranza la sencilla y tranquila relación de los amigos, su ausencia de culpa y la inexistencia del pecado original. Este estado de pureza desaparece al crecer ambos y toparse con la tentación —los encuentros con las que devienen sus respectivas esposas— y la consecuente caída en el pecado. La inocencia original es recobrada al final de la pieza por obra de la mediación de la figura central de la niña abandonada y perdida, que, después de muchos años, es re-enccontrada y devuelta a Sicilia. Este retorno va a la par con el hallazgo final de una dicha que repite aquella que unía a los monarcas cuando eran niños. En el desarrollo de los acontecimientos, el nombre de Bohemia y sus numerosas evocaciones está asociada a la búsqueda del restablecimiento de esa «relación originaria», en términos de Freud.

Tal objeto perdido, sin embargo, adopta modalidades diferentes en los poemas de Kolmar y Bachmann, en lo referente a la constelación irradiada por Bohemia. Brevemente, si en Shakespeare Bohemia es el nombre de la posibilidad lograda de que un objeto perdido —al igual que el personaje central, Perdita— sea finalmente recobrado en la reconciliación conquistada al final de la pieza, en Kolmar, Bohemia supone el difícil intento de inscripción del objeto perdido como tal, en medio de una desolación de partida tan radical donde ni siquiera se registra la pérdida, mientras que, en Bachmann, Bohemia se vislumbra como la construcción poética del objeto perdido a partir de un hundimiento subjetivo que, con esfuerzo, se acaba revelando como productivo.

Para analizar estos dos poemas de acuerdo con su referencia a la Bohemia de Shakespeare, en primer lugar, reconstruiremos algunos de los argumentos centrales de la lectura que Stanley Cavell (2003) realiza de *The Winter's Tale*, en concreto aquellos que tienen que ver con su composición general en torno a la búsqueda de un objeto perdido. Ha habido diversas interpretaciones psicoanalíticas de la obra de Shakespeare, pero estas se centran en el análisis de algunos personajes y pasajes concretos o en la resolución final de la obra en

<sup>5</sup> «Topographisch wird der utopische Ort Böhmen in zweifacher Hinsicht entgrenzt: Einerseits wird das Land durch das Meer erweitert, andererseits kann vom Meer aus Neuland gefunden und erobert werden» (Schumacher, 1999, pp. 583-586).

términos de la posibilidad de una cura psicoanalítica.<sup>6</sup> La aproximación de Cavell, si bien está centrada en la pregunta filosófica acerca del escepticismo, aborda de lleno la estructura o arquitectura de la obra como construida en relación con la pérdida.<sup>7</sup> Por este motivo, resulta más útil para nuestro objetivo de tomar Bohemia como el nombre de esa dificultosa búsqueda por reencontrar ese objeto señalado por el psicoanálisis como definitivamente perdido.

### 3. LA BÚSQUEDA DE LA RECUPERACIÓN EN SHAKESPEARE, SEGÚN STANLEY CAVELL

Stanley Cavell propone leer *The Winter's Tale* considerando que el despertar y el renacer son sus motivos centrales, al conseguir la obra, al final, una reunión general que sólo es perturbada por la figura de Mamillius, hijo de Leontes y Hermione. La ausencia de este niño arroja duda sobre tal logro, haciéndonos recordar que ninguna reconciliación es posible sin concesiones. Que tal renacimiento es obtenido a través de una pérdida y un hallazgo posterior, muy en la línea de la explicación freudiana de la repetición como instauradora de la búsqueda del objeto perdido, es puesto de manifiesto por algunas de las preguntas que aparecen al inicio del ensayo de Cavell: ¿supone el nuevo yerno la compensación a la pérdida del hijo?; ¿hemos de tomar la muerte del niño simbólicamente, como representación de la inevitable pérdida de la infancia?; ¿es el reencuentro de Perdita la expresión de que la infancia puede, de algún modo, ser recobrada? (2003, p. 193).

Otras articulaciones nucleares de la obra son, para Cavell, las que reiteradamente sitúan a los personajes en medio de despedidas. Cavell se fija en concreto en el recurrente uso del término *part*, que significa no sólo «despedirse», sino también «disgregar», «desunir» o «separar», así como «participar», estando asimismo asociado al parto o al parir. La lista de palabras y expresiones relacionadas es larga: *depart*, *parting*, *departure*, *apart*, *party to*, *partner*, y, por supuesto, *bearing a part* (Cavell, 2003, p. 200). El mundo es concebido como regiones o polos opuestos, y el tiempo, como continuas separaciones o despedidas.

La acción de la obra, según Cavell, está construida sobre una pareja de adioses. En la primera parte, después de una escena corta introductoria, se produce la despedida de Sicilia, mientras que, en la segunda parte, también después de un corto soliloquio introductorio del tiempo, una nueva despedida se dirige, en este caso, a Bohemia. El prólogo también está pensado como un cuento acerca del alejamiento de Leontes y Polixenes. Es esta despedida al comienzo la que es invocada y permite la comprensión de las palabras de Leontes, justo al final de la obra. De una manera ciertamente coincidente con las elucidaciones psicoanalíticas, la lectura de Cavell enfatiza que estas palabras expresan la desmembración y la partida, la pérdida, como condición misma de la reconciliación:

[...] *Noble Paulina,*  
*llévanos donde podamos, sin premuras,*  
*preguntar y respondernos qué papel*  
*hemos tenido en todo este largo tiempo*  
*desde que nos separamos. Llévanos deprisa.* (Shakespeare, 2008, p. 2027)<sup>8</sup>

<sup>6</sup> En primer lugar, los artículos de Roger J. Trienens (1953) y Murray M. Schwartz (1973) se centran en los celos de Leontes, mientras que su locura es asimismo analizada por Adam Anderson (2015). En segundo lugar, Brooke Hopkins (1963) se detiene en la última escena para argumentar que ilustra la teoría de Winnicott acerca del uso del objeto por medio de la destrucción. Por último, Jeremy Holmes (2019) analiza la obra en clave terapéutica, como el logro de la curación frente al trauma.

<sup>7</sup> Aunque distanciándose explícitamente de la problemática del incesto desde la cual se podría abordar la obra, Cavell fundamenta sus reflexiones en algunos temas psicoanalíticos. En primer lugar, en las observaciones de Freud acerca del pequeño Hans, un caso de fobia en que el sujeto adulto lucha por conseguir la felicidad a partir de sus propios restos; en segundo lugar, al tomar cuenta de que en *The Winter's Tale* se produce un conflicto edípico invertido, un padre que desea reemplazar o deshacerse de un hijo. En tercer lugar, al fijarse en algunas expresiones de Shakespeare que aluden a imágenes latentes del acto sexual, por ejemplo, Polixenes justo al inicio de la Escena 1 del Acto I.

<sup>8</sup> «[...] Good Paulina, / Lead us from hence, where we may leisurely / Each one demand, and answer to his part / Perform'd in this wide gap of time, since first / We were dissever'd: hastily lead away» (Shakespeare, 2000, p. 95).

Cavell no se detiene en la acotación de Shakespeare sobre Bohemia que nos ocupa en este capítulo, pero podríamos trasladar su análisis sobre la construcción de la obra a lo que Kolmar y Bachmann han querido extraer de este motivo para sus propios escritos. La poética Bohemia, imposible por inexistente, amalgama fantástica de mar y desierto, alude a esa búsqueda esforzada y nostálgica de un objeto de satisfacción que es reencontrado en tanto que distinto de lo que definitivamente se perdió.

#### 4. DESESPERACIÓN «EN ALGÚN LUGAR DE BOHEMIA», SEGÚN KOLMAR

En «Türme», Bohemia es el escenario en el que se ubica uno de los torreones y uno de los múltiples mundos posibles que imagina Kolmar a lo largo de los diecisiete poemas de *Welten*.<sup>9</sup> Todos ellos fueron escritos en muy pocos meses en 1937, en Berlín, en pleno régimen nazi, porque, tal como le explicaba a su hermana en su última carta, antes de ser deportada a Auschwitz, tan sólo podía crear en un estado de impotencia y desesperación, nunca a partir de un sentimiento de exaltación y de fuerza (Kolmar, 2014, p. 206). Los poemas de *Welten* han sido interpretados, en consecuencia, como un modo de enfrentarse a la realidad por medio de la imaginación de espacios remotos o imposibles donde, sin embargo, no desaparece la angustia ni la amenaza de la muerte, y donde, podríamos añadir, se encuentra inscrita la huella de la pérdida (Cassagnau, 2007, p. 3). Ahora bien, yendo al poema en cuestión, la atmósfera creada irradia una desolación tan radical y fundante que difícilmente podría interpretarse únicamente en clave utópica, ni siquiera distópicamente, puesto que emana de una posición de enunciación en la que dicha desolación lo recubre todo: el paisaje y el entorno, e incluso a la que escribe.

En la primera estrofa, la dureza y la inalterabilidad del primer torreón, ubicado en el Mar del Norte, contrastan con la «tempestad negra» que fustiga a las gaviotas y la violencia de las olas estrellándose contra los escollos:<sup>10</sup>

*En la playa del mar del Norte,  
donde una tempestad negra, cruel, fustiga a las bandadas de gaviotas que lanzan estridentes chillidos,  
donde la ola batida contra los agrietados escollos se estrella con un tintineo verde glacial,  
se rompe, salpica,  
se alza el torreón.  
Duro, siniestro, grave, mudo, en el vacío gris.  
Extinguido.  
Sin boca.  
Ni portón, ni puerta: cerrado.  
Desde las ventanas sin vista vaga en la niebla un resplandor lúgubre, rojo,  
un cuervo ahonda profecías con sus graznidos,  
el búho nival nada sin hacer ruido, goteando copos en el canto cristalino del silencio de la noche.*

<sup>9</sup> De hecho, el motivo de Bohemia reaparece en el poema «Dienen» [«Servir»]. Aquí, aunque la atmósfera cambia de una estrofa a la siguiente, un tenue aire siniestro recorre el poema entero. El verbo del título alude a las tareas domésticas de la poeta, mayormente las dedicadas a la cocina. Tras un arranque en el que se invoca al señor del fuego, fuerte y pavoroso, las líneas siguientes expresan el deseo de encender una llama distinta, pequeña y controlable: la del sencillo fogón. La segunda estrofa introduce un corte al mostrar que en ese espacio casero de trabajo los humildes utensilios e ingredientes provienen de lugares lejanos, entre ellos Bohemia, con largas historias y amplios mundos, como expresa la siguiente pregunta sobre un plato que está en la lumbre: «Und ich frage zäh quellende Tropfen, ob nicht der Ölbaum meiner fremden, verlorenen Heimat sie schuf» (Kolmar, 2003: 513) [«Y yo pregunto a las gotas que manan espesas si no las provocó el olivo de mi lejana patria perdida» (Kolmar, 2005: 27)]. Esa cuestión ocasiona un desborde con respecto a las discretas paredes del hogar, que se dislocan hasta alcanzar el universo. Entonces, el aire manso y hogareño se revela como conteniendo gran dolor. La mantequilla caliente rebasa y alcanza las venas de la tierra, y el hierro de la sartén está martirizado y —terrible memoria y anticipación histórica— es «der Mutter geraubt, vergewaltigt in Öfen» (Kolmar, 2003: 514) [«arrebatao a la madre, violentado en los hornos» (Kolmar, 2005: 28)]. El poema cierra con una sucinta exposición de un cierto orden cósmico y la apelación al cuidado. Las criaturas están al servicio de quien escribe, la cual por su parte sirve al Único. El amor reside en desear colmar los sentidos.

<sup>10</sup> En el poema «Die Jüdin» [«La judía»] (1933), la torre erguida y solitaria es invocada como posibilidad de recubrimiento e incluso de encierro y aislamiento con respecto al mundo, pero su protección se dirige, paradójicamente, hacia el exterior: «Will ich mit Türmen gegürtet sein [Quiero estar ceñida por torreones]» (Kolmar, 2003, p. 91).

*En algún lugar, remoto, un barco se lamenta en los hielos...*

*En algún lugar. (versos 1-14)<sup>11</sup>*

El torreón es «duro, siniestro, grave, mudo», «sin boca», una boca que parece ser la puerta a la que se hace referencia justo a continuación: «ni portón, ni puerta: cerrado». El paralelismo entre el mutismo y la clausura literal del torreón sitúa al lector en un espacio claustrofóbico donde el torreón no tiene apertura alguna y cuyos rasgos humanos o animales se revelan como siendo los de un organismo muerto, «extinguido». Así como el texto, desde el comienzo, está concebido en términos espaciales, alrededor de los elementos arquitectónicos que son los torreones, aquí la arquitectura deviene texto; texto, que, no obstante, no es aún revelado. Sin embargo, el silencio del torreón es confrontado, como instándole a hablar, por los múltiples sonidos que vienen del exterior: los chillidos de las gaviotas, los graznidos de los cuervos, el lamento del barco o el «canto cristalino del silencio de la noche», señalando a través de esta paradoja la cualidad elocuente del silencio, atribuible asimismo al torreón. Por su parte, el lamento del barco, procedente de un lugar remoto, nos conduce con su sonido, así como mediante la repetición del *irgendwo* al final de la primera estrofa y al principio de la segunda, a un nuevo lugar, que es ya Bohemia o, remarcando su indefinición, «algún lugar de Bohemia», donde se encuentra el segundo torreón:

*En algún lugar de Bohemia un abedul inclina sus delgadas mejillas bañadas de rubio sobre unas ruinas rojizas.*

*Melancólico, con las manos cruzadas sobre el pecho.*

*Aunque a sus pies juegan las campanillas,*

*el melámpiro multicolor sonríe a la mazmorra impotente, y la hierba coqueta se aflige en el umbral enterrado;*

*las mariposas manto de púrpura revolotean al sol*

*sobre los muros caídos, sobre generaciones extinguidas.*

*Por los ojos brillantes, ávidos, de los tiburones azules, que al acecho, jadeantes, caracolean en las aguas costeras,*

*miran los amos de la fortaleza, las almas de piratas ilirios,*

*que en otro tiempo erigieron el edificio altivo, tosco, rechoncho y bajo en guardián de relucientes botines.*

*¡Ah, negras banderas, correrías corsarias, refriegas en armas con los venecianos!*

*Se acabaron.*

*En las cámaras derruidas*

*ya no suenan ebrias las copas doradas, llenas de un vino del color de la sangre,*

*tampoco hoy las atraviesa el alboroto de los hijos de los pescadores, ni el olor acre de la captura frita.*

*Lagartos con brillos de jade, diligentes, corren alrededor, moviendo el rabo, cuchicheando en su idioma,*

*o se quedan sobre las cálidas piedras, bañadas por la luz, meditando tranquilamente.*

*En los muros sombríos la hembra del escorpión alumbra varones con vida y después muere; pero los hijos heredan el veneno de*

*los padres. (versos 15-31)<sup>12</sup>*

<sup>11</sup> «Am Strande nördlichen Meeres, / wo schwarzer grausamer Sturm Schwärme gell kreischender Möwen peitscht, / wo an rissige Klippen geschleuderte Woge eisgrün klirrend zerbricht, / zerschellt, zerspritzt, / starrt der Turm. / Hart, finster, lastend, stumm in grauer Öde. / Erstorben. / Ohne Mund. / Kein Tor, keine Pforte: verschlossen. / Aus blicklosen Fenstern geistert in Nebeln düsterrot glimmendes Licht, / Kolkt ein Rabe krächzende Prophezeiungen, / Schwimmt Schneeeule lautlos, flockenrieselnd in das kristallen singende Schweigen der Nacht. / Irgendwo fern klagt ein Schiff im Eise... / Irgendwo». Todas referencias al poema de Kolmar pertenecen, en el caso de la versión original, al volumen *Das lyrische Werk* (2003, pp. 515-517), y en el caso de la versión traducida al español, al volumen *Mundos* (2005, pp. 29-31), ambos consignados en la bibliografía. De ahora en adelante, tan sólo haremos constar, entre paréntesis, los versos a los que corresponden los segmentos textuales citados.

<sup>12</sup> «Irgendwo in Böhmen senkt eine Birke schmale blond umflossene Wangen rötlichen Trümmern zu. / Wehmütig, mit auf der Brust gefalteten Händen. / Doch um ihren Fuß spielen Glockenblumen, / Bunter Wachtelweizen belächelt das machtlose Burgverlies, und Gras trauert tändelnd auf der begrabenen Schwelle; / Feuerfalter gaukeln in der Sonne / über gestürzte Mauern, über erloschne Geschlechter hin. / Aus gierig glänzenden Augen der blauen Haie, die spähend, schnappend in Küstengewässern sich tummeln, / blicken die Herrn der Feste, Seelen illyrischer Seeräuber her, / die einst den trotzig plumpen, vierschrotig niederen Bau zum Hüter blitzender Beute setzten. / O schwarze Flaggen, Kaperfahrten, waffenschlagende Plankenkämpfe mit den Venedigern! / Vorbei. / An den verfallenden Kammern / läuten nicht trunken goldene Becher mehr, die blutfarbne Weines voll sind, / dringt auch heut nicht Fischerkindergelärm, noch der scharfe Ruch gebratenen Seefangs. / Jadeschimmernde Eidechsen huschen emsig

En esta estrofa, la mención de la palabra *Bohemia* hace brotar de pronto la vida, la luz y el deseo: un abedul tiene mejillas bañadas de rubio y a sus pies juegan las campanillas; el color gris y la penumbra del arranque del poema son reemplazados por el destello de los colores y una escueta sonrisa. Sin embargo, el efecto vitalizador de Bohemia decae, es casi ilusorio: si bien el paisaje ya no está dominado por la violencia y el peligro, lo que se nos presenta ahora es una melancolía y una calma inquietantes, derivadas del hecho de que todo lo que *hay* efectivamente alude a lo que *hubo* en su lugar tiempo atrás. Lo vemos en el abedul, «melancólico, con las manos cruzadas sobre el pecho», como emulando un gesto de espera; en las ruinas, epítome del paso del tiempo, o en las mariposas revoloteando sobre «muros caídos» y «generaciones extinguidas». El deseo va acompañado de aflicción y el umbral, posible entrada de luz o aire no cumple su función en tanto que enterrado, como un muerto.

El poema se desplaza al pasado, a la memoria de lo que ya no es, y el escenario de pronto estalla multicolor, sensual y agónico. Los poetas ilirios erigieron el altivo torreón en el pasado, «en armas con los venecianos», pero incluso esas guerras cesaron. Los recuerdos se agolpan con los cinco sentidos: estímulos que arrojan vida a la vez que muerte. El verde del jade y el dorado de las copas con vino, de un rojo de color y gusto de la sangre; el olor acre de lo que sin piedad es reducido a mera captura, y por si fuera poco, se expone como «frita»; el movimiento de los lagartos, tenuemente tocando piedras cálidas. Resuena en los oídos un alboroto que ya dejó de ser y que contrasta con los «muros sombríos» del torreón, donde el único indicio de vida es la existencia corrupta del escorpión que, además, al reproducirse, propaga así también el mal que encarna.

En este caso, el torreón también se erige en el mar, en las aguas costeras de Bohemia. ¿Cuál es la Bohemia de Kolmar? Una lectura podría ser que la destrucción se extiende no sólo por el mundo dado, sino también hasta los mundos posibles, hasta el dominio imaginario, más allá de la realidad tangible, encarnada en el mar del Norte del principio. De este modo, la Bohemia mágica en la que Perdita era encontrada, aquí queda también corrompida.

Frente a la irrupción exaltada de vida y muerte descrita en esta estrofa, la siguiente se centra en la soledad radical que asola al tercer torreón:

*También éste está solo,  
al que una boca imperiosa ordenó ser, la mano que sujetaba el cetro de un rey oriental.  
Pero de su frente cayó la corona, y los vestidos de gala perfumados con mirra se echaron a perder.  
Mas él sigue en pie, sufre.  
Un cielo indeciblemente vacío, que no conoce el vuelo de las aves ni las nubes prolíficas, derrama sin cesar  
sobre él un azul  
abrasador;  
un calor sofocante, una profusión de rayos fluye de sus pálidos sillares.  
El ciprés huyó. El cedro y el olivo han emigrado, y ninguna vid se amolda con amorosos brazos a sus piedras  
dormidas.  
Ningún pastor lleva allí a sus ovejas, para que de las ranuras a ras de tierra le arranquen las hierbas cubiertas  
de polvo,  
y a la caravana de camellos cargados él nunca le muestra el camino. (versos 32-40)<sup>13</sup>*

Ya no hay cipreses, ni cedros, ni olivos, ni vides; tampoco hay pastores, ovejas o camellos. Incluso el cielo está vacío y, aun así, cae, se derrama, sobre el torreón. Es un vacío opresivo, que pesa, como el del torreón, que carga en realidad con el peso de la Historia, del pasado. Y, no obstante, en el verso 34, el torreón «sigue en pie, sufre». A pesar del dolor y el sufrimiento, el torreón se yergue, impávido, sobre un escenario deslucido, repleto de otrora símbolos de riqueza y poder, del que la vida ha huido despavorida.

schwänzelnd umher, tuscheln in Eidechsmundart zusammen / oder sitzen auf lichtumspülten, warmen Steinen geruhsam sinnend. / In dunklen Mauern gebiert das Skorpionsweibchen lebende Junge und stirbt; aber die Söhne erben der Väter Gift».

<sup>13</sup> «Auch dieser ist einsam. / Dem ein herrischer Mund zu sein gebot, die zepfertragende Hand eines Königs im Osten. / Doch die Krone sprang von der Stirn, und die myrrhduftenden Prunkgewänder verdarben. / Er aber steht und leidet. / Unsäglich leerer Himmel, der Vogelfittich und fruchtende Wolke nicht kennt, gießt brennende Bläue endlos über ihn aus; / Gluthitzen, Strahlenfluten rinnen von seinen bleichen Quadern. / Die Zypresse floh. Zeder und Ölbaum sind fortgewandert, und keine Rebe schmiegt liebende Arme um seinen schlafenden Stein. / Kein Hirt treibt die Schafe, daß sie aus erdnahen Fugen ihm staubige Gräser rupfen, / und dem Zug beladner Kamele zeigt er niemals den Weg».

En las dos últimas estrofas se produce un cambio significativo: es de noche y suena el eco de un arpa.

*A veces,  
cuando la hoz de la noche siega las ardientes gravillas del día  
y una luna delgada gotea sobre él cual bálsamo un frescor de plata,  
de su interior surge temblando  
el eco tímido, suave, que pronto se apaga,  
de un arpa desaparecida.*

*Tal vez mi alma se olvidó de mí en el sueño,  
desplegada se hundió al rayar el día. El torreón blanco  
observó su vuelo cambiante: por sus aposentos calientes, hechizados, sin vida, vagaba ella,  
buscando a sus antepasados,  
y flotando rozó las cuerdas, que resuenan aún... (versos 41-51)<sup>14</sup>*

El eco enlaza con el mutismo del primer torreón, recuperando el campo semántico del sonido y convirtiéndose, así, en su voz. Conviene detenernos en los dos aspectos fundamentales de este sonido. En primer lugar, se trata de un sonido que proviene de un objeto que ya ha desaparecido, de modo que es, en definitiva, como bien se advierte en la traducción, un *eco*, cuya particularidad radica en que se encuentra a medio camino entre la presencia y la ausencia, entre el sonido y el silencio, puesto que reverbera cuando la vibración que lo ha originado ya se ha extinguido y su precondition para existir es el vacío que la hace resonar. En segundo lugar, es el eco de un arpa, que, en la tradición occidental, desde la mitología nórdica hasta la grecolatina, simboliza el puente entre el mundo terrestre y el mundo celestial, y a su vez, la vibración de sus cuerdas alude a una tensión, de lo que se deduce que tiene que ver con la espera. En un sentido más amplio y de acuerdo con el resto del poema, el eco del arpa en plena noche supone un intento fallido de hallar un punto al que aferrarse en la profunda desolación que impera a su alrededor, y constituye el testigo, por medio de la dulzura de su repetición sonora, de la devastación a la que ha sucumbido el paisaje de Bohemia.

Ya de día, el torreón deja de ser el objeto observado y descrito a lo largo del poema para convertirse él mismo en aquel que observa a la que escribe, tan desaparecida y ausente que incluso su alma la olvidó. El alma vaga errante por el interior del torreón, buscando el origen del eco, donde el hechizo tiene un lugar, pero la vida no, enlazando así su errancia no sólo con la experiencia histórica de la diáspora judía, sino también con la experiencia personal de la propia autora del desarraigo en el Berlín nazi, que culminaría poco después con el abandono forzado de su casa para vivir en un apartamento compartido para judíos.

Llama la atención el color blanco del torreón, que conecta con el poema «Kunst» [«Arte»], con el que se cierra *Welten*, donde el blanco literal (del lienzo en blanco) y el blanco figurado (de la ausencia de signos) se presenta como el requisito previo de la creación. Teniendo en cuenta la contradicción inherente a la blancura, en tanto que color acromático a la vez que síntesis de todos los colores, cada forma que se dibuja y cada palabra que se escribe, tal como explica Shira Miron en un artículo al respecto, repite, confirmándolo o negándolo, algo que ya estaba contenido en ese vacío lleno que es el blanco, de modo que el encuentro de la poeta con el folio en blanco es siempre un momento de colisión (2019, p. 214). En el marco de «Türme», la blancura del torreón confronta a la vez que reúne cada uno de los objetos y matices por los que, a lo largo del poema, la aficción ha ido depositando sus recuerdos.

<sup>14</sup> «Zuweilen, / wenn die Sichel der Nacht des Tages glühende Garben mäht, / ein schmaler Mond wie Balsam ihm silbrige Kühle träuft, / bebt aus seinem Wesen / der scheue, leise, schnell ermattete Klang / verschollener Harfe. / Vielleicht vergaß mich meine Seele im Traum, / sank gen Morgen gebreitet, und ihres Wandelfluges / harrete der weiße Turm: Durch seine heißen, verwunschlenen, lebenlosen Gemächer irrte sie, / Ihre Ahnen suchend, und rührte verschwebend Saiten an, die noch tönen».

## 5. «SHAKESPEARE TENÍA RAZÓN: BOHEMIA ESTÁ JUNTO AL MAR». LA BOHEMIA DE BACHMANN

«Böhmen liegt am Meer», a menudo referido como el «último poema» de Bachmann (Weigel, 1999, p. 355),<sup>15</sup> es el resultado del diálogo entre la imagen compuesta de referencias históricas y tintes fantásticos, mágicos y míticos que esboza Shakespeare de Bohemia, y la experiencia personal de la propia Bachmann de la Bohemia de los años sesenta, en tanto que el poema fue concebido durante los dos viajes que hizo a Praga junto a Adolf Opel en 1964, de igual modo que «Keine Delikatessen» [«Nada de Delikatessen»], «Prag, Jänner 64» [«Praga, enero 64»] y «Enigma» [«Enigma»], todos ellos publicados conjuntamente en la revista *Kursbuch* en 1968. Previamente, Bachmann había declinado una propuesta para participar en un homenaje a Shakespeare en conmemoración de los cuatrocientos años de su nacimiento; sin embargo, su homenaje llegaría algo más tarde, con la composición del poema en cuestión, tal como explicó Bachmann en una entrevista en 1973: «Cuando fui a Praga, me di cuenta de que Shakespeare tenía razón: Bohemia está junto al mar».<sup>16</sup> De hecho, en algunos borradores del poema se incluyen dedicatorias y epígrafes que aluden más o menos veladamente a Shakespeare y que, no obstante, fueron suprimidos en la versión final. Por un lado, se hace referencia a la conmemoración del nacimiento del autor —«En el cuatringentésimo aniversario de alguien que puede o no existir»<sup>17</sup>— y, por otro lado, una dedicatoria escrita en parte en inglés y en parte en alemán cristaliza la relación intertextual entre los dos autores: «Al único engendrador [To the only begetter], cuyo nombre no digo, / pero si pronuncio Bohemia, / habrá Bohemia [des Namen sag ich nicht, / doch sprech ich Böhmen aus, / so wird es Böhmen geben]» (Bachmann y Höller, 1998, p. 103).

Según Bachmann (2004, p. 79), «Böhmen liegt am Meer» era el poema de su «Heimkehr», de su «regreso a casa», en el sentido amplio y casi intraducible del término *Heim*: el hogar, la patria, el territorio, el lenguaje. En efecto, el poema de Bachmann no narra un regreso literal al lugar de origen de la autora —la ciudad austriaca de Klagenfurt—, sino un *Heimkehr* metafórico, un regreso a un lugar perdido, identificado con el tópico de Bohemia junto al mar. La elección de Bohemia como metáfora del objeto perdido no es casual: por un lado, la imagen fantástica de una Bohemia con mar extraída de Shakespeare refuerza la idea de la pérdida asociada al lugar; por otro lado, Bohemia tiene para Bachmann un componente mítico, en tanto que constituye el emblema de lo que Claudio Magris denominó el «mito habsbúrgico», esto es, el «proceso de transfiguración fantástica y poética de la desaparecida sociedad danubiana» que se da en la literatura austríaca posterior a 1918, fecha marcada por el fin de la Primera Guerra Mundial y la consiguiente desaparición del imperio austrohúngaro (1998, p. 30-31).

Así pues, en la primera estrofa, los motivos de la casa («Haus»), los puentes («Brücken») y el suelo («Grund») denotan protección y firmeza, y en este sentido, apuntan ya a este movimiento de *Heimkehr* que se encuentra en el origen del poema:<sup>18</sup>

*Si aquí las casas son verdes, entro aún en una casa.  
Si aquí los puentes están enteros, camino sobre buen suelo.  
Si los trabajos de amor nunca merecen la pena, me gusta abandonarlos aquí. (versos 1-3)*<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Si bien en *Ich weiß keine bessere Welt* [No sé de ningún mundo mejor] (2000) se incluyen borradores escritos posteriormente, este pudo ser, en efecto, el último poema escrito de entre los publicados en vida de la autora.

<sup>16</sup> «Wie ich nach Prag gekommen bin, habe ich gewußt, doch, Shakespeare hat recht: Böhmen liegt am Meer» (Bachmann, 2004, p. 79).

<sup>17</sup> «Zum 400. Geburtstag von einem, den es gibt oder nicht gibt» (Bachmann y Höller, 1998, p. 107).

<sup>18</sup> El tema del *Heimkehr* es fundamental también en «Prag, Jänner 64», donde, también en la primera estrofa, lo bohemio consueña asimismo con «volver a estar en casa»: «Seit jener Nacht / gehe und spreche ich wieder, / böhmisch klingt es, / als wär ich wieder zuhause [Desde aquella noche / vuelvo a caminar y hablar, / suena a bohemio, / como si volviera a estar en casa]» (Bachmann, 2018, pp. 412-413).

<sup>19</sup> «Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus. / Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund. / Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern». Todas las referencias al poema de Bachmann, tanto en la versión traducida al español como en la versión original en alemán, pertenecen a la edición bilingüe de la poesía completa de Bachmann (2018, pp. 408-411) que consignamos en las Obras citadas. De ahora en adelante, tan sólo haremos constar, entre paréntesis, los versos a los que corresponden los segmentos textuales citados.

A través de las relaciones de dependencia que imponen las frases condicionales en estos versos, se establece una cierta sincronía entre los elementos espaciales —las casas (verso 1) y los puentes (verso 2)— y las acciones del sujeto —entrar en una casa (verso 1) y caminar sobre buen suelo (verso 2)—, ambos definidos por su estabilidad y su seguridad: así como las casas son de colores vivos y los puentes son firmes, los movimientos del yo poético son llevados a término también con decisión y sin vacilaciones. En cuanto al tercer verso, recoge de manera condensada el movimiento poético a partir del cual avanza el poema. El uso reiterado del verbo *verlieren* («perder»), en las formas «verloren» y «verlier», que la traducción no recoge, da cuenta de la tesitura de partida en referencia al amor: la de la pérdida. El esfuerzo que conlleva el amor (*Liebesmüh*) se manifiesta como perdido en cualquier tiempo, como una eterna derrota, ante la cual parece doblegarse impasible «das schreibende Ich», «el yo que escribe» y que, escribiendo, *se* escribe, *existe* (Bachmann, 1984).<sup>20</sup> Sin embargo, si se pone en relación este verso con los dos anteriores, con los que comparte estructura sintáctica, la actitud frente a los «trabajos de amor» —«me gusta abandonarlos aquí»— se revela ya no como impasible o indiferente, sino todo lo contrario: se torna una decisión voluntariosa, dependiente no obstante de cierta confianza en que el entorno, el mundo, siga siendo colorido y estable, y no caiga en estado de descomposición. (Un movimiento opuesto recorre «Eine Art Verlust» [«Una especie de pérdida»], donde se enumeran, casi a modo de lista, objetos y gestos de la vida cotidiana, momentos y temporalidades de la existencia, dignos todos ellos del amor, envueltos en la alegría que acompaña la creación, verso tras verso, hasta llegar a la tan hermosa como brusca estrofa final, en la que de pronto las palabras anteriores se revelan como dirigidas «a ti»: «No te he perdido a ti, / sino al mundo» [Bachmann, 2018, p. 419].<sup>21</sup> De este modo, en dos cortas líneas, lo afirmado en el poema se desvanece).

El cuarto verso, situado en una estrofa aparte, separada tipográficamente tanto de los versos anteriores como de los posteriores, apunta al carácter reemplazable, intercambiable, del «yo», especialmente en el contexto amoroso, sin que ello implique una destitución completa, pues ese «yo» sigue presente, intacto, a través de su enunciación: «si no soy yo, será alguien tan bueno como yo».<sup>22</sup> Por consiguiente, la pérdida del amor, o más bien, del trabajo que el amor exige, no es vivida como tragedia; por el contrario, es el primer paso hacia el intento de recuperación de lo perdido hacia el que avanza el poema. De hecho, la sustitución del yo por otro cualquiera se logra por medio de una confianza en la identificación con ese lugar que en un principio era aludido simplemente como un «hier» o «hierorts» y que en la tercera estrofa se revela ya como la Bohemia marítima rescatada de la obra de Shakespeare. Tal recurso reproduce la personificación de Bohemia en *The Winter's Tale*:

*Si aquí una palabra linda conmigo, la dejo lindar.*

*Si Bohemia está aún junto al mar, vuelvo a creerles a los mares.*

*Y si aún creo en el mar, espero encontrar tierra firme. (versos 5-7)<sup>23</sup>*

En esta estrofa, se impone lo que Hans Höller define como «die Erfahrung des Angrenzens», la experiencia de la adyacencia, debido a la introducción del verbo *angrenzen* («lindar») y del campo semántico de la frontera, fenómeno que vertebra todo el poema (Bachmann y Höller, 1998, p. 121). Por un lado, la adyacencia es el fundamento conceptual de la estructura sintáctica de la mayoría de versos, donde la coma actúa como una suerte de frontera tipográfica que separa y, al mismo tiempo, une términos a menudo contrapuestos, como ocurre en los versos 6 y 7. En este caso, se hace evidente la lógica subversiva y antitética que domina en este lugar, puesto que ambos versos se construyen sobre axiomas que imponen un nuevo orden epistemológico, cuyo funcionamiento se basa en una dialéctica de opuestos complementarios: si Bohemia *aún* tiene mar —asumiendo como premisa que siempre lo ha tenido—, entonces el mar existe; si el mar existe, entonces hay esperanza de encontrar tierra firme, es decir, su contrario. Por otro lado, la adyacencia constituye el paradigma de la utopía bohemia en el poema de Bachmann: la frontera es punto de unión y de división, actuando, en cierto modo, como lo hace la piel, que, a la vez que impone un límite que prote-

<sup>20</sup> El término *Liebesmüh* («trabajos de amor») parece ser también una referencia a Shakespeare, concretamente a la comedia *Love's Labour's Lost*, traducida al alemán bajo el título de *Verlorene Liebesmüh* (Broser, 2023, p. 211).

<sup>21</sup> «Nicht dich habe ich verloren, / sondern die Welt» (Bachmann, 2018, p. 418).

<sup>22</sup> «Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich».

<sup>23</sup> «Grenzt hier in Wort an mich, so lass ich's grenzen. / Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder. / Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land».

ge la integridad del yo, también posibilita el contacto con el otro. En consecuencia, las fronteras, que en el imaginario bachmanniano nunca son sólo geográficas, sino también lingüísticas y culturales, no son vividas dolorosamente, traumáticamente, como en otros textos de la autora, sino desde el sosiego y la pasividad, como evidencia el quinto verso.

En las dos estrofas siguientes, se impone de nuevo el principio paradójico que caracteriza la Bohemia bachmanniana: el anhelo de encontrar tierra firme colisiona de pronto con el deseo de hundimiento.

*Si soy yo, cualquiera lo será que sea tanto como yo.  
Ya no quiero nada para mí. Quiero hundirme.  
Al fondo: es decir, hacia el mar, allí reencontraré Bohemia.  
Hundido ya del todo, me despierto tranquilo.  
En el fondo lo sé ahora, y no estoy perdido. (versos 8-12)<sup>24</sup>*

La repetición en versos consecutivos de términos y expresiones del campo semántico del hundimiento —«zugrunde gehn» («hundirse», pero también «desaparecer» o «perecer»), «zugrund» («al fondo»), «zugrund gerichtet» («hundido»), «von Grund» («desde el fondo») — formaliza la caída hacia un fondo que, lejos de ser un lugar de ocultamiento y perdición, como cabría esperar, es un lugar de encuentro, pues en él se halla la Bohemia invocada en los versos anteriores.<sup>25</sup> Esta subversión de la asociación lógica entre la caída o el hundimiento hasta el fondo y el extravío se produce también a partir del juego semántico con la expresión «zugrunde gehn», que, si bien puede significar tanto «hundirse» como «perecer» o «desaparecer» —*hundirse* en un sentido metafórico, ontológico—, en el marco del poema sólo corresponde a la primera acepción («hundirse»), mientras que se opone radicalmente a la segunda, pues *hundirse* ya no implica *perecer* o *desaparecer*, sino todo lo contrario: *encontrar* o *reencontrar* —«allí reencontraré Bohemia» (verso 10)—. De este modo, la palabra se ve confrontada por sí misma: la relación de igualdad que existía entre los distintos significados que configuran su polisemia es dinamitada por la puesta en funcionamiento de la expresión en el poema, puesto que *zugrunde gehn*, entendido como «hundirse», ya no es la metáfora de la desaparición o la muerte, sino la del encuentro. El lenguaje, por lo tanto, contiene ya la huella de la antítesis que define al lugar hacia el que se dirige el sujeto lírico: Bohemia junto al mar, concepto paradójico de partida.

Asimismo, el yo poético se define como *unverloren* —que, más que «no perdido», que correspondería a «nicht verloren», podría traducirse como «desperdido»—, término que encontramos no sólo en la literatura de Bachmann, sino también en la de Paul Celan.<sup>26</sup> Se trata de una palabra tomada del *Faust* [*Fausto*] de Goethe, donde, al inicio, el poeta reconoce los continuos fracasos a los que se está abocado en la esforzada búsqueda de la palabra justa, a la que, no obstante, se llega a veces, aunque pocas, como fruto del instante salvaje: «Lo que refulge ha nacido para el instante. Lo auténtico se conserva para la posteridad» (2017, p. 5).<sup>27</sup> Sigrid Weigel (1999, p. 426) sugiere que el adjetivo es para Bachmann y Celan un *topos* literario fundamental en el lenguaje poético de la esperanza, puesto que introduce la posibilidad de la redención, característica de

<sup>24</sup> «Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich. / Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn. / Zugrund — das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder. / Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf. / Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren».

<sup>25</sup> Tal como señala Marie Luise Wandruszka (2008, p. 103) Bachmann ya había usado esta expresión anteriormente en el poema «Erklär mir Liebe» [«Explicame, amor»] (1956), y más tangencialmente, en la obra radiofónica *Der gute Gott von Manhattan* [*El buen Dios de Manhattan*] (1958) y en el cuento «Undine geht» [«Ondina se va»] (1961).

<sup>26</sup> En el caso de Celan, el uso del término puede rastrearse en los poemas «Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle» [«Mediodía con circo y ciudadela»] (1963) y «Engführung» [«Angostura»] (1959), y, especialmente, en su discurso de aceptación del Premio Literario de la Ciudad Libre Hanseática de Bremen (1958), donde el autor usó este término para referirse al estado de la lengua alemana después de la guerra: «Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, „angereichert“ von all dem» (Celan, 1986b, pp. 185-186). [«Accesible, próxima y no perdida permaneció, en medio de todas las pérdidas, sólo una cosa: la lengua. Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. Pasó a través y no tuvo palabras para lo que sucedió; pero pasó a través de lo sucedido. Pasó a través y pudo volver a la luz del día, “enriquecida” por todo ello» (Celan, 2002, pp. 497-498)].

<sup>27</sup> «Was glänzt, ist für den Augenblick geboren, / Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren».

ambas literaturas, desde un lugar de autoconsciencia del propio estar perdido, de modo que aún en sí misma la desilusión radical y la esperanza de dicha redención. En este sentido, el poema de Bachmann no sólo toma de la obra de Shakespeare el motivo de Bohemia, sino también la estructura fundamental del recorrido de *Perdita*: del exilio al encuentro, de la pérdida a la restauración o, más concretamente, a la no-pérdida. Y es que en *The Winter's Tale* la restauración absoluta de la pérdida no es posible, como tampoco lo es en «Böhmen liegt am Meer». Por consiguiente, en ambos textos la huella de la antigua pérdida queda inevitablemente inscrita en lo no-perdido, y no hay regreso posible al estado previo al estar perdido. Desde esta perspectiva, existe un paralelismo evidente entre este poema y «Keine Delikatessen» [«Nada de Delikatessen»], en el que las palabras que hablan del mundo, también las del yo poético, son objeto de una desconfianza radical, y asimismo, sin renegar de la escritura en tanto que ejercicio del cuerpo —la escritura es un «espasmo» de la mano, un «rasgar el papel», un «barrer» las palabras—, la destrucción finalmente alcanza incluso los pronombres personales —«ich du und er sie es / wir ihr [yo tú y él ella lo / nosotros vosotros]— hasta llegar al lacerante imperativo final: «Mein Teil, es soll verloren gehen [Mi parte, que se pierda]» (Bachmann, 2018, pp. 424-427). La respuesta a la pregunta inevitable de qué será de la poeta tras haber despachado su yo se pierde de igual forma.

Volviendo a «Böhmen liegt am Meer», las primeras estrofas del poema, marcadas por la experiencia de la adyacencia y la contradicción, avanzan hacia el encuentro de Bohemia que llegará después del hundimiento hacia el fondo del sujeto lírico. Tras tocar fondo y descubrir que se está *unverloren*, el poema llega a su clímax, donde se apela, en plural, al mundo de «los bohemios», en una mixtura semántica de la poética Bohemia shakespeariana con la Bohemia en el sentido en el que fue empleado a partir del siglo XIX (*la Bohème*), esto es, para referirse a la cultura y los estilos de vida que germinaban en los márgenes de la sociedad en grandes ciudades europeas, de la mano de artistas, actores, músicos, nómadas y vagabundos. A ellos se dirige Bachmann, a modo de exhortación, a partir del verso 13:

*Venid, vosotros, todos los bohemios, marineros, putas de puerto y barcos  
sin anclar. No queréis ser bohemios, vosotros, todos los ilirios, veroneses  
y venecianos. Representad las comedias que hacen reír  
y que son para llorar. Y equivocáos cien veces  
como yo me equivoqué y nunca superé las pruebas,  
sin embargo las superé, una y otra vez.  
Como las superó Bohemia y un buen día  
hacia el mar fue perdonada y ahora está junto al agua. (versos 13-20)<sup>28</sup>*

Los ilirios y venecianos que en el poema de Kolmar habían desaparecido por completo, son *reencuentros* aquí, invocados directamente por Bachmann. En primer lugar, son exhortados a representar «comedias que hacen reír / y que son para llorar» en alusión a *The Winter's Tale*, donde ciertamente el efecto de la risa sobre el espectador no diluye el poderoso y profundo componente trágico subyacente en temas como el exilio, la pérdida o el duelo. A continuación, se abandona definitivamente el tono elegíaco y se adopta la forma del himno, siendo el objeto celebrado, paradójicamente, el error. Siguiendo la misma lógica negativa a partir de la cual el yo poético se definía como *unverloren*, conteniendo en sí mismo la marca de la pérdida, en los versos 16-20, la alternancia *error/perdón* es presentada como la única forma de alcanzar un estado de cierta calma y redención. El movimiento de prueba y error al que se hace referencia aquí parece recuperar la idea del *Liebesmüh*, del trabajo y el esfuerzo que conlleva el amor, que si bien al principio era susceptible de ser abandonado por no valer suficientemente la pena (verso 4), ahora es aceptado como parte del *Heimkehr* hacia Bohemia, del mismo modo en el que lo es el error. El poema, por lo tanto, es el relato de la restauración de la pérdida, simbolizada no por las imágenes habituales de posesión y desposesión (del objeto perdido), sino por el camino —el *descenso*— hacia Bohemia, el fondo («Grund»).

<sup>28</sup> «Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe / unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser, / und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen / Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal, / wie ich mich irrte und Proben nie bestand, / doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal. / Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags / ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt».

El poema se cierra con un regreso sobre sí mismo. El hundimiento ha servido para convertirse en un bohemio, un vagabundo «que no tiene nada, a quien nada retiene», pero «dotado sólo por el mar». Bohemia es tan sólo el nombre de un lugar junto al mar, nada más; tan sólo un punto de vista, ni firme ni definitivo, sino cuestionable y singular, que, no obstante, permite ver la tierra elegida:

*Aún lindo con una palabra y con otro país,  
lindo, aunque poco, con todo cada vez más,  
un bohemio, un vagabundo, que no tiene nada, a quien nada retiene,  
dotado sólo por el mar, que es cuestionable, para ver la tierra de mi elección. (versos 21-24)<sup>29</sup>*

La repetición en versos consecutivos del verbo *angrenzen* corresponde a los dos polos de la dicotomía inherente a la experiencia de la adyacencia: el límite puede ser a la vez punto de separación o de contacto. Mientras que el adverbio *noch* («aún») —«aún lindo con una palabra y con otro país» (verso 21)— apunta a una situación que debe ser superada y, por lo tanto, a una vivencia del lindar como separación, el otro sentido del término, la experiencia del *Angrenzens* como punto de contacto, parece estar cada vez más cerca —«lindo, aunque poco, con todo cada vez más» (verso 22)—.

El recorrido de la pérdida a la restauración queda resuelto: lo trágico del hundimiento desaparece por la vía de la superación y el perdón, por la posibilidad del *angrenzen*, del relacionarse; dicho de otro modo, por la vía poética de la palabra. Nada se tiene salvo el mar, que, desde allí, desde la distancia, desde el otro lado, permite ver Bohemia, la tierra elegida.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, A. (2015). Signifier, Signified, and the Nature of Madness in *The Winter's Tale*. *Criterion: A Journal of Literary Criticism*, 8(1), 104-111. <https://scholarsarchive.byu.edu/criterion/vol8/iss1/12>
- Bachmann, I. (1984). Das schreibende Ich. En *Werke, 4: Essays/ Reden/ Vermischte Schriften/ Anhang* (3.<sup>a</sup> ed.) (pp. 217-237). Piper.
- Bachmann, I. y Höller, H. (Ed.). (1998). *Letzte, unveröffentlichte Gedichte*. Suhrkamp.
- Bachmann, I. (2004). *Ein Tag wird kommen. Gespräche in Rom. Ein Porträt von Gerda Haller*. Jung und Jung.
- Bachmann, I. (2018). *Poesía completa*. C. Dreymüller (Trad.). Tresmolins.
- Braun, V. (1992). *Böhmen am Meer: Ein Stück*. Suhrkamp.
- Broser, P. (2023). Literatur als Topographie des Utopischen: „Böhmen liegt am Meer“. En *Ein Tag wird kommen... Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns* (pp. 207-217). Praesens Verlag.
- Cassagnau, L. (2007). Les univers intérieurs de Gertrud Kolmar : à propos de *Welten* (1937). *Germanica*, 40, 1-16. <https://doi.org/10.4000/germanica.248>
- Cavell, S. (2003). Recounting Gains, Showing Losses: Reading *The Winter's Tale*. En *Disowning Knowledge In Seven Plays of Shakespeare* (pp. 193-221). Cambridge University Press.
- Celan, P. (1986a). *Gesammelte Werke, 1: Gedichte I*. Suhrkamp.
- Celan, P. (1986b). *Gesammelte Werke, 3: Gedichte III. Prosa. Reden*. Suhrkamp.
- Celan, P. (2002). *Obras completas* (3.<sup>a</sup> ed.). J. L. Reina Palazón (Trad.). Trotta.
- Doležalová, R. (2004). Böhmen am Meer. Zu Ingeborg Bachmanns Prätexten (Erschaffen einer utopischen Landschaft in Werken von Greene, Shakespeare, Rilke und Fühmann). *Germanoslavica*, 15, 45-58.
- Enzensberger, H. M. (1987). Böhmen am Meer. Von Timothy Taylor. En *Ach Europa!: Wahrnehmungen aus sieben Ländern: mit einem Epilog aus dem Jahre 2006* (pp. 450-500). Suhrkamp.
- Freud, S. (1992). *Obras completas, 7: Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora); Tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905)*. J. L. Etcheverry (Trad.). Amorrortu.

<sup>29</sup> «Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land, / ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr, / ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält, begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen».

- Fühmann, F. (1977). Böhmen am Meer. En *Erzählungen. 1955-1975* (pp. 283-318). Hinstorff.
- Goethe, J. W. (2017). *Faust. Der Tragödie Erster Teil*. Reclam.
- Holmes, J. (2019). Perdita and Oedipus: A Tale of Two Adoptions. *British Journal of Psychotherapy*, 35(2), 273-286. <https://doi.org/10.1111/bjp.12446>
- Hopkins, B. (2002). «Every Man Kills the Thing He Loves»: Object-Use and Potential Space in *The Winter's Tale*. *The Psychoanalytic Review*, 89(2), 195-216. <https://doi.org/10.1521/prev.89.2.195.19917>
- Kolmar, G. (2003). *Das lyrische Werk, 2: Gedichte 1927 – 1937*. Wallstein.
- Kolmar, G. (2005). *Mundos*. B. Vias Mahou (Trad.). Acantilado.
- Kolmar, G. (2014). *Briefe*. Wallstein.
- Lacan, J. (2008). *El Seminario (Libro 4). La Relación de Objeto*. E. Berenguer (Trad.). Paidós.
- Lerousseau, A. (2017). Exemple d'hétérotopie et utopies dans le cycle *Mondes* de Gertrud Kolmar. En G. Leduc (Dir.), *Inégalités femmes-hommes et utopie(s)* (pp. 99-112). L'Harmattan.
- Magris, C. (1998). *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*. G. Fernández (Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Miron, S. (2019). Polyphon gefasstes Weiß — das weiße Papier in Gertrud Kolmars *Welten*. *Yearbook for European Jewish Literature Studies*, 6(1), 207-232. <https://doi.org/10.1515/yejls-2019-0011>
- Rilke, R. M. (1987). Intérieurs. En *Sämtliche Werke, 5: Worpswede. Auguste Rodin. Aufsätze* (pp. 399-412). Insel Verlag.
- Schumacher, N. (1999). Faschismus, Destruktion, Utopie. Die Bedeutung von Ingeborg Bachmanns „Böhmen liegt am Meer“ für Thomas Bernhards „Auslöschung“. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 118(4), 572-591.
- Schwartz, M. M. (1973). Leontes' Jealousy in «The Winter's Tale». *American Imago*, 30(3), 250-273. <https://www.jstor.org/stable/26302880>
- Shakespeare, W. (2000). *The Winter's Tale*. Dover Publications.
- Shakespeare, W. (2008). El cuento de invierno. En *Teatro selecto, 2* (pp. 1931-2027). A.-L. Pujante (Trad.). Espasa Calpe.
- Thomas, A. (2014). «In Fair Bohemia»: The Politics of Utopia in Shakespeare's *The Winter's Tale* and Ingeborg Bachmann's «Bohemia Lies on the Sea». En *Shakespeare, Dissent and the Cold War* (pp. 187-216). Palgrave Macmillan.
- Trienens, R. J. (1953). The Inception of Leontes' Jealousy in *The Winter's Tale*. *Shakespeare Quarterly*, 4(3), 321-326. <https://doi.org/10.2307/2866754>
- Wandruszka, M. L. (2008). „Ich will zugrunde gehen“ - Metamorphosen einer Maxime. En B. Agnese y R. Pichl (Eds.), *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006* (pp. 101-112). Königshausen & Neumann
- Weigel, S. (1999). *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Paul Zsolnay.

# POLÍTICAS DESDE LA IDENTIDAD Y LOS AFECTOS: UNA LECTURA COMPARADA DE LAS OBRAS DE IRMGARD KEUN

Rocío Sola Jiménez

*Universitat Pompeu Fabra / Universidad de Granada*

## 1. INTRODUCCIÓN

La manera de narrar de Irmgard Keun (1905-1985) es uno de los temas sobre los que más se ha indagado en el ámbito académico desde que se inició la recuperación de sus escritos de éxito durante la República de Weimar junto con una tímida incursión dentro del canon literario.<sup>1</sup> Los acercamientos iniciales a su obra destacaban sobre todo la libertad con la que la autora plasmaba cuestiones de sexualidad y de un amor «tan amargo como dulce» (Peter Panter en Palma Ceballos, 2018, p. 108), mientras que otros estudios más recientes, nutridos por las corrientes epistemológicas del feminismo, apuntan hacia la construcción de la identidad y la representación del yo como uno de los elementos más interesantes hacia los que apunta la autora (Abel, 1999; Pröll, 2017; Palma Ceballos, 2018). La vida de Irmgard Keun parece entrelazarse en la configuración de las protagonistas de sus novelas, siempre a la fuga (Häntzschel, 2023), siempre escribiendo, siempre con pensamientos desde y para el amor en un clima político que parecía aniquilar toda posibilidad más allá de la *Volksgemeinschaft*.<sup>2</sup> Desde su rechazo a la política (entendida en vida y obra como un firme rechazo al nazismo), la autora presenta un comentario, desde el humor afilado, a algunas de las cuestiones más relevantes del panorama social y cultural de su época en materia de género. La descripción al detalle y las referencias al cine y la literatura plantean un retrato de la Alemania de Weimar y de los primeros años del Tercer Reich tratados como una película que debiera ser escrita, al igual que escribe Doris, protagonista de *La chica de seda artificial* (1932) (Keun, 2004, p. 10), en su diario. Esta obra, junto con *Gilgi, una de nosotras* (1931) y *Después de medianoche* (1937), serán los textos que nos ayuden a continuación a navegar por la problemática que considero vehicular en estas tres novelas: la conjunción entre crisis e identidad.

La cuestión de la identidad es uno de los temas clave de la modernidad tardía en la que habitan Irmgard Keun y sus protagonistas. El cuestionamiento del individuo occidental sobre su propia individualidad, enfrentada a la masa como producto de las grandes ciudades y de un capitalismo de cuello blanco fue planteada por grandes nombres del pensamiento social como Georg Simmel en *La metrópolis y la vida mental*, de 1903 (2005), y Siegfried Kracauer en *Los empleados*, de 1930 (2008), siendo este último el único que advirtió en su momento la problemática del género como una cuestión transversal que se añadía al proceso de definirse, de recortarse contra la masa en una solitaria individualidad. Entre la publicación de la obra de Simmel y la de Kracauer se abre la herida de la Primera Guerra Mundial, con las funestas consecuencias económicas que

---

<sup>1</sup> Fue tras la publicación de un artículo de Jürgen Serke en la revista *Stern* en 1977 cuando comenzaron a reeditarse los trabajos de Keun en Alemania.

<sup>2</sup> Comunidad político-racial del Tercer Reich. Véase el capítulo de Miriam Palma Ceballos en este volumen.

marcaron la posterior Alemania de Weimar, siendo este aspecto el que determina las principales diferencias en las observaciones de uno y otro. La inflación y el deterioro de la calidad de vida y el tiempo libre se dejaron notar especialmente en las grandes ciudades, siendo común encontrar todo tipo de documentos y referencias a la crisis como gran telón de fondo de la vida urbana. Los discursos generados en torno a la crisis económica fueron un terreno fértil a la hora de establecer relaciones entre lo individual y lo colectivo, marcando de forma abrupta la percepción de la vida contemporánea y la capacidad de agencia de los individuos dentro de la misma (Barndt, 2008, p. 73). Sin embargo, la República de Weimar también ha pasado al imaginario colectivo precisamente por responder a esta crisis con una carcajada colectiva. Klaus Mann en sus diarios lo define de manera exquisita cuando dice:

*Después de la sangrienta locura de la guerra, vino la broma macabra de la inflación. El dinero se diluía, se evaporaba... siete mil millones y medio de marcos por un dólar americano..., nueve mil millones..., un millón de millones. Era de chiste, como para morirse de risa... [...] ¿Alguien había creído que después de la guerra las personas se volverían más sensatas y más fraternales? ¿Como si realmente hubiéramos tenido una revolución! ¿Todo era una farsa! ¿Todo era una ilusión! [...] se baila el hambre y la histeria, el miedo y la codicia, el pánico y el horror. (Mann, 2009, pp. 11-13)<sup>3</sup>*

A la danza al ritmo de la crisis y de la terciarización de la economía alemana se sumó desde las bambalinas un nuevo personaje: la mujer. Su incursión en el mundo laboral la colocó también en un lugar diferente dentro de los mecanismos culturales, encontrando en ella un importante agente social al convertirla en principal consumidora. Las revistas de moda y de sociedad se hacían eco de la irrupción de esta «Nueva Mujer», taconeando por las calles de las ciudades en busca de un trabajo de secretaria o de estenotipista, vistiendo el último grito, manteniéndose en forma, luciendo cabello corto y gozando de una presencia y de unas ambiciones económicas y sexuales que hasta el momento estaban reservadas a los hombres. La «Nueva Mujer» había surgido en contraposición a una «Vieja Mujer» madre, esposa e iletrada, pero el calificativo de «nueva» vino acompañado tanto de promesas de liberación como de castigo moralista. La independencia económica, afectiva y sexual que presentaban cada vez más mujeres incorporadas al mercado laboral fue vista en muchas ocasiones como una amenaza hacia el cuerpo social, considerándolas como portadoras de enfermedad y degeneración (Barndt, 2008). Esto hizo que, para las mujeres, situarse en ese espectro entre la conciencia individual y colectiva de la crisis fuera un ejercicio más difícil y duro que para los hombres, viéndose por tanto afectadas por la crisis de forma distinta (y no menos profunda) a la hora de buscar su propia identidad (Bescansa, 2001).

Las protagonistas de las tres novelas de Irmgard Keun en las que me centraré, Gilgi, Doris y Sanna, se sitúan en este punto de partida. Son mujeres que ejemplifican a la perfección el ideal de la «Nueva Mujer» en sus aspectos positivos, como la diligencia, el trabajo y el glamour, y en sus aspectos negativos, siendo estos últimos presentados en forma de una delusiva huída hacia adelante con todas sus consecuencias. En este proceso de huida, que, en el caso de la protagonista de *Después de medianoche*, Sanna, se convierte en exilio, las chicas de Keun realizan todo un recorrido de búsqueda de identidad, una identidad que no se deja definir por arquetipos como «Nueva Mujer», «madre» o «esposa». La actitud de estas chicas encaja con lo que plantea la autora feminista Donna Haraway en su obra *Seguir con el problema* (2019), pues advierte que la disposición a «seguir con el problema» no requiere de tiempos futuros, se trata de una manera de estar verdaderamente ancladas al presente. Esto no implica estatismo, sino una plena conciencia de cómo nos entrelazamos, «como bichos mortales», en «configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias y significados» (Haraway, 2019, pp. 19-20).<sup>4</sup> Esta complejidad rezumante de vida y de presente es la que capta Irmgard Keun en *Gilgi, una de nosotras*, *La chica de seda artificial*, y *Después de medianoche*, donde las tres protagonistas aparecen situadas en medio de una danza entre la vida, la muerte, las ilusiones, los sueños, el amor, el desencanto, la pobreza, la suciedad, el abandono... encontrando las tres en la belleza, muchas veces propia, un primer asidero a la hora de delimitar el contorno de sus cuerpos y diferenciarlos del resto (Bescansa, 2001). El trabajo y la juventud (entendida muchas veces como sinónimo de belleza) es lo que en un

<sup>3</sup> «The bloody uproar of the War is over: let's enjoy the carnival of the inflation. It's loads of fun and paper, flimsy stuff – do they still call it money? For five billions of it you can get one dollar. What a joke! [...] Didn't we have something called Revolution? Another trickery and illusion... [...] Millions of helpless, impoverished, bewildered people capered and swung in a delirium of hunger and hysteria. Dance was a mania, a religion, a racket» (Mann, 1942, pp. 85-86).

<sup>4</sup> «In fact, staying with the trouble requires learning to be truly present [...] as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings» (Haraway, 2016, p. 1).

primer momento parece que salvará a las protagonistas de ser fagocitadas por la vorágine de la crisis y por ese otro monstruo que asoma las orejas en las dos primeras novelas y que en la tercera aparece frente a nosotros en un terrorífico primer plano: los nazis.

## 2. PATRIARCADO Y CAPITAL COMO CONFIGURADORES DE IDENTIDAD

### 2.1. El trabajo os hará libres<sup>5</sup>

*Van a trabajar. Día tras día, a trabajar. Cada día se parece al siguiente. Cling, cling, cling: bajan del metro, suben al metro. Viajan, de aquí para allá. Jornada de ocho horas. Máquina de escribir, bloc de taquigrafía, recortes de salario, fin de mes... [...] Corren malos tiempos. A nadie le gusta ser quien es. A nadie le gusta hacer lo que hace. Entonces, ¿ninguno de vosotros es joven como yo, ni está contento como yo? Sí. Uno, dos, tres rostros. Rasgos jóvenes y tensos, pequeñas arrugas en la frente, mentón emprendedor, mirada atenta. Gilgi sujeta el borde de su maleta con la mano. Con fuerza y seguridad. Con gesto conciso y mínimo, como en un apretón de manos. ¡Eso es! No se trata de mí, sino de nosotros. ¡Nosotros! Levanta la cabeza y los ojos le brillan de alegría. Tú, tú y yo: nosotros lo lograremos. (Keun, 2011, pp. 14-16)<sup>6</sup>*

Así comienza *Gilgi, una de nosotras*. El inicio de la novela muestra a una Gilgi que se acomoda a todos los atributos esperados de una «Nueva Mujer»: es ambiciosa, perseverante, independiente, orgullosa de sus logros y muy consciente de haberlos conseguido con su propio esfuerzo (Palma Ceballos, 2018, p. 109). Vive proyectada hacia un futuro de trascendencia y bonanza económica, y cree firmemente que, pese a los tiempos difíciles que corren, es capaz de conseguirlo todo. En ese sentido parece que su arenga en la cita anterior, ese «nosotros lo lograremos», son palabras para sí misma y para las personas de su generación, aunque mi subjetividad lectora me insta a interpretar ese «nosotros» verdaderamente como un «nosotras». Un «nosotras» que, con fuerza y seguridad, sea capaz de sobreponerse a las condiciones laborales nefastas a las que se veían sometidas otras muchas Gilgis de carne y hueso, posibles lectoras de esta novela durante los últimos años de la República de Weimar: mujeres que tomaban su incorporación al mercado laboral como una llave hacia la libertad y la independencia, convirtiéndose, para su sorpresa, en el sambenito de sus compañeros de trabajo, ya bien fuera por ver en ellas competidoras directas que favorecían la reducción salarial debido a su menor cualificación pero igual capacidad para desempeñar algunos trabajos (Kracauer, 2018), o bien por ser objeto directo de sus fantasías eróticas y delirios de grandeza. La mercantilización de la belleza y la importancia de esta en el entorno laboral son aspectos que aparecen reflejados tanto en *Gilgi, una de nosotras* como en *La chica de seda artificial*, mostrando a mujeres bellas que mantienen el tipo ante las insistencias de sus jefes para que se acuesten con ellos, así como a otras compañeras más mayores que ven peligrar sus puestos debido a la ausencia de capital erótico que simbolizan. Otra autora del momento, la poetisa Mascha Kaléko, ejemplificó de forma sencilla y magistral esta cuestión en su poema *Maniquís* cuando anota que, para muchas mujeres de su época, su sueldo era «tan *alto*<sup>7</sup> como *estrechas* las caderas» (Kaléko, 2021, p. 25).<sup>8</sup>

*Gilgi, una de nosotras* comienza con una fuerte construcción identitaria del personaje a través de la realización en el trabajo. Sin embargo, según evoluciona la novela, esa identidad se va diluyendo, abandonando las

<sup>5</sup> Esta frase, del original «Arbeit macht frei», fue un lema utilizado en las puertas de acceso de muchos campos de concentración alemanes. El uso de esta frase como encabezado de capítulo es una macarra licencia poética que me permito, ya que la liberación de la mujer a través del acceso al trabajo y la consecución de igualdad de condiciones es, aún a día de hoy, una fantasía en la que muchas mujeres caen prisioneras. Si bien el movimiento feminista contemporáneo advierte la transversalidad de factores que influyen en los trabajos a los que acceden (o no) las mujeres, en el contexto de Irmgard Keun, esa esperanza por la igualdad laboral comenzaba a esbozarse, ocultando tras esa luz un sinfín de sombras.

<sup>6</sup> «Sie fahren ins Geschäft. Tag für Tag ins Geschäft. Ein Tag gleicht dem andern. Klingelgeling – man steigt aus, man steigt ein. Man fährt. Fährt und fährt. Achtstundentag, Schreibmaschine, Stenogrammblock. Gehaltskürzung. [...] Die Zeiten sind schlecht. Keiner ist gern, was er ist. Keiner tut gern, was er tut. Ist denn keiner von euch jung wie ich, freut sich keiner wie ich? Doch. Ein – zwei – drei Gesichter. Junge, straffe Züge, harte, kleine Stirnfalten, unternehmungsbereites Kinn, wache Augen. Gilgi umschließt mit der Hand die äußere Kante ihres Koffers. Hart und fest. Die knappe, kleine Bewegung ist ein Händedruck. Also doch! Nicht ich – sondern wir. Wir! Sie hebt den Kopf und hat frohe Augen. Du – du – du und ich: wir werden es schaffen» (Keun, 2018, pp. 14-16).

<sup>7</sup> Las cursivas aparecen en la edición de 2021.

<sup>8</sup> «Gehalt: so *hoch* wie de Hüfte *schmal*» (Kaléko, 2021, p. 24).

marcadas exigencias del capital para dar paso a un desarrollo intuitivo, emocional, de pensamiento propio, que arrastra a Gilgi hacia la subalternidad. Doris, protagonista de *La chica de seda artificial*, muestra un recorrido similar, aunque desde un tono mucho más satírico. Doris, una chica de provincias, quiere ser estrella. Y para ello no duda en competir con sus compañeras, siendo un camino que se desdibuja entrada la segunda parte del libro, en la que también se libera de otro yugo que la retenía: su padre y la familia.

## 2.2. Cuando seas padre, comerás huevos

La cuestión familiar en la literatura de principios del XX está ligada a una cuestión de género y constituyó uno de los medios de proliferación de los discursos de crisis que ponían en tela de juicio las libertades de la «Nueva Mujer» (Barndt, 2008, pp. 73-74). El melodrama como género literario y cinematográfico estuvo desde sus inicios dirigido hacia un público femenino debido a su alto contenido en moralismos. Los teóricos de la literatura Peter Brooks (1985) y Patrice Petro (1989) apuntan a los entornos familiares y sus normas como uno de los escenarios más prolíficos para el desarrollo del melodrama, convertido en un punto de encuentro entre la modernidad de corte fotorrealista y la expresividad lírica del cine. En el análisis de Petro, la literatura que abordaba el arquetipo de «Nueva Mujer» se adentraba en las ambigüedades que éste suscitaba para el género femenino, encontrando generalmente dos cuestiones presentes en todas las manifestaciones de este melodrama: la confrontación con el padre y la maternidad (Petro, 1989, p. 36).

Las protagonistas de las tres novelas que nos ocupan describen a sus padres de forma similar: hombres trabajadores, patanes, inútiles que no se valdrían por sí solos, y con los que sus hijas mantienen una relación confrontativa. El padre de Doris, en *La chica de seda artificial*, se nos presenta como un «vago redomado» que «no hace más que gritar incoherencias sobre enseñar el órgano masculino» (Keun, 2004 p.25),<sup>9</sup> generador de un discurso sobre moralidad que choca frontalmente con las libertades que se toma su hija y que esta mantiene en total secreto respecto a él. Además de la opresión moral, el padre de Doris también ejerce una opresión económica sobre ella, siendo la pensión que le debe pasar esta al padre uno de los motivos que, por un lado, atemorizan a Doris y, por otro, la espolean para abandonar su casa en busca de fama en Berlín. La madre, por el contrario, aparece como una mujer buena y abnegada, simple y de buen corazón, que encarna el ideal de madre proletaria que aparece en otras representaciones literarias y visuales de la época. Su único gran error, en palabras de Doris, fue casarse con su padre. En *Después de medianoche* Sanna habla de su padre como una persona bondadosa, empeñado en que sus hijos estudien, aunque incapaz de arreglárselas sin una mujer al lado «ni como hombre ni como hostelero» (Keun, 2019, p. 12).<sup>10</sup> La madre tanto de Sanna como de su hermanastro Algin murieron de forma prematura, y el matrimonio con una tercera mujer «un poco tonta y nada guapa» que «prefería a sus propios hijos» a «los de las mujeres muertas» (*ibidem*)<sup>11</sup> hizo que tanto Algin como Sanna buscasen su futuro fuera de su pueblito a orillas del Mosela.

Sin embargo, la cuestión familiar y el rol que juega la figura paterna en el caso de *Gilgi, una de nosotras*, es mucho más compleja, ya que entre sus líneas se entretajan aspectos que marcan profundamente la identidad de la protagonista al inicio de la novela como «Nueva Mujer». Para empezar, la familia que se nos describe no es la familia biológica de Gilgi. El costumbrismo desabrido, sin grandes pasiones ni sentimientos (salvo, quizás, la extrañeza y la resignación de la protagonista) aparece impregnado de crítica hacia el patriarcado, visible especialmente en la escena del desayuno:

*Los tres comen panecillos con mantequilla de la buena. El señor Kron (artículos de carnaval al por mayor) es el único que toma un huevo. Ese huevo es más que alimento: es un símbolo, una concesión a la superioridad del hombre. Es un atributo monárquico, algo así como un globo imperial. (Keun, 2019, p. 11)<sup>12</sup>*

<sup>9</sup> «[...] er ist ein vollkommen ungebildeter Mensch und faul wie eine jahrelange Leiche und brüllt nur manchmal von wegen männliches Organ zeigen» (Keun, 1992, p. 15).

<sup>10</sup> «Gott, mein Vater kann sich nun mal als Mann und Gastwirt nicht gut in ein Leben ohne Frau schicken» (Keun, 1989, p. 9).

<sup>11</sup> «Sie ist nicht böse, aber ihre eigenen kleinen Kinder waren ihr natürlich lieber als wir hinterbliebenen Kinder» (Keun, 1989, p. 9).

<sup>12</sup> «Alle drei essen Brötchen mit guter Butter. Herr Kron (Karnevalsartikel en gros) ißt als einziger ein Ei. Dieses Ei ist mehr als Nahrung. Es ist Symbol. Eine Konzession an die männliche Überlegenheit. Ein Monarchenattribut, eine Art Reichsapfel» (Keun, 2018, p. 10).

El desapego que Gilgi muestra con la familia Kron crece de forma angustiosa en ella cuando, el día de su cumpleaños, le confiesan que es una niña adoptada. Esta revelación aviva en Gilgi un interés por encontrar a su verdadera madre, intentando reconocerse en las dos historias que le cuentan: una, que es hija del proletariado, de una modista y de un padre del que nada se sabe; y otra, que es fruto del desliz de una heredera con mucho dinero. Esta búsqueda junto a las aventuras amorosas de Gilgi con Martin sitúan al padre adoptivo, al señor Kron, a ejercer de altavoz de la moral y expulsar a Gilgi de su casa, *condenándola* a buscarse la vida de manera similar a las protagonistas de las otras dos novelas.

### 2.3. Madre no hay más que una

La búsqueda de la madre en *Gilgi, una de nosotras* funciona como una clara contraposición entre los dos modelos tradicionales de representación de la maternidad en el melodrama de la República de Weimar. Por un lado, está la madre proletaria, pasiva y sufridora, entregada al trabajo del hogar (modelo que se corresponde con la primera descripción de la supuesta madre biológica de Gilgi y que vemos también de forma clara en la madre de Doris en *La chica de seda artificial*), mientras que, por otro, encontramos a la madre burguesa, que luce a sus hijos con orgullo salvo que ese hijo suponga una afrenta para la moral. Esta afrenta la encontramos en *Gilgi, una de nosotras* cuando la protagonista descubre que su madre biológica la entregó a una modista debido a que había sido concebida fuera del matrimonio. Otro ejemplo de rechazo al hijo por una afrenta a la moral lo encontramos planteado por otros motivos en *Después de medianoche*. El personaje de Tía Adelheid, antes que reconocer su negligencia al dejar solos a sus dos hijos pequeños en casa cerca de una hoguera, culpa y repudia al hijo mayor, Franz, por haberle prendido fuego a la casa y matar a su hermano menor en el acto.

Las maternidades que se nos muestran en las novelas *Gilgi, una de nosotras* y *Después de medianoche* ejemplifican la polaridad en la que se balanceaba esta cuestión durante los últimos años de Weimar y la consolidación en el poder del gobierno nazi. En *Gilgi, una de nosotras*, el tema del aborto centra el discurso político de la obra, introduciendo un nuevo elemento disruptivo en la representación tradicional de la maternidad. Cuando Gilgi se entera de que está embarazada, su primer pensamiento es abortar. La revocación del artículo 218 del *Strafgesetzbuch*<sup>13</sup>, en el que se cita que toda persona que aborte un embarazo será castigada con una pena de prisión o una multa, y la relación entre este artículo, la economía y el devenir político de la Alemania de entreguerras son temas presentes en toda la novela, llevadas al extremo en el pasaje en el que dos amigos de Gilgi, Hans y Hertha, se suicidan ante las complicaciones económicas que acarrea un embarazo no deseado, trayendo al mundo otra boca más que alimentar. Esto, junto con las dificultades que encuentra Gilgi para abortar, la instan a tomar una decisión, que sería abandonar a su enamorado Martin, marchar de Colonia y tener el hijo ella sola con ayuda de su amiga Olga en Berlín, dando un grado mayor de profundidad al arquetipo de «Nueva Mujer», convertida ahora en una «Nueva Madre»: una madre soltera que se enfrenta a la crisis económica y a los encorsetados estándares de familia normativa y burguesa, sin entender «por qué un hijo nacido fuera del matrimonio tiene que ser algo inmoral» (Keun, 2011, p. 213).<sup>14</sup>

La llegada del Partido Nacionalsocialista al poder trajo consigo la vuelta a unos valores conservadores que restringían las libertades sexuales de las mujeres, siendo la maternidad el reducto al que se destinó su valor político, ya bien como madres de soldados o institutrices de los valores morales dictados por la Sección Femenina del Partido. *Después de medianoche* muestra a la perfección el entusiasmo con el que muchas mujeres acogieron a Hitler, debido a que esta labor de madres, cuidadoras, sustentadoras del régimen, las aglutinaba sin importar la clase social en una identidad colectiva, un «nosotras» enfrentado a un «aquellas» conformado por mujeres de izquierdas, judías y amorales. Si bien el personaje de Tía Adelheid encaja en el rol de defensora del régimen (lo que la lleva a sembrar el terror en su bloque de pisos y a denunciar a su sobrina Sanna a la Gestapo), el personaje de Bertchen, la hija pequeña de la familia Silias, ejemplifica de forma macabra las expectativas y los roles que quedaban reservados a las mujeres en el nazismo. Al final del segundo capítulo se relata la fiesta en una cervecería con motivo del gran desfile de Hitler en Frankfurt. En esta fiesta, la niña Bertchen recita a pleno pulmón un poema para el *Führer* escrito por su padre, que comenzaba con los versos

<sup>13</sup> Código penal alemán.

<sup>14</sup> «Warum ein ueheliches Kind was Unmoralisches sein soll, versteh' ich einfach nicht» (Keun, 2018, p. 258).

«Soy una niña alemana / y futura madrecita alemana» (Keun, 2019, p. 48)<sup>15</sup> y continuaba hablando de la importancia del ejército y la victoria, gritando *Siegheil* hasta morir exhausta. Esto enlaza con textos de la época como el de Erika Mann *Hitler: un peligro para la paz mundial* en el que critica que el papel de la mujer en la Alemania nazi fuera el de ser madre a cualquier precio (Mann, 2002, p. 79).

### 3. DEL AMOR Y OTROS AFECTOS

#### 3.1. Disolverse en el amor

Si bien Keun aborda en *Después de medianoche* y en *Gilgi, una de nosotras* complicadas nociones de lo que significa maternidad, el amor romántico es el auténtico caballo de Troya de sus obras, planteado en un sentido similar al que proponía la teórica marxista Alexandra Kollontai. Kollontai hablaba de «nuevas mujeres» que, aunque siguen necesitando del amor, el contenido de este sentimiento se transforma: ya no quieren disolverse en el amor, renunciar a sí mismas con tal de adaptarse al ideal de su amado, quieren ser reconocidas por el hombre en su singularidad y su vida espiritual (Kollontai, 1980, p. 24; Miguel Álvarez, 2001, p. 51). Sin embargo, muchos años de educación emocional dentro del patriarcado hace que para las protagonistas de *Gilgi, una de nosotras* y *La chica de seda artificial* no abandonarse a sí mismas en pos del amado se convierta en toda una ordalía.

La imagen de la mujer trabajadora, autosuficiente y satisfecha con su vida regulada por el trabajo, el esfuerzo, el cuidado y el ahorro de Gilgi se diluye cuando esta conoce a Martin, un conocido de su amiga Olga. Se trata de un vividor, viajero, con deudas, cuyo rasgo más característico que repite varias veces Gilgi es una cicatriz en la pierna provocada por la mordedura de un cocodrilo en Colombia. Martin vive en la casa que unos amigos le han dejado en Colonia y que sirve de escenario ideal para construir el espejismo de una vida de lujo y de goces inmediatos que atrapa a Gilgi y la hacen olvidarse del trabajo, del pequeño estudio donde escribe, de sus amistades y, finalmente, de sí misma. El proceso mediante el cual Gilgi se va diluyendo en aquello que cree que Martin espera de ella se desarrolla en la novela de forma lenta pero segura, al mismo tiempo que se plantea también como un escenario alternativo en el que Gilgi desafía las expectativas sociales de las relaciones amorosas, pues repite en varias ocasiones que no quiere casarse (ver Palma Ceballos, 2018). Tan sólo la muerte de Hans y Hertha saca a Gilgi de su letargo y, movida por la culpa, decide abandonar Colonia, tomando de nuevo las riendas de su vida, luchando por volver a «ser persona», que para Gilgi significa ser «mujer, trabajadora, y todo lo demás» (Keun, 2011, p. 215),<sup>16</sup> no sin antes dedicarle unas líneas a Martin en las que expresa su miedo a que la olvide y la deje de querer, firmando con un nombre que es «una línea llorosa y torcida» (Keun, 2011, p. 208):<sup>17</sup> una alegoría del estado del personaje al final de la novela.

El caso de Doris es similar, en el sentido de que esta olvida su sueño de convertirse en estrella y ser capaz de cazar a un rico para darse a la vida cómoda cuando se enamora de Ernst, el *Musgoso*, en un momento de flaqueza en el que decide hacer la calle para sobrevivir. Doris en este momento ha sucumbido a la mentira del consumo, del glamour y de las buenas intenciones de los hombres. Hasta que conoce a Ernst. Ernst la lleva a su casa y la convierte en una idealización conservadora de la mujer. Es su compañera, su consejera, su cocinera, su ama de casa, su ángel del hogar. También quiere que Doris sea una persona honrada, que devuelva el abrigo de marta cibelina que robó en un teatro antes de huir a Berlín y que a lo largo de la novela se convierte en el único bote salvavidas de la joven a lo largo de todas sus correrías. A condición de devolver el abrigo, Ernst le conseguirá papeles y un trabajo. Sin embargo, esa Doris que Ernst se imagina no es ella.

*Me gustaría entregarle mi cuaderno. Quiero ser una persona de verdad. Tiene que leerlo. Trabajo para él, cocino para él, soy Doris y Doris no es una mierda. No pretendo dármelas de inocente, quiero ser una Doris de carne y hueso y no una ridícula fantasía de Musgoso.* (Keun, 2004, p. 140-141)<sup>18</sup>

<sup>15</sup> «Ich bin ein deutsches Mägdelein / und künftiges deutsches Mütterlein» (Keun, 1989, p. 37).

<sup>16</sup> «Mensch sein heißt für dich Mensch sein und Frau sein und Arbeiter sein und alles, alles sein» (Keun, 2018, p. 261).

<sup>17</sup> «Der Name verweint sich in schlingernder Linie» (Keun, 2018, p. 251).

<sup>18</sup> «Ich möchte ihm mein Buch geben – ich will ein richtiger Mensch sein – er soll mein Buch lesen – ich arbeite ihm, ich koche ihm, ich bin doch Doris – Doris ist doch kein Dreck. Ich will gar keine Unschuldige sein, ich will richtig als Doris hier sein und nicht als so alberne zivilisierte Einbildung vom grünen Moos» (Keun, 1992, p. 104).

Cuando Ernst lee el diario y, en vez de confrontar a Doris, la trata con compasión y bondad, el amor se apodera de ella, diluyendo a esa Doris de carne y hueso que empieza a soñar con un hogar del que ser ángel. No obstante, el hogar desde el que sueña está atravesado por el recuerdo de la verdadera esposa de Ernst, Hanne. Hanne había abandonado a Ernst, sumiéndole en una profunda pena, siendo esta situación la que le llevó a buscar cobijo en Doris. El amor burgués con el que sueña Doris se convierte en una suerte de amor imposible al que compara con el amor hacia personas del mismo género, utilizando como pretexto la película de Leontine Sagan *Chicas en uniforme* (*Mädchen in Uniform*, 1932).<sup>19</sup>

*La película me aleja de él, es preciosa. Lloro. Hay muchas chicas. Seguramente me despreciaríais, pero vosotras también lloráis. Una ama un tipo de vida, o a una maestra con pinta de monja, o a Musgoso, o a sí misma, pensando en el futuro. ¿Soy distinta a vosotras, queridas chicas? Él no me coge la mano. (Keun, 2004, p. 153)<sup>20</sup>*

En *Después de medianoche* el amor entre Sanna y Franz se presenta como un refugio ante la locura del mundo, aunque la autora plantea una historia paralela que refleja este «disolverse en el amor» rozando el esperpento. La mujer de Algin, llamada Liska, se enamora perdidamente de un charlatán filonazi llamado Heini tras tener un sueño en el que le besaba. Al contar ese sueño a su compañera Betty Raff comienza a obsesionarse con él. Heini es un misógino declarado, de opinión cambiante, y nada podría hacer Liska para arrancar una palabra de amor (o de reconocimiento) de sus labios. Esto la lleva a alejarse emocionalmente de su marido de forma irreversible, estallando todo en una fiesta en la que Heini se suicida. En la misma fiesta Sanna corre despavorida para conseguir dos pasaportes y huir del país con Franz, que se encuentra encerrado en una carbonera porque ha matado a un miembro de las SA. La muerte de Heini parece sacar a Liska de su letargo amoroso y ayuda a Sanna a huir. En sus palabras de despedida Liska admite que se «hubiera arrancado un ojo con sus propias manos» con tal de oírle a Heini una sola palabra de amor y que ahora, estando muerto, la desespera estar contenta por no habérselo arrancado (Keun, 2019, p. 160).<sup>21</sup> Una vez Sanna y Franz lograron pasar la frontera de madrugada montados en un tren camino a Ámsterdam, Sanna escucha la respiración del amado como un soplo esperanza.

### 3.2. Me cuidan mis amigas

La «Nueva Mujer», en su lucha por una nueva identidad fuera del encorsetamiento de madre y esposa, reclama para ella las esferas masculinas, siendo la independencia y el éxito los dos motores principales que la mueven. Esto afecta también a su relación con otras mujeres, entrando en dinámicas de competición, de envidia o de compasión penosa. Sin embargo, Irmgard Keun también introduce en sus novelas personajes que, colocados como análogos y perfectos contrarios de las protagonistas, suscitan en ellas una fascinación que genera unas dinámicas muy similares a las del amor romántico. El caso menos marcado en este sentido aparece en *Después de medianoche*, donde la figura de Liska despierta en Sanna cierta fascinación extraña por la belleza y la inocencia de la joven mezclada con la voluntad de cuidarla y con una situación de mera supervivencia, ya que, al fin y al cabo, vive en su casa. Ejemplo de esto es cuando, al final de la novela, Sanna piensa: «Liska tiene el alma en desorden, hasta ahora ningún hombre se la ha podido ordenar, me gustaría ser un hombre» (Keun, 2019, p. 160).<sup>22</sup>

En *La chica de seda artificial* este personaje complementario lo encuentra Doris en su amiga Therese. La relación de Doris con Therese es casi la de una hija con su madre, partiendo además de la premisa de que Therese es mucho mayor que ella. Pese a que ambas son trabajadoras que se ganan su sueldo, Doris siente que todo lo que hace cobra sentido siempre que pueda compartirlo con Therese, apuntando que no le «gustaría

<sup>19</sup> Basada en la obra de teatro *Gestern und Heute* de Christa Winsloe, *Chicas en Uniforme* se considera la primera película con temática lésbica en la historia del cine.

<sup>20</sup> «Der Film sieht mich fort von ihm, er ist so schön. Ich weine. Da sind viele Mädchen – hättet ihr wohl Verachtung auf mich – ihr weint ja auch. Man hat da ein Leben lieb oder eine Lehrerin von der Art eines Klosters ode rein grünes Moos oder sich auf seine Zukunft hin – bin ich denn ein Unterschied von euch, liebe Mädchen? Er nimmt ja nicht meine Hand» (Keun, 1992, p. 114).

<sup>21</sup> «Ich wäre bereitet gewesen, mir mit den eigenen Händen ein Auge aus dem Kopf zu reißen, um nur ein einziges Liebeswort von ihm zu hören. Nun ist er tot, und ich bin verzweifelt, daß ich froh bin, mir kein Auge ausgerissen zu haben» (Keun, 1989, p. 128).

<sup>22</sup> «Sie hat eine unordentliche Seele, kein Mann konnte sie ihr bis jetzt in Ordnung bringen, ich wünschte, ich wäre ein Mann» (Keun, 1989, p.128).

tanto tener aventuras fabulosas si no pudiera contárselas» (Keun, 2004, p. 18),<sup>23</sup> y de la que se compadece por ser una pobre testaruda más desdichada que ella. Así mismo, Therese es la persona a la que acude tras robar el abrigo de marta cibelina. La presencia de Therese es protectora y consoladora, e insta a Doris a huir a Berlín para seguir su sueño de convertirse en una estrella, para lo cual le da todos sus ahorros.

No obstante, la relación más llamativa de las tres novelas es la de Gilgi con Olga. Gilgi y Olga aparecen recortadas como modelos de revista e ilustran los dos arquetipos de «Nueva Mujer». Una, trabajadora, decidida, seria. La otra, artista y bohemía. Ambas perfectamente autosuficientes. La amistad entre ellas aparece atravesada por una fascinación que perfectamente podría tildarse de amor platónico, siendo Olga la persona con la que Gilgi decide criar a su hijo en Berlín.

*¡Qué suerte tener a Olga! Olga es el color más alegre que hay en la vida de Gilgi. Si la palabra «romanticismo» no le provocara tanta aversión, podría incluso decir que para ella Olga representa el romanticismo. Se alegra de tener a Olga, pero por el momento no puede pensar en ella. (Keun, 2011, p. 19)<sup>24</sup>*

La separación, aunque dolorosa, de Martin y el regreso a la individualidad y a la compañía de la amiga parecen hacer que Gilgi de nuevo recupere su identidad. La escena final en la que Gilgi se despide de su amigo Pit en la estación funciona como una autoafirmación de la protagonista: tiene ganas de volver a encontrarse dificultades para superarlas, es capaz de hacer todo lo que se proponga y la mueve una gran fuerza de voluntad. Este final, junto con la búsqueda de apoyo en Olga, cierran la novela con un reencuentro de la protagonista consigo misma.

#### 4. CONCLUSIONES. CONSTRUIRSE UNA IDENTIDAD

Las obras de Irmgard Keun presentan a la perfección la lucha de las mujeres por construirse una identidad fuera de los márgenes de la «Nueva Mujer» y de la feminidad conservadora, anhelando conseguir una individualidad masculinizada, única y pecuniaria (como generadora de plusvalía y como consumidora), al tiempo que se revuelven contra los sistemas de reproducción. Las protagonistas de Keun luchan por no disolverse en la masa de las ciudades, en el frenesí político de los años 30, al tiempo que luchan por sí mismas, por encontrar su propia voz. Esta lucha deviene, en la mayoría de los casos, solitaria, y se trata de una soledad que ni el amor es capaz de paliar.

Si comparamos este fenómeno con la lectura de la sociedad de principios del siglo XX que dio en su momento Georg Simmel en *La metrópolis y la vida mental*, encontramos un reflejo de las protagonistas de las obras en esos procesos de alienación que Simmel encuentra en las dinámicas producidas por la ciudad industrializada y terciarizada. Simmel apunta que los mismos mecanismos que se han activado para configurar la individualidad de aquellas personas que operan dentro de las leyes de la ciudad, «son también los que han logrado una estructura de lo más impersonal» (Simmel, 2005, p. 4),<sup>25</sup> pues dejan fuera una parte consustancial al ser humano: lo emocional. Este aspecto del texto de Simmel presenta una frontera interna dentro de la sociedad de principios del XX que opera dentro del binarismo de género. La mujer, aparece presentada en las teorías de Simmel como un ente fronterizo dentro de las ciudades, pues traen consigo un aspecto ajeno a la modernidad urbana que presenta que no es otra cosa más que los cuidados, el mantenimiento de las buenas costumbres y de los procesos que afectan al alma, a los afectos (Beriain, 2000). Sin embargo, como dice Brigitte Vasallo, «una revolución que deje fuera los afectos será una revolución a trozos» (Vasallo, 2018, p. 16).

Las protagonistas de estas tres novelas de Irmgard Keun representan esa revolución: las tres actúan desde un ámbito afectivo que parte, al tiempo que se enfrenta, con el arquetipo de «Nueva Mujer». En los tiempos que les tocó vivir, esa revolución, no obstante, estaba condenada a la subalternidad, generando por tanto

<sup>23</sup> «[...] aber wenn ich ihr [Therese] nicht erzählen könnte, hätte ich nicht so große Lust, fabelhafte Erlebnisse zu haben» (Keun, 1992, p. 10).

<sup>24</sup> «Wie nett, daß man Olga hat. Olga ist die bunteste Farbe in Gilgis Leben. Und wenn sie nicht solchen Widerwillen gegen das Wort Romantik hätte, könnte man sagen: Olga ist die Romantik für Gilgi. Sie freut sich auf Olga. Aber vorerst darf nicht an sie gedacht werden» (Keun, 2018, p. 20).

<sup>25</sup> «Dieselben Faktoren, die so in der Exaktheit und minutenhaften Präzision der Lebensform zu einem Gebilde von höchster Unpersönlichkeit zusammengeronnen sind, wirken andererseits auf ein höchst persönliches hin» (Simmel, 1903, p. 3).

identidades en la frontera: en la frontera geográfica del exilio, en la frontera del género, en la frontera familiar, en la frontera política, y en la frontera con otras mujeres como ellas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abel, B.M. (1999). *Identities in Flux: the Exile Novels of Adrienne Thomas, Irmgard Keun, and Anna Seghers*. University of Minnesota.
- Barndt, K. (2008). Aesthetics of Crisis: Motherhood, Abortion, and Melodrama in Irmgard Keun and Friedrich Wolf. *Women in German Yearbook*, 24, pp.71-95.
- Bescansa, C. (2001). El género en la novela de posguerra de Irmgard Keun. En Vázquez- M.A. Mendel y M. Arriaga (Eds.) *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica* (pp. 196-203). Alfar.
- Brooks, P. (1985). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Columbia University Press.
- Feldhaus, J.S. (2010). *Between Commodification and Emancipation: Image Formation of the New Woman through the Illustrated Magazine of the Weimar Republic*. The State University of New Jersey.
- Drescher, B.K. (2001). *The vanishing female protagonist in the Weimar, exile, and postwar fiction of Irmgard Keun, Dinah Nelken, and Ruth Ladshoff-Yorck*. University of Minnesota.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema*. Consonni.
- Haraway, D. (2016). *Stay with the Trouble. Making Kin in the Cthulucene*. Duke University Press.
- Haunhorst, K. (2008). *Das Bild Neuen Frau im Frühwerk Irmgard Keuns: Entwürfe von Weiblichkeit am Ende der Weimarer Republik*. Diplomica.
- Häntzschel, H. (2023). *Irmgard Keun*. Rowohlt.
- Horsley, R.J. (1988) Irmgard Keun. En E. Elfe y J.N. Hardin (Eds.) *Dictionary of Literary Biography, 69: Contemporary German Fiction Writers. First Series*. (pp.182-188). Gale.
- Kaléko, M. (2021). *Hoja al viento. Antología poética*. Tres Molins.
- Kennedy, B. (2014). *Irmgard Keun – Zeit und Zitat: Narrative Verfahren und literarische Autorschaft im Gesamtwerk*. De Gruyter.
- Keun, I. (2004). *La chica de seda artificial*. Minúscula.
- Keun, I. (2011). *Gilgi, una de nosotras*. Minúscula.
- Keun, I. (2019). *Después de medianoche*. Minúscula.
- Keun, I. (1989). *Nach Mitternacht*. DTV.
- Keun, I. (1992). *Das kunstseidene Mädchen*. Claassen.
- Keun, I. (2018). *Gilgi – eine von uns*. Ullstein.
- Kollontai, A. (1980). *Autobiografía de una mujer sexualmente emancipada*. Anagrama.
- Kollontai, A. (2000). *La nueva mujer y la moral sexual*. Ediciones Casa.
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados*. Gedisa.
- Mann, E. (2002). *Precisamente yo*. Minúscula.
- Mann, K. (1942). *The turning point. Thirty-five years in this century*. Fischer.
- Mann, K. (2009). *La danza piadosa*. Cabaret Voltaire.
- Miguel Álvarez, A. (2001) *Alejandra Kollontai (1872-1952)*. Ediciones del Orto.
- Palma Ceballos, M. (2018). La construcción del amor en *Gilgi -eine von uns-* de Irmgard Keun. En J.M. Martín Martín (Coord.) *Escritoras en lengua alemana. Renovación del canon literario*. (pp. 107-116). Comares.
- Petro, P. (1989). *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton University Press.

- Pröll, F. (2017). *Das Frauenbild in Irmgard Keuns Exilwerk – neu entdeckt*. Tectum.
- Rodrigo Alsina, M. y Medina Bravo, P. (2006). Posmodernidad y crisis de identidad. *IC. Revista Científica de Información y Comunicación*, 3, 126-146.
- Simmel, G. (1903). Die Großstädte und das Geistesleben. [https://www.teachsam.de/pdf\\_free/simmel\\_grossstaedte\\_1903.pdf](https://www.teachsam.de/pdf_free/simmel_grossstaedte_1903.pdf)
- Simmel G. (2005). La metrópolis y la vida mental. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales y urbanos*, 4, 1-10.
- Vasallo, B. (2018). *Pensamiento monógamo terror poliamoroso*. La oveja negra.

# ENTRE FARSA Y REALIDAD: VÍNCULOS Y ENREDOS EN LA *VOLKSGEMEINSCHAFT* EN *DESPUÉS DE MEDIANOCHE* DE IRMGARD KEUN

Miriam Palma Ceballos  
*Universidad de Sevilla*

## 1. INTRODUCCIÓN

Dentro del conjunto de autoras que irrumpen en la República de Weimar, destaca de modo especial la figura de Irmgard Keun (1905-1982). Las novelas publicadas en el periodo prehazi, *Gilgi, una de nosotras* (*Gilgi - Eine von uns*, 1931) y *La chica de seda artificial* (*Das kunstseidene Mädchen*, 1932) fueron acogidas por el público y gran parte de la crítica con excepcional entusiasmo, también fuera del ámbito alemán. Pero Keun saboreó en su país las mieles del éxito un corto tiempo. Como para muchos otros autores alemanes, la llegada de Hitler al poder provocó un cambio definitivo en su vida y su escritura. Sus libros pronto se consideraron perjudiciales e inadecuados para el pueblo alemán. Ya en 1933, se mencionaron en la lista del bibliotecario berlinés Dr. Wolfgang Herrmann. Su elaboración pretendía servir de orientación a editores y libreros y servirá de base para las oficiales después<sup>1</sup>. Incluida en todas ellas, las obras de Keun se etiquetaron como *Literatura de asfalto antialemana* (*Asphaltliteratur mit antideutscher Tendenz*) porque carecían de conexión con los valores populares, morales y religiosos en los que se fundamenta la vida comunitaria (Kreis, 1991, p. 133). En ese mismo año, serán ya inaccesibles para el público en Prusia y Baviera. Keun sobrevivirá escribiendo pequeñas historias para periódicos y revistas. En 1935 se le prohíbe publicar. Infructuosos serán los pertinaces intentos de revertir esa situación y el de ser admitida en la *Cámara nacional de escritores* (*Reichsschriftumskammer*). Su vida como escritora en Alemania está acabada (Kreis, 1991, pp. 132-136; Häntzschel, 2001, pp. 51-59). Durante tres años fue testigo del nacimiento y afianzamiento de un régimen que parecía gozar de un amplio y entusiasta apoyo social. Finalmente, gracias a la editorial holandesa Allert de Lange, que le garantiza publicación y sustento económico en el exilio, el 4 de mayo de 1936 emigra a Ostende (Bélgica). Pasa cuatro años en diferentes lugares de Europa, más de uno viajando acompañada por Joseph Roth. Del 13 de mayo al 11 de julio de 1938 viajará a Estados Unidos. Regresa a Alemania en 1940, donde vivirá el periodo de guerra

---

<sup>1</sup> El Dr. Wolfgang Herrmann, miembro de la «Alianza para la lucha por la cultura alemana» («Kampfbundes für deutsche Kultur») ocupaba desde el 1 de mayo de 1933 la jefatura de la sede en Berlín de la Oficina central alemana de bibliotecas populares de la asociación de bibliotecarios públicos alemanes. Fue el responsable de la elaboración de diversos listados de libros que servirían de base para los seleccionados en la quema de libros organizada por la «Asociación de estudiantes alemanes» («Deutsche Studentenschaft»), afín al nazismo, el 10 de mayo de 1933 en 30 universidades alemanas, fecha en la que culmina la «Acción en contra del espíritu no alemán» («Aktion wider den undeutschen Geist») llevada a cabo a lo largo de cuatro semanas. Hasta octubre de 1933 se seguirán produciendo quemadas (Pohlmann, 2012, pp. 194-204). El 16 de mayo, con el título «Principios para sanear las bibliotecas alemanas» («Prinzipielles zur Säuberung der deutschen Büchereien»), Herrmann publica una lista en el *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* en la que incluye 4 antologías y 130 nombres de autoras y autores, entre los que se encuentra Irmgard Keun (Herrmann, 15-5-1933)

como Charlotte Tralow, apellido de su ya por entonces exmarido, Johannes Tralow, con el que estuvo casada de 1932 hasta 1937.

*Después de medianoche* (*Nach Mitternacht*, 1937) es la segunda de las cuatro obras publicadas en la emigración. A diferencia de la mayoría de sus colegas de exilio, incluido Joseph Roth, con el que durante año y medio mantuvo una relación, concentrados en la elaboración de novelas históricas, Keun sentía la necesidad de reflejar la realidad alemana del momento (Keun, 2023, p. 171-173). Considerada una de las primeras *novelas de época* que se arriesga a dar testimonio de la vida en la Alemania nazi desde dentro (Wotschal, 2013, p. 358), en ella se representa un panorama irónico y mordaz de la situación. Un avance editorial aparece por entregas desde el 25 de octubre hasta el 2 de diciembre de 1936 en el *Pariser Tageblatt*.<sup>2</sup> La segunda mitad del último capítulo no llegó a publicarse allí. La editorial Allert de Lange rompe unilateralmente el contrato por su cariz político y finalmente la novela se publica en 1937 en la editorial Querido, también de Amsterdam. Gozó casi unánimemente de una acogida positiva. El renombre de Keun se eleva incluso por encima de los de Brecht o Döblin (Ziegler, 2010, p. 57). Sus rápidas traducciones le procuraron reconocimiento internacional. La provocadora fuerza como novela antinazi, según denominación propia (Häntzschel, 2001, p. 71), estriba en mostrar el régimen como consecuencia de la ideología burguesa y no como contrapuesto a ella (Detering, 2022, p. 153).

Desde sus comienzos, Keun describe el nacionalsocialismo como asfixiante. El 1 de abril de 1933 (oficialmente comienza el boicot a los judíos) comenta a Martin Beradt, según transcribe la agradecida mujer en otra carta años después: «...este maldito régimen me pone enferma...el aire está envenenado...una no se atreve a respirar, ya no digamos pensar...»<sup>3</sup> En otra dirigida a Arnold Strauss en agosto de 1933, compara el orden ideal del régimen con una colonia de insectos y un círculo cerrado. Su inerte perfección es sinónimo de automatismo, inhumanidad, uniformidad e inmovilidad que hacen imposible la divergencia, el deseo y la transformación:

*Y el ideal nacionalsocialista absoluto es el de la abeja y la hormiga –lo colectivo, la petrificación de un orden cerrado en sí mismo, el principio de la mediocridad perfecta en sí misma, de la igualdad–, un ideal de círculo y no de trayecto, hostil a cualquier desviación y contribución individual superior. El ideal más impío y, además, también el más inhumano. La colonia de abejas es más perfecta que la humanidad, como una máquina de coser de fábrica, perfecta en sí misma, lo es más que un torso de Miguel Ángel. La colonia de abejas y la máquina de coser están ya acabadas. No desean eternidad. Pero el afán de perfección, el desprecio por lo ya acabado, sencillamente provoca deseo de infinito, igual que todo sentimiento realmente fuerte alberga deseo de no acabamiento. [...].<sup>4</sup>*

Keun describe aquí cómo concibe la *Volksgemeinschaft*,<sup>5</sup> concepto central del entramado ideológico nacionalsocialista con el que, basándose en una idealización de los antiguos pueblos germánicos, se pretendía acabar con toda diferencia, fuera de origen, profesión, riqueza y formación, y las disensiones de la República de Weimar, aglutinando a la población en una perfecta comunidad igualitaria de *Volksgenossen* (camaradas) supeditados voluntariosamente a ese orden superior y destino comunes (Scriba, 2014). El término no aparece en la obra, pero se explicita después en una carta dirigida a Hermann Kesten el 18 de mayo de 1948 en la

<sup>2</sup> También *Gilgi, una de nosotras* se reedita en 1932 serializada a lo largo de tres meses en el periódico *Vorwärts* como reclamo para obtener suscripciones de potenciales mujeres votantes socialdemócratas (Barndt, 2003, p. 141-142). Esta modalidad era práctica regular de publicación en la República de Weimar y en la época nazi. Junto con otros hoy desconocidos, autores como Alfred Döblin, Joseph Roth o Heinrich Mann publicaron por entregas (Bachleitner, 1999, p. 113-152).

<sup>3</sup> Aquí y en adelante, a menos que se indique lo contrario, la traducción es de la autora de este texto. Original: «...mich macht dieses gottverfluchte Regime krank...die Luft ist vergiftet...man wagt nicht mehr zu atmen, geschweige denn zu denken» (Kreis, 1991, p. 124).

<sup>4</sup> «Und das Bienen- und Ameisenideal ist das absolut nationalsozialistische Ideal –das Kollektiv, die Erstarrung einer in sich geschlossenen Ordnung, das Prinzip der in sich vollkommenen Mittelmäßigkeit, der Gleichmachung–, ein Ideal des Kreises und nicht der Strecke, feindlich jeder Abweichung und höheren Einzelleistung. Das ungöttlichste und sonst auch das unmenschlichste Ideal. Der Bienenstaat ist um so viel vollkommener als die Menschheit, wie eine an sich vollendete Fabriknämaschine vollkommener ist als ein Torso von Michelangelo. Der Bienenstaat und die Nähmaschine sind fertig. Sie wollen keine Ewigkeit. Aber das Streben nach Vollkommenheit, die Verachtung für das ›Fertige‹, bedingt einfach den Wunsch nach Unendlichkeit, so wie jedes wirklich starke Gefühl den Wunsch der Unaufhörlichkeit in sich trägt». (Keun, 2020, pp. 30-31). Resaltado por Keun.

<sup>5</sup> En español se ha traducido como *comunidad nacional* o *comunidad étnico-nacional*. En este trabajo se ha optado por dejar el término original.

que Keun expresa, utilizando la misma metáfora de la colonia de insectos, lo poco que ha cambiado la Alemania postnazi de la que también desea huir:

*Qué horrible es ya de por sí la expresión «Volksgemeinschaft...» Los otros quieren olvidar y reintegrarse. Yo, mientras viva, no quiero ni puedo olvidar, y tampoco deseo encajar aquí en ningún sitio... Los demás quieren «reconstruir»... Mañana todo volverá a romperse y yo no soy una hormiga. Tampoco quiero educar al pueblo.<sup>6</sup>*

Considero que la pretensión de desenmascarar las incongruencias de ese ideal de comunidad es fundamental en esta incisiva representación literaria. A nivel narrativo, la centralidad en la trama de contactos y vínculos establecidos por una ingente cantidad de personajes en una obra no muy extensa y la maraña de acciones situadas en espacios acotados permite formular esa hipótesis. Por ello, el análisis de las relaciones vinculares será central en este trabajo; mostrando, además, cómo dos características específicas de su escritura, la comicidad y la utilización de técnicas derivadas de formas de representación artística populares, se convierten en los modos discursivos idóneos de ese proceso de desenmascaramiento.

### 1.1. La *Volksgemeinschaft* en el nazismo

En la investigación, la valoración del papel que el ideal de la *Volksgemeinschaft* tuvo en el nazismo ha sufrido una evolución. Largo tiempo desestimado por considerarse como un elemento propagandístico más, ha cobrado más recientemente centralidad en un por lo demás complejo debate; la pretensión era hallar una clave explicativa que permitiera entender mejor la intrincada realidad de la época más allá del modelo verdugo-víctima y cómo y por qué el movimiento consiguió lograr apoyo y aquiescencia de gran parte de la población y arrollar en tan corto tiempo la democracia. No se han logrado alcanzar, empero, posturas consensuadas ni concluyentes acerca de su verdadera realidad y alcance, delimitar claramente los contornos ni dilucidar del todo su operatividad como concepto analítico. Autores como Fritzsche (2006), Frei (2013) o Wildt (2014) lo consideran un valioso instrumento heurístico. Prevención sobre su absolutización muestran otros como Kershaw (2011) o Gruner (2018). De cualquier modo, es innegable su presencia en la propaganda y, según los segundos, su eficacia al menos como señuelo para lograr atraer y aunar a la población en el objetivo de la construcción de una nueva Alemania.

El nacionalsocialismo no inventó el ideal. Tenía ya una difusa realidad discursiva en la Alemania guillermina del cambio de siglo y resuena con especial fuerza tras 1914, al representar la aspiración de inclusión e igualdad de un amplio y heterogéneo conjunto de alemanes, incluidos judíos y socialdemócratas. Pese a grietas y disonancias, en los años veinte y treinta se convirtió en lugar común en todo el espectro político. Liberales o socialdemócratas hacían hincapié en el aspecto socialmente armonioso e inclusivo más allá de las clases. La derecha, por el contrario, optaba por entenderlo, aun con la retórica inclusiva, en su dimensión excluyente (Wildt, 2014). La propaganda nazi supo aprovechar estratégicamente y eficazmente el deseo de integración y unidad nacional de los alemanes. Los nazis encontraron en un principio apoyo masivo precisamente porque, según Fritzsche:

*Lo que más atraía de los nazis era su visión de una nueva nación basada en el Volk, que correspondía tanto con el nacionalismo populista de la clase media como con las sensibilidades socialistas de los trabajadores y que dejaba lugar tanto para los deseos individuales de movilidad social como para los reclamos colectivos de igualdad social. El hecho de que la colectividad estuviese definida en términos de raza no limitaba seriamente su resonancia popular y es probable que la volviera más sustancial y viable. (Fritzsche, 2006, p. 205)*

Al tiempo que gestaban una imagen propia de partido constructivo y pujante, recrearon el espectáculo de la nación como pocos antes. Con retórica populista y apocalíptica y manifestaciones masivas auguraban la superación de las instituciones liberales y la recuperación de una identidad nacional común: todo alemán formaba parte de la construcción de un prometedor y deslumbrante futuro (Fritzsche, 2006, p. 196). El sueño de la comunidad vivía de su continua actualización y ese carácter ofrecía un ámbito no delimita-

<sup>6</sup> «Wie schrecklich ist schon allein das Wort “Volksgemeinschaft”. Die andern wollen vergessen und sich wieder einordnen. Ich will und kann nicht vergessen, solange ich lebe, und ich will mich hier auch nirgends einordnen... Die anderen hier wollen “wiederaufbauen”... Morgen geht es doch wieder kaputt und ich bin keine Ameise. Ich will auch das Volk nicht erziehen» (Keun, 2023, p. 216).

do de posibilidades en el que todos proyectaban sus propios deseos y fantasías (Frei, 2013, p. 7-12). Lemas recurrentes —«El beneficio público antes que el interés propio» o «Tú no eres nada, tu pueblo lo es todo»—, prácticas sociales, como el saludo *Heil Hitler*, celebraciones de masas, emblemas, gestos y hasta la arquitectura eran escenificaciones propagandísticas orientadas a gestar la identificación ideológica, a expresar unidad y unanimidad en aras de la formación de esa comunidad ideal.

## 2. LA MIRADA CÓMICA

Lo cómico, constante en la obra de Keun, es fundamental en *Después de medianoche*. Supeditado al carácter político, se convierte en instrumento eficaz con el que mostrar el ideal de *Volksgemeinschaft* como irracional y absurdo. Lo infausto y atroz de la realidad vivida por los alemanes bajo el régimen no se banaliza. De hecho, el drama se hace cada vez más patente en el discurso literario conforme la acción avanza hacia la medianoche. Punto de inflexión fundamental es cuando Sanna toma conciencia del peligro que Franz corre tras el asesinato de su denunciante (Box, 2023, p.69) y percibe la urgencia de huir como única posibilidad de salvarse de ser víctima, como el resto de los personajes, de un destino que se representa ineluctable.

Dos miradas exponen los trajines en la comunidad. Estilizadas, representan sendas modalidades de lo cómico. Predomina la más irónica e ingeniosa de la narradora autodiegética. Pero sus largas intervenciones otorgan también a Heini un papel relevante; más sarcástico, cínico y satírico, analiza agudamente el nazismo y confronta o se burla sin piedad: «Como de muy lejos oigo a Heini tallando sus frases a martillazos» (Keun, 2001, p.130).<sup>7</sup> Este personaje opta por la única salida que concibe posible: se suicida ante los invitados en la fiesta que Liska celebra para seducirle. Sobre él, afirma Blume, parece recaer todo el contrapeso al estado totalitario, el de una extinta élite burguesa, culta y bohemia cuyos patéticos remedos se congregan en el decadente encuentro final (Blume, 2005, p. 133).

Heini dirige una arenga a Algin, refiriéndose a la función de los escritores en ese régimen, en la que presenta una imagen de Alemania caracterizada por la misma completitud inerte de la *Volksgemeinschaft* anteriormente citada:

*Con la dictadura, Alemania se ha convertido en un país perfecto. Un país perfecto no necesita escritores. En el Paraíso no hay literatura. Sin imperfecciones no hay escritores ni poetas. El más puro autor lírico necesita anhelar la perfección. Donde hay perfección, acaba la poesía. Donde no es posible la crítica, tienes que guardar silencio. (Keun, 2001, p. 106)<sup>8</sup>*

El papel de este personaje —inevitable pensar en Heine (Blume, 2005, p. 133) y, sobre todo, en Tucholsky (Häntzschel, 2001, p. 88)— se puede poner en relación con esa representación de la comunidad como círculo cerrado y la posibilidad crítica de la sátira en ella; entendiendo esta como «arma», estrategia en la que lo cómico es «un ataque que forma parte de *un programa* del que la esgrime», y en la que «la intención agresiva se convierte en motivo central de la expresión cómica» (Berger, 1999, p. 255). Con Tucholsky como activista destacado, la sátira fue un recurso fundamental en las manifestaciones artísticas y literarias durante la República de Weimar. Ignaz Wrobel, su seudónimo, afirma en *Was darf Satire?* («¿Qué permite la sátira?») que todo satírico es un *idealista ofendido* arremetiendo contra lo malo del mundo y buscando su mejora (Tucholsky, 2016). Si eso podía tener sentido en una sociedad como la de la República de Weimar, convulsa pero dinámica, con horizontes y perspectivas de cambio, en la comunidad nazi pergeñada en la obra, es un ejercicio vano. Para tener efecto y sentido, el ejercicio de la sátira necesita público que comparta, si no su crítica, al menos el contexto (Berger, 1999, p. 256). La sociedad totalitaria de *Después de medianoche* está integrada, salvo excepciones, por seres desindividualizados, fuertemente ideologizados o simplemente desencantados. No es tanto que se desestime el poder de la sátira, como que, más allá de la rebeldía o resistencia internas de algunos personajes, en la comunidad, a nivel público, no

<sup>7</sup> «Wie von weit her höre ich Heini seine Worte zu Sätzen hämmern» (Keun, 2002, p. 162).

<sup>8</sup> «Durch die Diktatur ist Deutschland ein vollkommenes Land geworden. Ein vollkommenes Land braucht keine Schriftsteller. Im Paradies gibt es keine Literatur. Ohne Unvollkommenheiten gibt es keine Schriftsteller und keine Dichter. Der reinste Lyriker bedarf der Sehnsucht nach Vollkommenheit. Wo Vollkommenheit ist, hört die Dichtung auf. Wo keine Kritik mehr möglich ist, hast du zu schweigen» (Keun, 2002, p. 130).

es posible hallar recepción ni interlocutores que respondan a los ataques. Un cambio desde dentro no parece posible. Alemania es descrita después por Heini en su apocalíptico discurso final con una metáfora que incide en la circularidad, «una noria gigante chorreando sangre, [que] gira sobre sí misma, gira y gira a través de las próximas décadas» (Keun, 2001, p. 151).<sup>9</sup>

Diferente es la mirada de Sanna. Nacida hacia 1917, ha crecido en la República de Weimar. Guarda con Doris, protagonista de *La chica de seda artificial*, indudables concomitancias, pero menos incauta que ella (Müller, 2009, pp. 58-59), tiene mayor arraigo en lo real. Frente a Heini, no es intelectual ni culta ni idealista y carece del motor que impele al satírico: la pasión moral (Berger, 1999, p. 231). Por el contrario, se coloca cada vez más prudente al margen. Ese distanciamiento es imprescindible para un ejercicio de lo cómico que le posibilita observar y desvelar «la *Doppelboedigkeit* del mundo: sus múltiples realidades, la dicotomía entre su apariencia y lo que se esconde detrás; la fragilidad de lo que se presenta como su realidad, de hecho» (Berger, 1999, p. 252). Por eso, su ingenuidad es solo aparente. Su recurrente afirmación de no entender qué ocurre no es sinónimo de simpleza o falta de inteligencia, sino un recurso con el mantenerse alejada y protegida en ese folletín comunitario. Raff considera su candidez como pura escenificación, efecto o condición de disimulo irónico: *dissimulatio* (Raff, 2000, p. 158). El distanciamiento también le posibilita mantener conciencia y capacidad de autorreflexión: cansancio, miedo y la duda de no saber si lo que vive es realidad o sueño son constantes en su autocaracterización. Su condición de *outsider*, racional, perspicaz y pragmática, le permite ofrecer testimonio de la desquiciada realidad, como una pícara que se mantiene cuerda en un entorno esperpéntico, y revelar su alogicidad, depreciando, ridiculizando, reduciendo al absurdo, poniendo de manifiesto la *incongruencia*—su percepción es «núcleo central de la experiencia cómica» (Berger, 1999, p. 321)— que existe entre ideal comunitario y realidad, entre los valores supuestamente internalizados o expuestos por sus integrantes y los verdaderos motivos de las acciones. Esa mirada ingeniosa y sardónica le posibilita también la salvación.

### 3. LAZOS, ENREDOS Y FARSA CARNAVELESCA

Pese a las diferencias, hay mucho de continuidad en *Después de medianoche* con respecto a sus primeras obras. Como en ellas, Keun desecha la utilización exclusiva de un estilo culto. Parte de su éxito se debió a que su literatura ofrece un reflejo de la época y experimenta con estilos y actitudes narrativas a menudo contradictorios provocando efectos que basculan entre la más implicada identificación y la distancia irónica (Barndt, 2003, p. 138). Típico de su técnica de montaje es la incorporación y mezcla de elementos extraliterarios de corte popular o de la cultura de consumo como los cinematográficos o musicales. En esta narración también se entrecruzan con el discurso de Sanna fragmentos de canciones. Y asimismo integra recursos que son característicos de formas artísticas y literarias como la novela de folletín del cariz más trivial, de amplio consumo popular, o del melodrama y las comedias más populares del ámbito cinematográfico o teatral, en especial las de enredo o de intriga, o el vodevil. Se trata básicamente de aspectos que conciernen a rasgos de estilo, como la configuración del perfil de las figuras y de las acciones. Recibió por ello críticas como la de Klaus Mann, quien, aun alabando su valor moral y testimonial, consideraba que el efectismo se producía con medios baratos (Häntzschel, 2001, p. 89-90). Sin embargo, estos no reflejan ni poca habilidad narrativa, ni sensacionalismo o estrategias de mercadotecnia. Si creemos a Keun, su uso es estratégico: concebía la escritura de esta novela casi como una misión, según confiesa en una carta a Arnold Strauss tras llegar a Ostende:

*Puede que te suene patético, pero considero como una tarea sagrada ayudar a mi manera en la lucha contra el nazismo, la terquedad humana, la pusilanimidad y la barbarie. [...] Lo que ocurre en Alemania concierne a toda la humanidad. No debemos caer en la complacencia y cerrar los ojos. He llegado a conocer a tantas buenas personas en F. que realmente preservan y difunden sus convicciones arriesgando sus vidas.<sup>10</sup>*

<sup>9</sup> «Ein bluttriefendes Riesenrad, dreht Deutschland sich um sich selbst, weiter, immer weiter durch die nächsten Jahrzehnte» (Keun, 2002, p. 190).

<sup>10</sup> «Es mag Dir pathetisch klingen, aber ich betrachte es als heilige Aufgabe mitzuhelfen in meiner Art im Kampf gegen Nazitum, menschliche Sturheit, Schlappeheit und Barbarei. [...] Was in Deutschland geschieht, geht die ganze Menschheit an. Man darf da nicht bequem werden und die Augen schließen. Ich habe in F. so viele gute Menschen kennengelernt, die tatsächlich unter Lebensgefahr ihre Gesinnung bewahren und weiterverbreiten» (Keun, 2020, pp. 209-210).

Es la consciente finalidad política la que le hace elegir esos recursos para la representación estilizada de las incongruencias entre el mito de la *Volksgemeinschaft* y la realidad. Aunados al efecto cómico consigue así reflejarlas de modo eficiente, incisivo y mordaz. El proceso de simplificación con el que logra caricaturizar o ridiculizar los aspectos representados tiene ventajas cognoscitivas: permite poner en evidencia de modo más palmario dichas incongruencias.

Con un recurso frecuente en el folletín, una carta, comienzan la novela y la trama principal. La narradora se autocaracteriza como huérfana de madre, rasgo típico de heroína del género en el que una situación de carencia suele originar el conflicto a resolver (Frau, 2018, pp. 136, 213, 232). Sanna perfila un mosaico de escenas cotidianas donde se entremezclan y convergen múltiples historias individuales, mostrando cómo y con qué medios la ideología totalitaria lo inunda y pervierte todo; especialmente lo que concierne a los vínculos que los individuos establecen con el mundo, sus congéneres y consigo mismos, relaciones frecuentemente absurdas o disparatadas, en tramas a menudo atropelladas y frenéticas, características del relato folletinesco (Frau, 2018, pp. 134-171) y usuales en la intriga cómica (García, 1997 pp. 189, 881). El tiempo de la acción principal abarca apenas dos días. Pero el narrado se amplía y ramifica con la inserción de hilos narrativos con saltos al pasado que permiten entender sus orígenes, la personalidad, su actitud hacia el medio y la prehistoria que explica el desarrollo y su desenlace: desde el momento en el que Sanna, en Frankfurt, recibe la carta de Franz, su primo de Colonia y enamorado, anunciando una posible visita hasta que, en medio del fragor de la fiesta, descrita como «el carnaval de Liska» (Keun, 2001, p. 115),<sup>11</sup> Franz se presenta y le confiesa el asesinato de su delator. Tras los acelerados preparativos de Sanna, logran huir juntos de Alemania. Las analepsis también permiten exponer cómo se va configurando un régimen que, según algunos historiadores, se gestó a lo largo de la República de Weimar (Fritzsche, 2006, pp. 162-194). Los acontecimientos narrados en la obra permiten situar el tiempo de la narración hacia 1936, ya promulgadas las leyes de Nuremberg. La novela tematiza, directa o indirectamente, eventos políticos relevantes (Box, 2023, p. 189).

Como en los géneros populares (Frau, 2018, p.171), los personajes son, salvo excepciones como Franz, más bien planos y estereotipados, muy a menudo caricaturizados y grotescos. Los que se adhieren sin titubeos al régimen constituyen un variopinto y delirante conjunto. Forman parte del mismo personajes como el propio padre de Sanna, antiguo *Stahlhelmer*,<sup>12</sup> un socialdemócrata traidor convertido al nazismo o un esotérico creyente de la astrología, un *Stürmer*,<sup>13</sup> que tiene una vara para detectar judíos. La solidaridad surgida del signo astrológico compartido posibilita que este convencido antisemita entable amistad con el judío Breslauer sin que su absurda vara sea capaz de detectar su *judeidad*. El culto fanático rayano en lo religioso al Führer, la asimilación acrítica de la ideología y la participación en organizaciones del régimen no solo otorga a este grupo una identidad ligada a un sentido de pertenencia, sino que, en muchos casos, justifica las acciones y creencias más viles o ridículas. Frente a ellos está la agrupación de los personajes no adeptos. En el círculo más cercano a Sanna, algunos amigos, Gerti o Heini, no tienen reparo alguno a la hora de provocar y expresar públicamente su oposición. Otros lo hacen de manera más solapada o inocente. Todos pagan las consecuencias. Sea cual sea su conexión con el nazismo, están abocados a encontrar estrategias particulares de supervivencia, reacción o protección. Interaccionan en espacios comunes. En la trama principal, y a lo largo de seis de los siete capítulos, los cafés y, sobre todo, las cervecerías son puntos de encuentro fundamentales. Sanna, sus amigos, conocidos, transeúntes, y pertenecientes a las SS o las SA concurren en disparatadas escenas mientras beben cerveza, celebran y entablan delirantes discusiones políticas. La política, se queja una vez la protagonista en un baño de señoras, ha penetrado en todos los resquicios de lo social, contaminando ámbitos públicos y privados. La casa de Liska y Algin, que han acogido a Sanna a cambio de ocuparse del hogar, constituye el escenario relacional principal del desenlace, séptima y última parte donde el enredo de la trama alcanza un punto culminante.

La ideología nazi teje una maraña dirigiendo entrelazamientos y reacciones. Una especie de espíritu parece apoderarse de los personajes adeptos, construye una estructura-retícula que da sentido a todo, aun cuando sean confrontados con lo contradictorio o insostenible de sus creencias. Junto con los medios (periódicos y

<sup>11</sup> «Liskas Karneval» (Keun, 2002, p. 143).

<sup>12</sup> Miembro de *Stahlhelm, Bund der Frontsoldaten*, una organización paramilitar nacionalista fundada en 1918.

<sup>13</sup> *Der Stürmer* [La avanzadilla], publicado entre 1923 y 1945, era un periódico radicalmente antisemita de gran importancia en la maquinaria propagandística del régimen nazi. A sus lectores habituales se les llamaba también *Stürmer*, «avanzados».

radio), muy presentes en la obra, las celebraciones de masas fueron una estrategia propagandística fundamental en esa intención de construcción de los lazos comunitarios. Por ello, las escenas de la visita de Hitler son relevantes. Sanna y Gerti no tienen más remedio que asistir al desfile desde el balcón de un bar de judíos. Los hombres de las SS, perfilados como engreídos y pomposos, acordonan la zona impidiendo el paso. Los incondicionales disfrutaban de esos eventos con un entusiasmo que roza lo extático y místico. La mirada sardónica desenmascara con maestría la discrepancia entre propaganda y realidad mostrando su naturaleza puramente teatral, atributo de muchos otros aspectos de lo representado a lo largo de la obra. Presenta un espectáculo errático y tedioso, un fasto banal, un carnaval grotesco y vacuo. Como malos actores, figuras prominentes del régimen ostentan su posición en la cúspide como élite de la jerarquía frente a la masa con gestos vacíos, *atrezzo* y un vestuario apropiado. Un Führer acartonado, comparado con el príncipe del carnaval, frente al que en la comparación sale perdiendo, es burlescamente presentado como la personificación de los grandes valores comunitarios: la abnegación y el sacrificio. En su descripción se resalta la falsedad de esos valores y la naturaleza escénica, impostada y manipuladora del régimen:

*El Führer sacrifica media vida sólo para que lo fotografien para su pueblo. Uno sólo tiene que imaginarse el esfuerzo formidable que es eso de fotografiarse incesantemente con niños y perros favoritos, al aire libre y en recintos cerrados, siempre. Y además, viajar constantemente en avión y aguantar largas óperas de Wagner, porque eso es arte alemán, por el cual también se sacrifica. [...] La fama exige siempre sacrificios, eso lo leí una vez en un artículo sobre Marlene Dietrich. Siempre cuentan que el Führer sólo come rabanitos y pan negro y queso fresco. Eso también es un sacrificio por la fama. Las actrices de Hollywood a veces comen todavía menos porque no deben engordar. (Keun, 2001, pp. 31-32)<sup>14</sup>*

Para los incondicionales, su polivalente figura es omnipresente: es fetiche, excusa, salvador, esperanza, casi una deidad con atributos de infalibilidad y sabiduría infinitas, hasta extremos igualmente ridículos. Su retrato es un elemento imprescindible en los espacios. Con él se exterioriza la aquiescencia al régimen. Hitler funciona como significante primordial que da sentido a todo: es siempre exculpado, salva de la insatisfacción o de las dudas y resuelve cualquier contradicción: «El señor Kulmbach dijo que el Führer había traído la unión a todo el pueblo alemán. Lo único que pasa es que las personas no se entienden unas con otras. Pero para la unión política eso seguramente no cuenta» (Keun, 2001, p. 37).<sup>15</sup> Igual de desatinados y falsos se presentan otros elementos del discurso y del ritual comunitarios encaminados a reafirmar la lealtad y el sentido de pertenencia a la comunidad como el himno de Horst-Wessel, el prescriptivo saludo, *Heil Hitler*, que da lugar a desternillantes situaciones, o la idealización *prescriptiva* de la naturaleza y lo rural, que, en un momento de industrialización y crecimiento de las ciudades, se desenmascara como una ridícula estrategia manipuladora. No falta el pilar fundamental de la división entre arios y no arios que determina la pertenencia o exclusión a esa comunidad imaginada. Esas reglas dirimen el acceso a los espacios físicos e inciden, inevitablemente, en las relaciones entre individuos. Su lógica también queda reducida al absurdo: Gerti, por ejemplo, está enamorada de Dieter Aaron, «un mestizo prohibido», hijo de un judío antisemita que entiende a los nazis, con los que mantiene buenas relaciones. La pareja no puede mostrar su afecto en público porque «les puede caer una pena grave por haber herido la sensibilidad del pueblo» (Keun, 2001, p. 21).<sup>16</sup>

Los roles y lazos familiares son focos importantes. El nazismo logró atraer a muchas mujeres alemanas con su invocación a la *Volksgemeinschaft*, prometiendo otorgarles un papel importante en la revolución nacional (Fritzsche, 2006, p. 196). Y en ella, el papel preferente que les era asignado era el de madre. Son numerosas las ocasiones en las que Sanna alude a ello con ironía (Rohlf, 2019, p. 160). Pero como muestra el análisis de la producción cinematográfica del periodo, la asignación de roles sexuales no fue tan relevante en la pro-

<sup>14</sup> «Der Führer gibt doch schon allein fast sein ganzes Leben hin, für sein Volk fotografiert zu werden. Man stelle sich nur so eine ungeheure Leistung vor: ununterbrochen sich fotografieren zu lassen mit Kindern und Lieblingshunden, im Freien und in Zimmern – immerzu. Und außerdem ständig mit Flugzeugen zu fahren und in langen Wagneroperen sitzen, weil das deutsche Kunst ist, für die er sich auch opfert. [...] Berühmtheit fordert immer Opfer, das habe ich mal in einem Artikel über Marlene Dietrich gelesen. Es heißt ja immer, der Führer würde nur Radieschen essen und Schwarzbrot mit Klatschkäse. Das ist auch ein Opfer für den Ruhm. Die Filmschauspielerinnen in Hollywood essen manchmal noch viel weniger, weil sie nicht dick werden dürfen» (Keun, 2002, p. 37).

<sup>15</sup> «Herr Kulmbach sagte: durch den Führer sei das ganze deutsche Volk einig geworden. Und das ist es ja auch, die Leute können sich nur untereinander nicht vertragen. Aber darauf kommt es bei der politischen Einigung wohl nicht so an» (Keun, 2002, p. 44).

<sup>16</sup> «ein verbotener Mischling» (Keun, 2002, p. 24), «dann können sie gleich schwer bestraft werden wegen Erregung des Volksempfindens» (Keun, 2002, p. 24).

paganda como la idea de que hombres y mujeres, más allá de su condición, fueran capaces de renunciar a sus intereses particulares, superar su egoísmo e individualismo y sacrificarse en aras de la pertenencia a algo más grande, verdadero *telos* del desarrollo social (Kleinhans, 2018). Contrastando con el ideal, en la obra, las mujeres-madres más relevantes son amorales y egoístas, perversas adeptas a un régimen que utilizan la pertenencia a las organizaciones o la colaboración para fines espurios o la obtención de beneficios personales. Adelheid es paradigmática. Se autodefine como epítome de la madre y viuda alemanas y está activamente implicada en la configuración de la nueva Alemania. Pero esta «arpiá» y «cerda»<sup>17</sup> (Keun, 2001, p. 11) utiliza estratégicamente el poder que ello le confiere para controlar astuta, inmisericorde y dictatorialmente a su entorno y salir ganadora compitiendo con seres igual de deplorables. Por odio arruina la vida del hijo, detestado chivo expiatorio totalmente dependiente de ella y su sadismo, y por odio desea destruir la relación que Franz establece con Sanna. Aprovechando y tergiversando unas inocentes palabras, la acaba denunciando. La experiencia en la oficina de la Gestapo procura a la narradora su primer despertar con respecto a la verdadera naturaleza de los lazos comunitarios. Allí aprende, por supervivencia, a desarrollar una actitud prudente y cauta y decide mudarse a Frankfurt con Algin, su hermanastro:

*[...] la habitación de la Gestapo parece una romería. La madre denuncia a la nuera, la hija al suegro, el hermano a la hermana, la hermana al hermano, el amigo al amigo, el contertulio al contertulio, el vecino al vecino. Y las máquinas de escribir teclean, teclean, teclean, de todo se forma expediente, todos los denunciantes son tratados con educación y amabilidad. De vez en cuando llegan madres cuyos hijos han desaparecido, mujeres cuyos maridos han desaparecido, hermanas cuyos hermanos han desaparecido, hijos cuyos padres han desaparecido, amigos cuyos amigos han desaparecido. (Keun, 2001, p. 75)<sup>18</sup>*

Un cambio de escenario no supone verdadera transformación. Pese a recalar en un círculo más afín a su postura, dentro y fuera de él encontrará más muestras de la perversión de los vínculos. También aquí los maternofiliales, en general los familiares, distan mucho de corporeizar la función ideal asignada al rol. Así, aunque declare que lo hace por ella, ambición, presunción y competitividad son los motores que impulsan a la señora Silias a utilizar a su propia hija de cinco años, enferma, haciendo de rompefilas en el desfile de la visita de Hitler, quien la ignora completamente. En una de las escenas más brutales y grotescas del libro, la niña muere tras recitar una poesía compuesta por el ambicioso padre, funcionario del Partido, desplomándose encima de una de las mesas de la cervecería en la que celebran el gran evento:

*Soy una niña alemana/ y futura madrecita alemana/ y te traigo, Führer mío,/ florecillas de prados alemanes./ Nos regalas otra vez el ejército/ y diste a los alemanes su honor,/ por eso los jóvenes te dan las gracias./[...] ¡Já más tememos al enemigo,/ Tú has unido al pueblo alemán/ para que brille el sol alemán./ ¡A mi Führer un triple,/ Siegheil, Siegheil, Siegheil! (Keun, 2001, pp. 45-46)<sup>19</sup>*

La señora Aaron es también dominante y fría y se opone a la relación de su idolatrado hijo con Gerti. Su matrimonio es pura fachada. Los Breitwehr están unidos por el miedo. Los alimentos del vínculo entre las señoras Breitwehr y Silias son la envidia y competitividad no declaradas, así como un secreto: la señora Silias le ayuda a conseguir un anhelado zorro plateado en una tienda judía. Los lazos amistosos que unen a los integrantes del círculo íntimo tampoco se libran de la injerencia ideológica ni ofrecen posibilidad de protección o salvación. Manipulación y perverso control son las bases de la amistad que entabla, por ejemplo, Betty Raff con Liska. No menos instrumentales o falsas se perfilan las amorosas. Algin se esboza como escritor narcisista, ávido de admiración y oportunista; algunos críticos quieren ver en Johannes Tralow su modelo, Marchlewitz muestra, además, lo que hay también de autobiográfico en el perfil (Marchlewitz, 1999, pp.

<sup>17</sup> «Biest», «Sau» (Keun, 2002, p. 11).

<sup>18</sup> « [...] das Gestapo-Zimmer scheint die reinste Wallfahrtsstätte. Mütter zeigen ihre Schwiegertöchter an, Töchter ihre Schwiegerväter, Brüder ihre Schwestern, Schwestern ihre Brüder, Freunde ihre Freunde, Stammtischgenossen ihre Stammtischgenossen, Nachbarn ihre Nachbarn. Und die Schreibmaschinen klappern, klappern, klappern, alles wird zu Protokoll genommen, alle Anzeigenden werden gut und freundlich behandelt. Zwischendurch kommen Mütter, deren Söhne verschwunden sind, Frauen, deren Männer verschwunden sind, Schwestern, deren Brüder verschwunden sind, Kinder, deren Eltern verschwunden sind, Freunde, deren Freunde verschwunden sind» (Keun, 2002, pp. 91-92).

<sup>19</sup> « Ich bin ein deutsches Mägdelein/ und künftiges deutsches Mütterlein/ und bringe dir, o Führer mein,/ aus deutschen Gauen Blümelein./ Du schenktest wieder uns das Heer/ und gabst den Deutschen ihre Ehr, /dafür dankt dir die Jugend sehr./[...] Wir fürchten niemals einen Feind,/ du hast das deutsche Volk vereint,/ auf daß die deutsche Sonne scheint. / Meinem Führer ein dreifaches/ Siegheil, Siegheil, Siegheil!» (Keun, 2002, pp. 54-55).

164-166). Su mujer, Liska, ejerce la función de mero objeto de lujo, uno más del mobiliario de la casa y del escenario que es su teatralizada vida:

*Y se casó con ella porque lo admiraba como un dios-poeta y porque para establecerse hacía falta una mujer además de un piso. En el piso puso cojines y costosas alfombras. [...] Este piso fue para Algin una grandiosa función de teatro que él representaba. Allí tenía que entrar la gente y aplaudir y saber que Algin es el actor principal. (Keun, 2001, p. 19)<sup>20</sup>*

Su sustituta, ahora que el lazo matrimonial está muy debilitado, es la intrigante y grotesca Betty, artífice del melodramático amor de Liska hacia Heini. En un pérfido doble juego le ofrece a Algin admiración incondicional mientras aconseja a la mujer sobre cómo enamorar al otro escritor. Por su parte, Liska huye de su realidad personal y social inventándose un papel de heroína de un melodrama cursi. La narración abunda aquí en clichés del amor romántico, sentimentalismo barato e impostado. Como cuando se narra la intensidad del amor entre Gerti y Dieter Aaron, se mezclan con magistral ironía registros pseudopoéticos, «retórica ampulosa y enfática» y patetismo propios de géneros melodramáticos y folletinescos (Frau, 2018, pp. 161-162). Incluso el suicidio de Heini en la fiesta está narrado como una hiperbólica escena. Excepción son las relaciones mantenidas por los *outsiders*, personajes más redondeados y que logran transformarse: la amistad entre los perdedores Paul y Franz, caracterizados como alejados del ideal de masculinidad heroica y del hombre ario, y la alianza amorosa que Sanna y Franz establecen y que posibilita su salvación.

#### 4. CONCLUSIÓN

La *Volksgemeinschaft* representada en *Después de medianoche* no se muestra como el ideal colectivo más propicio para los vínculos. En este sentido, la representación de relaciones falsas, fallidas o imposibles sirve para desenmascarar las incoherencias y falsedades del pilar básico de la propaganda nazi. Narrado en clave cómica y con una mezcla de elementos folletinescos y melodramáticos, Keun presenta una caótica maraña de individuos desconectados, desavenidos, alienados y frecuentemente amorales. Solidaridad, implicación y el sacrificio por una comunidad que los trascienda son valores ausentes de las aspiraciones de los adeptos. Lejos de servirles como guía moral, la ideología y la participación en la configuración de la nueva Alemania, supone para muchos de ellos solo un velo que encubre su despiadado oportunismo o su ambición a costa siempre del otro. Salvo excepciones, los personajes, se presentan despersonalizados: meras marionetas, patéticos guiñoles, cuando no autómatas cuyos resortes responden a la ideología internalizada, que se mueven en una circularidad sin salida. Lo teatral y lo impostado predominan: nadie hay tras las máscaras. El otro es solo medio o instrumento. Vínculos verdaderos son imposibles. Con esta afilada caricatura, Keun muestra el idílico sueño de la *Volksgemeinschaft* como una pesadilla en una noche cada vez más oscura y opresiva, como preconizando lo que aún no se había manifestado en toda su brutalidad. Solo la pragmática Sanna, desde la distancia que le permite observar, dudar y desarrollar su ingeniosa y sardónica ironía, logra preservar, en un precario equilibrio, su autorreflexión e individualidad y forjar un vínculo significativo con el que salir del círculo, redimirse e ir en busca, junto con Franz, de un amanecer.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Barndt, K. (2003). «Eine von uns?» Irmgard Keuns Leserinnen und das Melodramatische. En W. Fähnders y H. Karrenbrock (Eds.), *Autorinnen der Weimarer Republik* (pp. 137-162). Bielefeld: Aisthesis.
- Bachleitner, N. (1999). *Geschichte des europäischen Feuilletonromans*. Gunter Narr.
- Berger, P. L. (1999). *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Kairós.
- Blume, G. (2005). *Irmgard Keun: Schreiben im Spiel der Moderne*. Thelem.

<sup>20</sup> «Und er hat sie geheiratet, weil sie ihn bewunderte als einen dichtenden Gott und weil eine Frau zum Aufbau gehört wie eine Wohnung. Die Wohnung wurde eingerichtet mit teuren Teppichen und Kissen. [...] Diese Wohnung war für den Algin eine großartige Theatervorstellung, die er aufführte. Leute sollten da reingehen und klatschen und wissen, daß der Algin eine Hauptrolle spielt» (Keun, 2002, p. 21).

- Box, M. (2023). *Inneres Erleben erzählen: Zur Prosa von Mela Hartwig und Irmgard Keun, 1928-1948*. Transcript Verlag.
- Detering, H. (2022). Nachwort. En I. Keun, *Nach Mitternacht* (pp. 151-156). Ullstein (Ebook)
- Frau, J. (2018). *Poética del folletín*. Editorial Universidad de Sevilla.
- Frei, N. (27 de enero de 2013). *Die nationalsozialistische »Volksgemeinschaft« als Terror und Traum. 4. Internationale Konferenz zur Holocaustforschung in Berlin*. Bundeszentrale für politische Bildung. [https://www.bpb.de/system/files/dokument\\_pdf/20130225\\_Dokumentation\\_Vortrag%20Frei\\_HolocaustKonferenz\\_aor.pdf](https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/20130225_Dokumentation_Vortrag%20Frei_HolocaustKonferenz_aor.pdf)
- Fritzsche, P. (2006). *De alemanes a nazis: 1914-1933*. Siglo XXI.
- García, M. (1977). *Diccionario Akal de Teatro*. Akal.
- Gruner, W. (2018). Das Dogma der »Volksgemeinschaft« und die Mikrogeschichte der NS-Gesellschaft. En D. Schmiechen-Ackermann, M. Buchholz, B. Roitsch y C. Schröder (Eds.), *Der Ort der »Volksgemeinschaft« in der deutschen Gesellschaftsgeschichte* (pp. 71-90). Ferdinand Schöningh Verlag.
- Häntzschel, H. (2001). *Irmgard Keun*. Rowohlt.
- Herrmann, W. (15 de mayo 1933) Schwarze Liste der Schönen Literatur. Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. *Deutsche Digitale Bibliothek* <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/verbrannte-buecher/items/show/82>
- Kershaw, I. (2011). »Volksgemeinschaft«. Potenzial und Grenzen eines neuen Forschungskonzepts. *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 59, 1-17.
- Keun, I. (2020). *Ich lebe in einem wilden Wirbel. Briefe an Arnold Strauss 1933–1947*. Ullstein.
- Keun, I. (2001). *Después de medianoche*. C. Gauger (Trad.). Minúscula.
- Keun, I. (2002). *Nach Mitternacht*. Ullstein.
- Keun, I. (2023). *Wenn wir alle gut wären*. Ullstein.
- Kleinhans, B. (2018). Ich für dich – du für mich: »Volksgemeinschaft« als geschlechterintegrierende Opfergemeinschaft im NS-Spielfilm En K. Latzel, E. Mailänder y F. Maubach (Eds.), *Geschlechterbeziehungen und »Volksgemeinschaft«* (pp. 27-43). Wallstein Verlag.
- Kreis, G. (1991). *«Was man glaubt, gibt es»: Das Leben der Irmgard Keun*. Arche Verlag.
- Marchlewitz, I. (1999). *Irmgard Keun: Leben und Werk*. Königshausen & Neumann.
- Müller, B. (2009). Kein Jude ist Löwe - und helfen kann man höchstens ein bisschen: Irmgard Keuns »Nach Mitternacht«. *Text+Kritik*, 58-64.
- Pohlmann, T. (2012). Erfüllungsgehilfen? Die Rolle der Bibliotheken im Rahmen der Bücherverbrennung 1933. *Perspektive Bibliothek* 1(2), 193-221. <https://doi.org/10.11588/pb.2012.2.9462>
- Raff, G. (2000). Wi(e)der-Schreiben. Ironie, Komik und Satire in Irmgard Keuns Roman »Nach Mitternacht«. En S. Gottlob (Ed.), *»Was ist Kritik?« Fragen an Literatur, Philosophie und digitales Schreiben* (pp. 155-176). LIT-Verlag.
- Rohlf, S. (2019). Der Bruch 1933 Die Neue Frau im nationalsozialistischen Deutschland und im Exil. En W. Fähnders y H. Karrenbrock (Eds.), *Autorinnen der Weimarer Republik*. Aisthesis Verlag.
- Scriba, A. (8 de septiembre de 2014). Volksgemeinschaft. *Lemo: Lebendiges Museum Online*. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/volksgemeinschaft.html>
- Tucholsky, K. (2016). Was darf Satire. En K. Tucholsky, *Gesammelte Werke*. Null Papier Verlag. (Ebook).
- Wildt, M. (3 de junio de 2014). »Volksgemeinschaft«. *Docupedia-Zeitgeschichte*. [http://docupedia.de/zg/wildt\\_volksgemeinschaft\\_v1\\_de\\_2014](http://docupedia.de/zg/wildt_volksgemeinschaft_v1_de_2014).
- Wotschal, X. (2013). Irmgard Keun: Nach Mitternacht (1937). En B. Bannasch y G. Rochus (Eds.), *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur* (pp. 358-364). De Gruyter.
- Ziegler, E. (2010). *Verboten, verfemt, vertrieben: Schriftstellerinnen im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*. Deutscher Taschenbuch Verlag.

# MARIELOISE FLEISSER: LA REPÚBLICA DE WEIMAR DESDE INGOLSTADT

**Katia Pago Cabanes**

*Escola Oficial d'Idiomes de Tarragona  
y Centre de Recerca en Arts Escèniques (Universitat Autònoma de Barcelona)*

## 1. UNA MIRADA CRÍTICA DESDE LA PROVINCIA, MÁS ALLÁ DE LA PIEZAS DE INGOLSTADT

En una época dominada por las visiones masculinas en la literatura y las artes en general, por no hablar de otros ámbitos de la sociedad, Marielouise Fleißer podría considerarse una excepción, como también lo es su trayectoria literaria. Si bien alcanzó el éxito en el período dominado por la Nueva Objetividad [*Neue Sachlichkeit*] a finales de la República de Weimar (entre 1925 y 1931), después prácticamente dejó de escribir y pasó al olvido, más por circunstancias personales que por los acontecimientos históricos, aunque estos también tuvieron mucho que ver con su silencio. Y ese éxito, o el hecho de ser considerada una de las dramaturgas alemanas más importantes del siglo XX, hay que atribuirlo prácticamente a sus dos obras dramáticas de esos años. Ambas estaban ambientadas en Ingolstadt, la ciudad en la que Fleißer nació y pasó la mayor parte de su vida, si exceptuamos sus años de estudios —en un internado en Ratisbona primero y en la Universidad de Múnich después—, más de un año en Berlín —en la órbita de Bertolt Brecht y viviendo un tiempo en casa de Helene Weigel— y unos meses viajando en compañía de Hellmut Draws-Tychsen, un poeta con el que se prometió después de alejarse de Brecht y que acabaría ejerciendo una influencia funesta sobre ella.

Nos referimos de paso a sus relaciones porque, en Marielouise Fleißer, biografía y literatura van de la mano de forma casi inseparable, hasta el punto de que tuvo que insistir en que *Avantgarde*, relato publicado en 1963, en el que recuerda su encuentro con Brecht, no era autobiográfico:

*'Avantgarde' surgió de una necesidad personal: hacía seis años que Brecht había muerto, estaba sola y quería traerlo a mi memoria, así que lo acerqué mediante la escritura. Fue como una invocación. Pero es una historia.<sup>1</sup>*

De todas formas, Elisabeth Hauptmann expresó abiertamente, tal como se recoge en el mismo texto (una carta de Fleißer de 1968), que el retrato que la autora ofrece de Brecht se correspondía con la realidad, y la suya tuvo que ser una mirada atenta, pues parece ser que el personaje femenino de la novela, la estudiante

---

<sup>1</sup> «*Avantgarde* ist aus einem persönlichen Bedürfnis entstanden: Brecht war schon sechs Jahre lang tot, ich war allein, ich wollte ihn mir ins Leben zurückrufen und habe ihn im Schreiben sehr nahe an mich herangezogen. Es war wie eine Beschwörung. Aber es ist eine Geschichte» (Fleißer citada en Töteberg, 1979, p. 85). Todas las traducciones son de la autora de este texto.

Cilly Ostermeier, era la conjunción de dos caracteres femeninos del entorno de Brecht: el de la misma Fleißer y el de Hauptmann.

Para acercarnos a la peculiar mirada de Fleißer, podríamos fijarnos tal vez en sus relatos cortos publicados en 1929: *Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten* [Una libra de naranjas y nueve historias más]. En uno de ellos, «Die Ziege» [La cabra], critica la fascinación de los intelectuales de la República de Weimar por las *Tiller Girls*, los grupos de bailarinas de revista que visitaron Alemania en los años veinte procedentes de América: «La época colgó su estandarte sobre ellas, y allí estaba escrito el nombre de la criatura: *girl*. Los hombres amaban a la *girl*, precisamente porque no pensaba».<sup>2</sup>

Igualmente, podríamos prestar atención a sus obras dramáticas posteriores, también con tintes autobiográficos: *Der starke Stamm* [De buena casta, 1945] o *Der Tiefseefisch* [El pez de aguas profundas], cuyo tercer acto ya apareció en 1930 en el *Berliner Tageblatt*, pero que no se publicó entera hasta 1972 con las obras completas de la autora.

Tal como comenta Michael Töteberg (1979, p. 82), *Der Tiefseefisch* constituye, junto a la novela *Erfolg* [Éxito] de Lion Feuchtwanger, publicada en el mismo año, la única representación literaria de Brecht redactada durante la República de Weimar. En esta pieza, Fleißer contrapone los métodos de producción colectiva importados de América de Johnny (*alter ego* de Brecht) a la tradición europea de Herr X. (personaje inspirado en Draws-Tychsen). Fleißer retomará de nuevo esta oposición en su novela de 1931 *Mehltreisende Frieda Geier. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen* [La viajante de harina Frieda Geier. Novela sobre fumar, hacer deporte, amar y vender]. Sólo con el subtítulo vemos que trata aspectos de la modernidad que marcaron esa época: la moda de fumar o de hacer deporte, que se fomentará después con el nazismo (y ella ya se atreve aquí a desmitificarlo). Además, la protagonista es una mujer que viaja y negocia con harina, alterando los roles establecidos. Walter Schmitz (1979) precisa que Frieda Geier solo es la protagonista en apariencia. Según él, se trata de ver cómo ella rompe los esquemas patriarcales de la figura central, Gustl Gillich, a la vez que quiere mantener su independencia económica. Asimismo, el personaje de Gustl, que no piensa en nada más que en su tienda y su equipo de natación, tiene su correspondiente en la realidad. Más bien parece que Fleißer se anticipó a los hechos, ya que después de la depresión en la que cayó tras la tóxica relación con Draws-Tychsen, que incluso la llevó a un intento de suicidio, se salvó volviendo a Ingolstadt y casándose con su antiguo prometido, el vendedor de tabaco Sepp Haindl, miembro del equipo de natación de Ingolstadt. De todos modos, después también resultaría opresivo para ella hacer de tendera la mayor parte del día sin tiempo ni recursos para escribir. Así que, entre sus circunstancias personales y la prohibición de algunas de sus obras, no publicó nada durante el período nazi. Cabe decir que la novela acabada de mencionar, juntamente con sus relatos, se nombró con frecuencia como obra preferida de la autora entre los participantes de unas jornadas dedicadas a «Die Fleißerin» que se celebraron en julio de 2023 en la Brecht-Haus de Berlín.<sup>3</sup>

*Frieda Geier* también estaba ambientada en Ingolstadt, o lo que es lo mismo, en la provincia, que para la autora era casi una forma de vida, según sus mismas palabras, citadas por Schmitz (1979, p. 61): «Ingolstadt significa provincia, condenada y católica provincia».<sup>4</sup>

Walter Benjamin ya había observado, a propósito de su volumen de narraciones de 1929, que la provincia no tenía nada que envidiar a la gran ciudad: «La Fleißer está simplemente convencida de que en la provincia se tienen experiencias que se pueden medir con la gran vida de las metrópolis.»<sup>5</sup>

Quizá la conclusión de Walter Schmitz (1979, p. 62) sea la más acertada a la hora de encuadrar la novela: «Así pues, no escribió una novela de provincias sino una novela de época ambientada en la provincia.»<sup>6</sup>

<sup>2</sup> «Die Zeit hängte ihre Fahne über sie, auf der der Name stand dieser Kreatur: Girl. Die Männer liebten das Girl, gerade weil es nicht dachte» (Fleißer, 1929, citada en Töteberg, 1979, p. 75).

<sup>3</sup> Las grabaciones pueden consultarse en línea: <https://lfbrecht.de/projekte/marieluise-fleisser-woche/dokumentation/> (Consulta: 22-9-2024).

<sup>4</sup> «Ingolstadt heißt: Provinz. Unerlöste katholische Provinz».

<sup>5</sup> «Die Fleißer hat einfach die Überzeugung, daß man in der Provinz Erfahrungen macht, die es mit dem großen Leben der Metropolen aufnehmen können» (Benjamin, 1991a, p. 189).

<sup>6</sup> «Sie schrieb deshalb keinen Provinzroman, sondern einen Zeitroman, der in Ingolstadt spielt».

Günther Rühle ofrece otra visión sobre el tema, en la introducción a las obras completas de Fleißer: «También en sus obras dramáticas, el tema, bien reconocible, es la provincia, y el objeto de sus observaciones, su gente, limitada y retorcida.»<sup>7</sup>

Son muchos los críticos o autores que opinaron sobre el hecho de ambientar sus obras en Ingolstadt, incluso algunos le aconsejaron cambiar de escenario; Herbert Jhering, sin ir más lejos: «Ingolstadt no tiene por qué ser una tarea de por vida!»<sup>8</sup> En cualquier caso, es indiscutible que Fleißer ofrece temas, personajes y un estilo que se afirma ante los de la gran ciudad de la época: Berlín.

Aunque hemos visto que la mayoría de sus obras de esos años, sobre todo su novela, no carecen de interés, si se trata de ver cómo critica la autora ciertas formas de opresión económica y social, nos detendremos en sus obras dramáticas de Ingolstadt.

## 2. FEGEFUEER IN INGOLSTADT

*Fegefueer in Ingolstadt* [*Purgatorio en Ingolstadt*] es la primera obra de teatro que escribe, con tan solo veintitrés años, durante su época de estudios en Múnich. A la pregunta de cómo surgió, su respuesta fue: «En realidad surgió del choque entre mi educación católica con las monjas y mi encuentro con Feuchtwanger y las obras de Brecht. No acababa de encajar una cosa con la otra.»<sup>9</sup>

En 1924 escribió la primera versión del texto con el nombre de *Die Fußwaschung* [*El lavatorio de pies*], por lo que se acaba de cumplir su centenario. Se lo dio a leer a Feuchtwanger, quien se lo mostró a Brecht, y este fue el artífice para que se estrenara en el Deutsches Theater de Berlín en 1926, dentro del ciclo de representaciones matinales de la Junge Bühne [Escena joven], donde poco antes se había visto su *Baal*. De algún modo, es la obra dramática más personal de la autora, porque para escribir *Pioniere in Ingolstadt* [*Zapadores en Ingolstadt*], su segunda obra, recibió instrucciones de Brecht, algo más bien forzado según ella, ya que años más tarde dijo lo siguiente sobre su escritura en una entrevista:

*Mis historias provienen de la oscuridad. No puedo proponerme nada de antemano. No puedo forzarlo. Se trata de personas o situaciones que llevo dentro y pujan por salir. Van creciendo hasta convertirse en historias muy lentamente. [...] Mucho de lo que escribo tengo que empezarlo de nuevo hasta que encaja.*<sup>10</sup>

Ese surgir de la oscuridad se adivina en su primera obra. En ella vemos un grupo de jóvenes de una pequeña ciudad católica de Baviera que han recibido una educación estricta y proyectan sus frustraciones sobre los demás, e incluso cierta violencia, física o verbal. La pertenencia al grupo es lo más importante, de ahí que los dos personajes marginados, la adolescente embarazada Olga y el poco agraciado Roelle, rechazado por todos, se erijan como protagonistas, aunque la falta de unión entre ellos no deja mucho lugar para la esperanza.

No resulta difícil imaginar a aquellos jóvenes formando parte, al cabo de unos años, de la sociedad en la época nazi. La misma autora dijo de su obra: «Es una pieza sobre la ley de la manada y los marginados.»<sup>11</sup>

Sobra decir que los temas siguen siendo vigentes, aunque hoy hablaríamos de *bullying* o acoso escolar. Además, si asociamos la falta de valores de estos jóvenes al hecho de que los pocos mayores que aparecen en la obra no tienen mucha autoridad, tendríamos otro aspecto de actualidad.

Solo viendo el primer cuadro, en el que aparece la familia Berotter en su casa, el padre y sus tres hijos, Olga, Clementine y Christian, y el personaje de Roelle, que ha venido de visita, vemos que es un ambiente malsano. Podría ser una escena idílica, pero los diálogos dejan entrever lo contrario, como muestra un pri-

<sup>7</sup> «Auch in ihren Dramen ist die erkennbare, ortbare Provinz das Thema, sind ihre eingeschränkten und verrenkten Menschen Gegenstand der Betrachtung» (Fleißer, 1977, p. 2).

<sup>8</sup> «Ingolstadt aber ist keine Lebensaufgabe!» (Jhering, 1967, p. 268).

<sup>9</sup> «Das Stück ist aus dem Zusammenprall meiner katholischen Klostererziehung und meiner Begegnung mit Feuchtwanger und den Werken Brechts entstanden. Das hat sich nämlich nicht miteinander vertragen» (Fleißer, 1977, p. 131).

<sup>10</sup> «Meine Geschichten kommen aus dem Dunkeln. Ich kann mir nichts mit Absicht vornehmen. Ich kann mir nichts erzwingen. Es sind Menschen oder Situationen in mir, sie bedrängen mich. Das wächst dann zu Geschichten, sehr langsam. [...] Vieles muss ich immer wieder von vorn anfangen und neu schreiben, bis es stimmt». (Fleißer en 1963, citada en Roumois-Hasler, 1982, p. 33).

<sup>11</sup> «Es ist ein Stück über das Rudelgesetz und über die Ausgestoßenen» (Fleißer, 1977, p. 132).

mer fragmento. El padre pregunta a la hija mayor qué ha hecho al salir de la escuela, ya que no estaba en la cocina (después de adelantar su hermana que, a la iglesia, Olga no había ido). En estas líneas ya intuimos una relación entre ellos basada en críticas y reproches: o bien el padre critica el modo de hablar de Olga, dirigiéndose a ella en tercera persona, en actitud de distanciamiento, o bien ella le reprocha su estricta educación.

*BEROTTER. Me gustaría saber para qué estás en casa después de la escuela. A la cocina no irá ella, no.*

*OLGA. Tú tampoco me llevas contigo a un bar.*

*BEROTTER. No sabes hablar.*

*OLGA. Pues lo he aprendido de ti. No me has dejado crecer como a una persona.<sup>12</sup>*

Los otros hijos no salen mejor parados, pues al saludo del hijo el padre responde con otro reproche y a la otra hija la hace callar: «BEROTTER. Tú, a callarte. / CLEMENTINE. Ya sé que me odiáis. Todo el mundo me odia.»<sup>13</sup> La réplica de Clementine pone de manifiesto el ambiente hostil que reina en la casa.

La llegada de una visita, el estudiante ejemplar Roelle, no mejora la situación, pues intenta presionar a Olga para que acceda a salir con él, porque sabe que está embarazada de otro estudiante y que ha ido a ver a Frau Schnepf para abortar, pero Olga no cede a su chantaje.

En el segundo cuadro, un grupo de jóvenes, entre ellos Olga, Roelle y Peps, el culpable del embarazo de Olga, discuten sobre las normas a la hora de ir a confesarse y comulgar, a la vez que hablan con naturalidad de abortar. La escena puede recordar a *El despertar de la primavera* [*Frühlings Erwachen*] de Frank Wedekind, pero aquí no son palabras en latín las que se escapan de entre las conversaciones sobre sexo, sino términos religiosos como absolución, confesión e infierno. La presión que ejerce la religión en estos jóvenes de provincias es comparable a la presión escolar en los jóvenes del *Despertar*. Por ejemplo, el personaje de Hermine dice: «Si una persona ya no se confiesa más, entonces seguro que va al infierno».<sup>14</sup>

En el tercer cuadro, situado en una avenida, aparece por primera vez un personaje inquietante, que no es real («PROTASIUS. Sabe usted, soy un ser humano sin sangre»<sup>15</sup>) enviado por un doctor en nombre de la ciencia para captar a Roelle, no se sabe muy bien para qué. Le acompaña en otra escena Gervasius, y entre los dos son como una especie de espíritus o ángeles caídos, que en principio no pueden hacer el bien,<sup>16</sup> aunque Protasius ayudará en el quinto cuadro a Roelle a salvar a Olga, quien quiere ahogarse después de tener que admitir ante su padre que está embarazada y ver la reacción de este.

Antes, en el cuarto cuadro, situado en una feria [*auf einer Dult*], detrás de un carro de gitanos, Roelle, que para integrarse en el grupo promete mostrarles un ángel, pensando seguramente en Protasius y Gervasius, que le visitan a menudo, recibe piedras e insultos al no presentarse ninguno de los dos.

Y es que a lo largo de la obra vemos como el acoso y el rechazo que recibe el personaje de Roelle es cada vez mayor, aunque intente de todo: desde robar a su madre para ceder a las extorsiones del grupo, hasta traicionar a Olga ante los demás. Pero no logra que Olga lo acepte, que solo ve en él un compañero de purgatorio: «OLGA. A mis ojos, su única disculpa es que me encuentre en el mismo nivel del purgatorio.»<sup>17</sup>

Incluso su madre, que aparece en escenas llenas de surrealismo con una gran cuchara para darle su sopa, acaba viendo en él un alma poseída por el demonio. La pretensión de Roelle de convertirse en un santo o mártir –quizá para justificar su singularidad o sublimar sus impulsos sexuales– resulta fallida y no le queda más remedio que apuntar en un papel los pecados acumulados desde su última confesión y comerse después la lista en la escena final como si de una hostia se tratara (en la primera versión se ahorcaba con una soga).

<sup>12</sup> «BEROTTER Ich möchte wissen, wofür du nach der Schule daheim bist. In die Küche geht sie nicht. / OLGA. Du nimmst mich auch in kein Lokal mit. / BEROTTER: Du kannst nicht reden. / OLGA: Dann habe ich es von dir. Du hast mich nicht aufwachsen lassen wie einen Menschen» (Fleißer, 1977, p. 10).

<sup>13</sup> «BEROTTER. Du hast zu schweigen. / CLEMENTINE: Ich weiß schon, daß ihr einen Haß auf mich habt. Alle haben auf mich einen Haß» (Fleißer, 1977, p. 13).

<sup>14</sup> «Wenn der Mensch nicht mehr beichtet, dann ist ihm die Hölle gewiß» (Fleißer, 1977, p. 20).

<sup>15</sup> «PROTASIUS. Wissen Sie, ich bin ein unblutiger Mensch» (Fleißer, 1977, p. 24).

<sup>16</sup> «PROTASIUS. Wir dürfen eben das Gute nicht tun» (Fleißer, 1977, p. 58).

<sup>17</sup> «OLGA. In meinen Augen ist die einzige Entschuldigung für Sie, dass ich mich auf der gleichen Stufe des Fegefeuers befinde» (Fleißer, 1977, p. 64).

Aquí podríamos mencionar la influencia de los dramas expresionistas con sus sueños mesiánicos, o ver una diferencia clara entre los dos marginados, como Annemarie Mith, (2005, p. 301), quien considera superior al personaje femenino, ya que Olga ansía la libertad y sabe disculpar a Roelle por su traición, mientras que él, con tal de que le acepte el grupo, la humilla, perpetuando los roles masculinos que se esperan de él en un entorno católico y burgués. Las posibilidades de interpretación son múltiples, tratándose de la obra más compleja y enigmática de Fleißer, pero en ella resuenan muchas cuestiones del presente.

Las diferentes recepciones tras sus dos puestas en escena, con más de 45 años de diferencia, pueden ser ilustrativas en este sentido. En ellas se fijó Roumois-Hasler (1982, p. 35) para apreciar que, después del estreno en 1926, los críticos, con cierta dependencia todavía de las normas más o menos clásicas (con personajes protagonistas y acción dramática), por muy acostumbrados que estuvieran a las obras de teatro expresionistas, encontraron que el personaje de Roelle fallaba como portador de la trama. Veamos algunos ejemplos: «Aquel loco nazareno que apenas puede sostenerse en pie... Cómo va a llevar el peso de un drama? Un drama, cuyos temas se descomponen».<sup>18</sup> O: «Ofrece el análisis de una situación, la miseria y apatía de una pequeña ciudad, grandiosa y espantosamente analizada de manera surrealista, pero sin ser un drama».<sup>19</sup>

En general, todos destacaron el retrato de una atmósfera, más que de una acción dramática, a la vez que inuyeron la fuerza fascinadora y enigmática de la obra y de su autora: «Mi mayor respeto ante la mirada de una joven que, a través del dialecto bávaro, pudo reconocer y crear ese personaje propio de Dostoyevski (Roelle)».<sup>20</sup>

En cambio, a principios de los años 70, los críticos ya han visto teatro del absurdo o teatro documental, entre otros, y pueden analizar las obras desde la psicología o la sociología, sin que la acción dramática importe tanto: «Peter Stein ha llevado ahora a escena el *Purgatorio*, no como parábola, sino como un gran *sociograma* de pesadilla en el que ha retratado con precisión una pequeña ciudad enferma».<sup>21</sup> O: «Con la autora, la historia de alienación del individuo burgués se da ya por hecho en los años veinte y se lleva a escena».<sup>22</sup>

Quizá fue más determinante que, a partir de los años cincuenta, hubiese una nueva conciencia del lenguaje y su función, por lo que pudieron apreciarse otros aspectos de la obra: «Se trata de un mundo cerrado y fascinante, con su propio lenguaje, que aun allí donde falla a nivel de dramaturgia —saltándose las normas— libera otras posibilidades teatrales».<sup>23</sup> Así que dedicaremos al lenguaje de Fleißer un apartado específico.

### 3. PIONIERE IN INGOLSTADT

La segunda obra dramática de Fleißer se ha visto como un ejemplo de teatro épico y fue prácticamente un encargo por parte de Brecht quien, después de que Feuchtwanger le pusiera en contacto en 1924 con la joven autora, la asesoró en su escritura. Cuando Fleißer le habló de los *Pioniere* o zapadores del ejército que habían llegado a su ciudad, la propuesta de Brecht fue clara:

*La obra no debe tener propiamente acción, tiene que ensamblarse como ciertos coches que se ven circular en París, coches contruidos con piezas que quien hacía el ensamblaje pudo juntar por casualidad, pero el coche funciona, funciona! Tiene que haber un padre y un hijo, una criada y también un coche que alguien que*

<sup>18</sup> «Dieser nazarenischer Narr kann sich selbst kaum auf schwachen Füßen halten. Wie soll er ein Drama tragen? Ein Drama, dessen Motive auseinanderbrechen» (Monty Jacobs, *Vossische Zeitung*, 26-4-1926, citado en Roumois-Hasler, 1982, p. 36).

<sup>19</sup> «Doch was sie gibt, ist Analyse eines Zustandes, grandios schauerliche Analyse dumpfen Kleinstadtelends, in überrealistischer Art, —aber kein Drama» (Kurt Pinthus, *8 Uhr Abendblatt*, 26-4-1926, citado en Roumois-Hasler, 1982, p. 36).

<sup>20</sup> «Alle Achtung vor dem Blick eines jungen Mädels, das durch den bayerischen Dialekt hindurch diesen Dostojewskymenschen (Roelle) erkennen und gestalten konnte» (Stefan Großmann, *Berliner Tageblatt*, 26-4-1926, citado en Roumois-Hasler, 1982, p. 37).

<sup>21</sup> «Peter Stein hat nun das *Fegefeuer* nicht als Gleichnis inszeniert, sondern als alptraumhaft grosses, doch präzises *Soziogramm* einer kranken Kleinstadt» (Benjamin Henrichs, *Süddeutsche Zeitung*, 21-12-1972, citado en Roumois-Hasler, 1982, p. 38). En cursiva en el original.

<sup>22</sup> «Die Geschichte der Entfremdung des bürgerlichen Individuums wird bei ihr, schon in den zwanziger Jahren, als eine feste Gegebenheit auf die Bühne gebracht» (Ulrich Schreiber, *Frankfurter Rundschau*, 13-5-1971, citado en Roumois-Hasler, 1982, p. 38).

<sup>23</sup> «Es handelt sich um eine geschlossene faszinierende Sprach-Welt, die noch dort, wo sie „dramaturgisch“ scheitert —sich den Regeln verweigert— theatralische Möglichkeiten freisetzt» (Ernst Wendt, *Theater heute*, junio de 1971, citado en Roumois-Hasler, 1982, p. 38).

*está de paso endosará al hijo porque ya no funciona. Los soldados irán a pasear con las chicas, y un sargento les hará la vida imposible.*<sup>24</sup>

Con las indicaciones de Brecht, Fleißer hizo una primera versión de *Pioniere* que se estrenó en Dresde en 1928: un grupo de zapadores llega a la ciudad para construir un puente. Las chicas que trabajan como criadas intentan congeniar con ellos; también la inocente Berta, cuyos ideales románticos chocan con el pragmatismo de Karl, quien —a causa de la jerarquía militar— solo busca desahogarse de la presión que ejercen sobre él sus superiores en el ejército. Después de terminar el puente, los soldados prosiguen su camino dejando a las chicas atrás. La historia de amor tan poco romántica entre el soldado Karl y la criada Berta estaba, pues, condenada al fracaso.

La versión de Dresde, además de subrayar la irrupción de los soldados en la pequeña y cerrada ciudad, mostraba las pocas posibilidades de los jóvenes locales ante sus competidores; Fabian, el hijo del señor para el que Berta trabaja, enamorado de ella, tiene en esta versión más peso. En una escena que se quitó posteriormente, aparece un forastero con una avería en el coche, amargado por verse retenido («Ingolstadt es una ciudad de paso»<sup>25</sup>), y Fabian se lo compra para pasear e impresionar a Berta, que aun así lo rechaza, pues prefiere acompañar a Karl, que aprende a ir en moto. La frase de Fabian: «No paséis de largo por Ingolstadt!»<sup>26</sup> era, según Töteberg, una llamada de Fleißer a no olvidarse de la provincia. Pero parece ser que en la representación de Berlín de 1929, donde se suprimió la frase sustituyéndola por imágenes proyectadas de Ingolstadt, la escena adquirió un tono más irónico. El mismo Brecht dirigió la obra en Berlín junto a Jakob Geis, aunque su nombre no aparecía en el programa. Los cambios de Brecht gustaron al crítico Jhering: «La representación que se vio en el Theater am Schiffbauerdamm, muy superior, se resolvió con mímica. El modo de andar, los movimientos, las pausas, las frases estaban conectados no por medio del lenguaje, sino de la mímica, como en *Valentin*».<sup>27</sup> Töteberg comenta (1979, p.78) que Brecht debió de quedar fascinado por los diálogos de Fleißer con sus notas dialectales, él, que toda su vida empleó a conciencia el habla popular en el escenario. En la misma página Töteberg cita a Walter Benjamin que, después del estreno en Berlín, destacó también el lenguaje de la autora y su gestualidad:

*Sorprendentemente, las palabras de la Fleißer tienen mucha carga. Contienen la gestualidad de la lengua del pueblo, una violencia creativa que se compone a partes iguales de una decidida voluntad de expresarse y de errores y patinazos, comparable a los gestos de un excéntrico.*<sup>28</sup>

Para la representación de Berlín, Brecht situó la acción en los años previos a la Primera Guerra Mundial, cambio que resultó desacertado, pues parece que dio lugar a malentendidos. Fleißer, que había situado la obra en 1926, dotándola de rabiosa actualidad, desaprobó esta y otras modificaciones, sobre todo las que provocaron un escándalo. Y es que Brecht hizo explícitas las escenas que contenían cierto erotismo, de manera que llovieron críticas a la inmoralidad de la autora y algunos sectores vieron la obra como una expresión de la decadencia alemana y la pérdida de valores, aunque los intelectuales de izquierdas salieran en su defensa. En medio de esta situación estaba Fleißer, que además vio como la gente y las autoridades de Ingolstadt le daban la espalda, hasta el punto de que se celebró un juicio en Berlín en 1931, en el que la periodista encargada de cubrir el caso fue Gabriele Tergit. Las dos partes enfrentadas eran la autora y el alcalde de Ingolstadt, quien la acusaba de ser una «apestada que deshonor su nido» (*Nestbeschmutzerin*), pero al final se condenó al alcalde a pagar una multa. No es de extrañar que a causa de este escándalo, además de otros motivos personales, Fleißer se distanciara después de Brecht.

<sup>24</sup> «Das Stück muß keine richtige Handlung haben, es muß zusammengebastelt sein, wie gewisse Autos, die man in Paris herumfahren sieht, Autos im Eigenbau aus Teilen, die sich der Bastler zufällig zusammenholen konnte, aber es fährt halt, es fährt! Es muß ein Vater und ein Sohn hinein, es muß ein Dienstmädchen hinein, es muß ein Auto hinein, das von einem Durchreisenden dem Sohn angedreht wird, weil es nicht mehr fährt. Die Soldaten müssen mit den Mädchen spaziergehen, ein Feldwebel muß sie schikanieren» (Fleißer, 1977, p. 131).

<sup>25</sup> «Ingolstadt ist zum Durchfahren da» (Töteberg, 1979, p. 77).

<sup>26</sup> «Fahrt nicht an Ingolstadt vorüber!» (Töteberg, 1979, p. 77).

<sup>27</sup> «Die viel bessere Vorstellung des Theaters am Schiffbauerdamm war mimisch aufgelöst. Gänge, Bewegungen, Pausen, die Sätze kamen nicht im sprachlichen, sondern im mimischen Zusammenhang wie bei *Valentin*» (Jhering, H., 1967, p. 288).

<sup>28</sup> «Die Worte der Fleißer tragen erstaunlich viel. Sie haben das Gestische in der Sprache des Volkes, schöpferische Gewalt, die sich zu gleichen Teilen aus einem entschiedenen Ausdruckswillen, und aus Verfehlen und Ausgleiten zusammensetzt, vergleichbar der Geste des Exzentrikers» (Benjamin, 1991b, p. 1028).

#### 4. EL LENGUAJE

Entre los críticos que comentaron el estreno después del escándalo de *Pioniere* estaban Alfred Kerr y Herbert Jhering, que raras veces coincidían y ahora estaban entusiasmados con la obra y con su autora:

*Marieluise Fleißer tiene un potente lenguaje. Los diálogos del principio entre las criadas Alma y Berta: maravillosos. Casi pueden degustarse [...]. Esta mujer es todo un patrimonio. Incluso los espacios en blanco en algunas capas más profundas del lenguaje, repeticiones pobres en contenido que no pueden ir más allá, son en ella valiosos. Es como si todo en ella estuviera sujeto por la punta.<sup>29</sup>*

*Las escenas encadenadas de manera suelta están escritas según esa lógica bávara que ya vimos en el gran humorista Karl Valentin y su comicidad capaz de conmover. Esa lógica mordaz que se topa con cosas banales y las retoma una y otra vez (en Valentin, la corbata), dejando que se hundan los pensamientos y sentimientos para que, a continuación, vuelvan a emerger, como por detrás; se salta de un contexto a otro y de un pensamiento a otro, no por medio de conceptos, sino de imágenes.<sup>30</sup>*

Gestualidad, imágenes poéticas encadenadas con una lógica muy peculiar son algunas de las cualidades que se destacan del lenguaje de *Pioniere*. Y como vemos, no solo se fijaron en él los críticos de teatro, sino también Walter Benjamin y un joven sociólogo, Theodor W. Adorno, quien, después de asistir a una representación de *Pioniere*, publicó un artículo el 7 de agosto de 1930 en el *Frankfurter Zeitung* precisamente sobre los nombres (*Über Namen*) y cómo condicionan estos a una persona, junto con el dialecto y el folklore:

*En los 'Pioniere' de la Fleißer, una criada responde a la pregunta de cómo se llama: «Yo he resultado una Berta»; como si las criadas estuvieran en el denso estanque de un pasado remoto y la cigüeña las llevara de allí, ya desarrolladas y vestidas, a Ingolstadt, donde se las asigna según los nombres que lleven pegados en una etiqueta y que deciden su camino.<sup>31</sup>*

Igualmente hemos mencionado las críticas de *Fegefeuer* de los años setenta, que valoraban sus diálogos, con la nueva concepción del lenguaje, de modo que Fleißer puede verse como pionera a la hora de mostrar la complejidad de las relaciones y los problemas de comunicación surgidos a partir de las palabras que se eligen.

Roumois-Hasler (1982, p. 40), que ha estudiado los diálogos de *Fegefeuer*, observa que, aunque haya dialectalismos y elementos del bávaro, los personajes no se expresan de manera natural, ya que las notas dialectales se combinan con expresiones de la lengua escrita, a veces arcaicas. De modo que Fleißer no reproduce la lengua hablada, sino que crea un lenguaje artificial que, dependiendo del contexto, puede añadir otro significado a lo que se dice. En consecuencia, no puede hablarse de obras realistas en su caso.

Podemos citar algunos ejemplos de los muchos que pone Roumois-Hasler (1982, p. 42-47) sobre el peculiar manejo del lenguaje por parte de la dramaturga: dobles negaciones que no son correctas en alemán o remiten a la lengua hablada («OLGA. Clementine no me da nunca nada»<sup>32</sup>), pues en alemán tendría que ser «no me da nunca algo»; o que el verbo aparezca en segunda posición en las frases subordinadas («PROTASIUS. Si fuera usted, yo querría...»<sup>33</sup>) —otro signo claro de lengua hablada, aunque en la obra no sea tan frecuente como en un diálogo de verdad— cuando en alemán el orden sintáctico tendría que ser «querría yo».

<sup>29</sup> «Marieluise Fleißer hat eine Sprachkraft. Gespräche, so gleich am Anfang zwischen den Dienstmädchen Alma und Berta: wunderbar. Man trinkt das. (...) Diese Frau ist ein Besitz. Sie macht hier auch kostbar jenes Leersprechen in manchen Tiefenschichten, voll inhaltsarmer Wiederholung und Nichtweiterkönnens. Alles an ihr wie am Zipfel gepackt» (Alfred Kerr, 1929, citado en Schonauer, 1972, p. 4).

<sup>30</sup> «Die locker aufgereihten Szenen sind in jener bayerischen Logik geschrieben, die in dem großen Humoristen Karl Valentin ihre erschütternd komische Gestaltung erfährt. Diese Logik, die sich festbeißt, die immer wieder auf Nebensachen stößt (bei Valentin, das Krawattl), die Gedanken und Gefühle versacken läßt, damit sie unvermittelt, wie aus dem Hinterhalt, wiederhochkommen, das Überspringen von Zusammenhängen, das Denken nicht in Begriffen, sondern in Bildern» (Jhering, 1967, p. 288).

<sup>31</sup> «In den *Pionieren* der Fleißer sagt die eine Dienstmagd auf die Frage, wie sie heiße: "Eine Berta bin ich worden"; als wären die Dienstmädchen im dichten Teich der Vorzeit, daraus der Storch sie ausgewachsen und angezogen nach Ingolstadt bringt, eingeteilt durch die Namen, die ihnen als Zettel angeklebt sind und über ihren Weg entscheiden» (T. W. Adorno, 1930, citado en Häntzschel, 2007, p. 227).

<sup>32</sup> «OLGA. Die Clementine gibt mir immer nichts» (Fleißer, 1977, p. 9).

<sup>33</sup> «PROTASIUS. Wenn ich Sie wäre, ich möchte...» (p. 24).

Por un lado, se reproduce con frecuencia la falta de planificación de la lengua hablada (elementos en primera posición que tendrían que ir al final) y por otro, aunque se usen partículas modales propias del lenguaje oral, nunca son las típicas para expresar la función fática, que mostrarían interés por el oyente (por ejemplo *nicht wahr, ach, ah, ja, nein*).

Tampoco hay demasiadas conjunciones, más bien se yuxtaponen las frases, o encontramos pleonasmos que nos recuerdan el teatro de Elfriede Jelinek, autora muy posterior («ROELLE. Ahora se preparará todo con la preparación que corresponda»<sup>34</sup>). De este modo, el diálogo es como una sucesión de intervenciones aisladas, a menudo inconnexas, sin que se produzca una verdadera interacción entre los personajes.

Si además se ha observado en los diálogos de *Fegefeuer* una dicción como de catecismo (*Kathechismusdiktion* en palabras de Roumois-Hasler), estaríamos ante un dominio magistral del lenguaje que desplazaría el foco de atención de *lo* que se dice al *cómo* se dice, teniendo en cuenta el peso de la religión en esta obra.

Estos mismos recursos estilísticos que subrayan la falta de comunicación se distinguen también en *Pioniere*, por ejemplo cuando hablan dos personas, pero utilizan la tercera persona en vez del *du* o el *Sie*, e incluso el uso del término *Person*, que elimina las características individuales («UNERTL. También puede ir de otra manera. A esta persona, usted, la haré poner de rodillas. Ya la importunaré y notará que se la domina con violencia»<sup>35</sup>).

Cabe decir que hay pocas acotaciones en general; en su lugar vemos que el personaje comenta o describe a veces su movimiento e intenciones, es decir, lo que serían las indicaciones para el director. Y este recurso aparece más en *Pioniere* que en *Fegefeuer*; a menudo no es fácil de interpretar, como la frase que pronuncia Berta sentada en un banco con Karl: «Me levanto».<sup>36</sup> Puede ser que comente su movimiento o que amenace con levantarse si Karl sigue propasándose.

Son solo unos ejemplos, pero ilustran el peculiar uso y la modernidad del lenguaje de Fleißer.

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Después de comentar un par de piezas de Fleißer y nombrar de paso otras obras, sorprende la actualidad y la profundidad de los temas que trata, además de la originalidad de su lenguaje. Igualmente se ha mencionado su capacidad de retratar con ironía sus vivencias y relaciones, aunque para ver esta faceta más de cerca, tendríamos que haber analizado o bien su novela *Mehlbreisende Frieda Geier*—que pasó a llamarse *Eine Zierde für den Verein* cuando la autora revisó sus obras completas en 1972— o sus relatos de viajes. Con el mismo humor y distancia irónica con los que en la novela criticaba el sistema patriarcal, en estas narraciones sobre sus viajes (recogidas en el vol. 2 de las obras completas), que la llevaron a Andorra y hasta a Barcelona, desmascaraba el comportamiento narcisista y misógino de su prometido.

No es extraño que la mayoría de sus obras gire alrededor de crecer y aprender después de un fracaso o de relaciones tóxicas, como tampoco lo es que fuera una admiradora de Kleist.

Quizá lo más sorprendente es que, después de años de olvido en los que casi puede hablarse de Fleißer como exiliada interior por circunstancias personales e históricas, se produjo una suerte de justicia poética en su caso, ya que, a finales de los años sesenta la descubrieron autores jóvenes: Rainer Werner Fassbinder, que filmó en 1971 *Pioniere in Ingolstadt* después de escenificarla con su grupo Action-Theater de Múnich, o Franz Xaver Kroetz, entre otros. Una cita de Herbert Achternbusch puede ser ilustrativa de aquella admiración por Fleißer entre los jóvenes: «Sabía escribir, a diferencia de Brecht. Él siempre confundió escribir con pensar».<sup>37</sup>

No sorprende que para Elfriede Jelinek, considerada *Nestbeschmutzerin* en Austria, Fleißer sea la autora dramática más importante del siglo XX. Así que en los numerosos estudios sobre el lenguaje de Jelinek y sus

<sup>34</sup> «ROELLE. Jetzt wird sich aber vorbereitet mit der würdigen Vorbereitung» (p. 38).

<sup>35</sup> «UNERTL. Das geht auch anders herum. Sie bringe ich noch auf die Knie, Sie Person. Ich werde Sie schon sekkieren. Sie sollen spüren, dass man Sie in der Gewalt hat» (p. 101).

<sup>36</sup> «Ich stehe auf» (p. 80).

<sup>37</sup> «Die hat schreib'n können, anders als der Brecht. Der hat ja immer Denk'n und Schreib'n verwechselt». (Herbert Achternbusch, 1979, citado en Töteberg, 1979, p. 86).

influencias (se suelen nombrar desde el Volkstheater de Raymund y Nestroy a Karl Kraus, Horváth, el grupo de Viena y más recientemente, a Handke, e incluso a Brecht, si salimos de la tradición austríaca) cabría añadir a Fleißer, pues muchos recursos estilísticos de esta autora, como la ironía, la sátira, los pleonasmos o la violencia en general a través del lenguaje, los encontramos de nuevo en la Nobel austríaca.

Para acabar con unas breves notas de su presencia en los escenarios alemanes y franceses, a falta de representaciones en España, cabe decir que en los años 80 se tradujeron varias obras de Fleißer al francés, entre ellas las piezas de Ingolstadt, que una nueva editorial especializada en textos teatrales, Editions du Brigadier, ha reeditado en septiembre de 2024. Asimismo, se han escenificado tres de sus cinco obras dramáticas, aunque espaciadas en el tiempo: *Purgatoire à Ingolstadt* (1981) en el Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine, *Le Poisson des grands fonds* (1998) en La Colline de París y *Pionniers à Ingolstadt* (2024) en el Théâtre les 3T de Saint-Denis.

En Alemania tampoco es una autora muy representada, si la comparamos con Horváth o Brecht. Se han visto de vez en cuando las obras dramáticas mencionadas (*Fegefeuer in Ingolstadt* quizá más veces), y también las menos conocidas: *Karl Stuart* se vio en Dortmund en 2009 y *Der starke Stamm* en 2020, en el Residenztheater de Múnich. En 2022, el director belga Koen Tachelet se atrevió a fusionar su dos textos dramáticos de finales de los años veinte para los Salzburger Festspiele: la obra se tituló *Ingolstadt* y más de un crítico señaló la actualidad de Fleißer.

## BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (1991a). Echt Ingolstädter Originalnovellen. En W. Benjamin, R. Tiedemann (Ed.) y H. Schweppenhäuser (Ed.) *Gesammelte Werke, III: Kritiken und Rezensionen* (p. 189). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991b). Notizen zu *Pioniere in Ingolstadt*. En W. Benjamin, R. Tiedemann (Ed.) y H. Schweppenhäuser (Ed.), *Gesammelte Werke, IV. 2: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen* (p. 1028). Suhrkamp.
- Fleißer, M. (1977). *Ingolstädter Stücke*. Suhrkamp.
- Häntzschel, H. (2007). *Marieluise Fleißer. Eine Biographie*. Insel.
- Jhering, H. (1967). Pioniere in Ingolstadt. En R. Badenhausen (Ed.), *Von Reinhardt bis Brecht. Eine Auswahl der Theaterkritiken 1909-1932* (pp. 268 y 288). Rowohlt.
- Mith, A. (2005). Zum Umgang mit einem Stück voller Frust, Gewalt und «gestelzter Sätze»: *Fegefeuer in Ingolstadt* von Marieluise Fleißer (1924/1926). En A. y R. Opitz (Eds.), *Dichter in den Brüchen der Zeit* (pp. 291-303). Rosa-Luxemburg-Stiftung.
- Roumois-Hasler, U. (1982). *Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich: die Struktur der dialogischen Rede bei den dramatikerinnen Marieluise Fleißer («Fegefeuer in Ingolstadt») und Else Lasker-Schüler («Die Wupper»)*. Peter Lang
- Schonauer, F. (1979). Marieluise Fleißer aus Ingolstadt. En H. L. Arnold (Ed.), *Text + Kritik, 64*, 2-10.
- Schmitz, W. (1979). ...hier ist Amerika oder nirgends: Die negative Erlösung in Marieluise Fleißers Roman *Eine Zierde für den Verein*. En H. L. Arnold (Ed.), *Text + Kritik, 64*, 61-73.
- Töteberg, M. (1979). Abhängigkeit und Förderung. Marieluise Fleißers Beziehungen zu Bertolt Brecht. En H. L. Arnold (Ed.), *Text + Kritik, 64*, 74-87.



# LA MIRADA A LA ALEMANIA DE ENTREGUERRAS DE PAULA SCHLIER: ENTRE EL ESCRUTINIO Y LA VISIÓN

**Dolors Sabaté Planes**

*Universidade de Santiago de Compostela*

## 1. INTRODUCCIÓN

En *Los cuadernos de Petra o esbozo de una juventud según el dictado de su tiempo* (1926), la escritora y periodista alemana Paula Schlier (1899-1977) examina la realidad social de la Alemania de entreguerras con una mirada que fluctúa entre el escrutinio y la ensoñación.<sup>1</sup> A lo largo de la novela, Schlier se adentra en las profundidades de su tiempo, llevando a cabo un diagnóstico con el que ilumina la tragedia cotidiana de quienes luchan por sobrevivir. Su retrato es, por un lado, un lienzo donde la vulnerabilidad se expone sin reservas y en toda su complejidad. Por otro, la obra nos permite observar como la autora intenta mitigar la presión de la angustia cotidiana, creando efímeros mundos oníricos. En este capítulo nos proponemos analizar la bidireccionalidad de la mirada de Schlier: por una parte, su perspectiva sobre aquellas parcelas de realidad ficcionada que conforman el amplio cuadro del Múnich de entreguerras y, por otra, aquellas contemplaciones oníricas que irrumpen en el transcurso del relato, ofreciendo un espacio de descompresión emocional.

## 2. PAULA SCHLIER, ESCRITORA DE SU TIEMPO

Paula Schlier vivió en un período turbulento de la historia europea, marcado por las secuelas de la Primera Guerra Mundial, la inestabilidad de la República de Weimar y el auge del nacionalsocialismo en Alemania. Nacida en Ingolstadt, Baviera, fue hija de un médico militar y, desde joven, mostró interés por la literatura, en especial por los movimientos artísticos y literarios de la época.

Salvo excepciones aisladas, la vida y la obra de Paula Schlier han pasado prácticamente desapercibidas para la crítica especializada. Uno de los pocos estudios dedicados a su figura es la tesis doctoral de Annamaria Foppa (1986), quien ofrece una revisión general de la trayectoria vital y literaria de la autora, centrándose en la relación entre temática y experiencia vital. De ello se deriva la distinción que Foppa establece entre dos etapas clave en la producción de Schlier: el período de su relación con Ludwig von Ficker, de 1925 a 1930, y una etapa posterior, caracterizada por su conversión al catolicismo, su detención a manos de la Gestapo y su subsiguiente experiencia en la clandestinidad. En su análisis, Foppa examina detalladamente la temática, la técnica narrativa y la estructura de las novelas de Schlier, considerando las circunstancias biográficas e históricas que influyeron en su gestación. La información de Foppa constituye la base de nuestro apartado biográfico, junto con los materiales que Annette Steinsiek y Ursula A. Schneider (2018) aportan como complemento a la edición de *Los cuadernos de Petra*. Dichos materiales incluyen paratextos, notas aclaratorias y

---

<sup>1</sup> *Petras Aufzeichnungen oder Konzept einer Jugend nach dem Diktat der Zeit* es el título original de la novela y, en lo sucesivo, utilizaremos únicamente la versión abreviada en español: *Los cuadernos de Petra*.

un estudio aún más detallado que el de Foppa sobre la vida de Paula Schlier y el contexto de su tiempo en Múnich, con especial atención a la situación de la mujer.<sup>2</sup>

Paula Schlier creció en los círculos de la minoría protestante de Ingolstadt y, apenas finalizada su formación secundaria, se alistó como enfermera voluntaria en un hospital militar (Schneider 2014). Al final de la guerra, en 1921, se trasladó a Múnich buscando escapar de la represión de su entorno familiar, ciudad en la que compaginó sus estudios universitarios con trabajos precarios. Entre sus lecturas destacaban autores como Platón, Goethe, Kierkegaard, Karl Barth y Oskar Spengler. Sin embargo, con su traslado a Múnich, lo que inicialmente representaba una oportunidad de liberación personal, pronto se transformó en un trayecto marcado por las necesidades. Como muchas jóvenes de su generación, se vio obligada a subsistir en la gran ciudad desempeñando trabajos como estenotipista, a la par que colaboraba como periodista y escritora en distintas publicaciones. Estas actividades le permitieron entrar en contacto con intelectuales y participar activamente en círculos pacifistas y feministas.

La juventud de Paula Schlier transcurrió en medio de los convulsos acontecimientos políticos de la Alemania de entreguerras, donde las resoluciones de Versalles eran percibidas con un profundo sentimiento de humillación. Uno de estos acontecimientos fue la creación de la República de Consejos de Baviera [Bayerische Räterepublik], establecida en Múnich en abril de 1919 e inspirada por los ideales socialistas de la Revolución Rusa.<sup>3</sup> Schlier fue testigo del colapso de la república y del imparable avance del nacionalsocialismo, que seducía a las masas con la promesa de restaurar la grandeza perdida de la nación. Con el objetivo de conocer de cerca los entresijos del partido nazi, se infiltró en la redacción del *Völkischer Beobachter*, su principal órgano de propaganda. Esta arriesgada maniobra quedó reflejada en su diario personal y fue fundamental para la creación del capítulo «En la redacción de los patriotas» [«In der Redaktion der Patrioten»], parte central de *Los cuadernos de Petra*. Schlier recurrió además a los periódicos *Nürnberger Anzeiger* y *Süddeutsche Demokratische Korrespondenz* como plataforma para denunciar los peligros del antisemitismo y del nacionalismo radical.<sup>4</sup>

A finales de la década de 1920, la hiperinflación y la difícil situación económica llevaron a Schlier a trasladarse a Innsbruck, donde conoció al escritor Ludwig von Ficker, editor de la revista *Der Brenner*, en la que publicó entre 1927 y 1954. En 1926, regresó a Baviera, donde trabajó primero como asistente en una consulta médica y posteriormente como directora de un sanatorio para enfermos mentales. Allí conoció al neurólogo Wilhelm Weindle, cuyas profundas convicciones religiosas tuvieron una influencia decisiva en la conversión de Schlier al catolicismo en 1932. A partir de ese momento, su producción literaria adquirió un marcado carácter místico y visionario, tal como reflejan las obras *Chorónoz. Ein Buch der Wirklichkeit in Träumen* [Chorónoz. Libro de la realidad de los sueños] (1927) y *Rapallo* (1938). En 1942, la escritora fue arrestada e internada en régimen de aislamiento por la Gestapo tras ser denunciada por su propio confesor. Aunque consiguió evitar su deportación a Dachau gracias a la intervención de un médico amigo que le emitió un falso diagnóstico de enfermedad mental, no pudo eludir su reclusión en un hospital psiquiátrico. Al finalizar la guerra, profundamente deteriorada física y emocionalmente, Schlier vivió en Bad Heilbrunn, Alta Baviera, hasta su muerte.

### 3. LOS CUADERNOS DE PETRA: ENTRE LO OBJETIVO Y LO ONÍRICO

La novela *Los cuadernos de Petra* está compuesta por episodios de inspiración autobiográfica escritos en primera persona que se desarrollan a lo largo de diez capítulos a modo de estaciones independientes.<sup>5</sup> Los

<sup>2</sup> A este respecto recomendamos además la visita a la exposición virtual elaborada por el Brenner-Archiv, centro de documentación que custodia el legado de Schlier. Parte de los materiales a los que aquí nos referimos, se muestran asimismo en la exposición. Véanse los vídeos indicados en la bibliografía con la referencia Universität Innsbruck (8 de junio de 2021 a, b y c).

<sup>3</sup> Este gobierno revolucionario pretendía reemplazar las instituciones tradicionales del Estado por un sistema de consejos (o *soviets*) formados por trabajadores, soldados y campesinos. Aunque la *Räterepublik* fue de corta duración, dejó una huella profunda en la historia alemana, exacerbando la polarización entre las fuerzas revolucionarias de izquierda y los movimientos nacionalistas y conservadores, lo que posteriormente contribuiría al ascenso del nazismo.

<sup>4</sup> Para una más amplia información sobre esta cuestión, recomendamos consultar las notas de la edición comentada, publicada por la editorial Otto Müller en 2018 (Schlier, 2018, p. 136, n. 69, 22).

<sup>5</sup> En cuanto al término *Aufzeichnung* empleado en el título, la literatura alemana de principios del siglo XX cultivó una prosa impresionista que pretendía reproducir y generar sensaciones. Uno de sus pioneros, Rainer María Rilke, entusiasta de la cultura

episodios conforman un mosaico de la vida cotidiana en el Múnich de entreguerras y nos presentan una realidad marcada por la profunda crisis de la época: el devastador día a día en los hospitales de guerra —«Das Lazarett» [«El hospital de campaña»]—, las dificultades inherentes a la emancipación femenina en una época que empujaba a las mujeres a incorporarse en la esfera laboral urbana —«Das alte Haus in Frankfurt» [«La vieja casa de Frankfurt»], «Der Traum vom Leben» [«El sueño de la vida»], «Ein Anfang in München» [«Inicio en Múnich»], «Im demokratischen Zeitungsbetrieb» [«En el periodismo democrático»]— y los terribles efectos de la crisis y la degradación moral sobre los más vulnerables —«Die Kinderbaracke» [«El barracón de los niños»] y «Abseits in der Steiermark» [«Apartado en Estiria»]. Ocupando una posición central en el relato se encuentra el capítulo «In der Redaktion der Patrioten» [«En la redacción de los patriotas»], escrito a diferencia del resto a modo de diario. Aquí, Schlier elabora su propia experiencia desde la perspectiva de una secretaria de redacción. Infiltrada en el *Völkischer Beobachter*, relata el ambiente y los hechos que rodearon el golpe de estado de Hitler en 1923 desde una irónica distancia. En lo que atañe a su recepción, la novela publicada inicialmente por la editorial Brenner, pasó, dada la coyuntura económica y emocional en el momento de su publicación, casi desapercibida.<sup>6</sup> Por otra parte, desde el punto de vista temático y estilístico, la obra entronca con la estética de la Nueva Objetividad, al tiempo que su configuración estructural y el formato de sus visiones remiten al Expresionismo y al Surrealismo.

A lo largo del relato, la mirada minuciosa y la dimensión visionaria de la contemplación coexisten y se complementan mutuamente. La obra se inicia con el capítulo «Preludio» [«Vorwort»], en el cual un sueño representa el renacer de la narradora tras una experiencia susceptible de ser interpretada desde una perspectiva psicoanalítica. En el sueño, la madre de la protagonista la invita a pasear junto al río e insiste en que disfrute de un baño, a lo que ella accede en contra de su voluntad. Desde el agua, la joven nadadora busca insistentemente la atención de su madre, hasta que, de repente, una fuerte corriente la sorprende y la arrastra lejos de la orilla. Tras haber perdido de vista a su madre, quien parece haberla abandonado, la protagonista intuye que nadie acudiría en su ayuda y por ello concentra todas sus fuerzas en nadar, luchando por alcanzar la salvación.<sup>7</sup> La experiencia traumática narrada en este capítulo constituye el preludio de un renacer liberador, del que forman parte la superación del vínculo con la madre coercitiva y la llegada a un nuevo hogar, un espacio surreal, en el cual es posible iniciar una nueva existencia en libertad.<sup>8</sup> Esta nueva existencia puede entenderse en Schlier como un camino hacia la emancipación, guiado por la voluntad de dirigir la propia vida con plena conciencia de las raíces de las que se parte y del destino al que se aspira. La siguiente cita contiene la idea de este renovado modelo existencial, al que se llega tras un proceso de búsqueda que no está exento de inseguridades:

*Miro a mi alrededor y veo que estoy en mi hogar. Subo por los prados y siento: [...] Bajo mis pies, el suelo se eleva y se hunde con cada paso, elástico, pese a no ser pantanosos. Las flores, que brotan del prado rozando las hierbas grises en el viento, han crecido hasta alcanzar todas la misma altura, aunque cada una de ellas tiene un color diferente. [...] Llego a un terreno boscoso. Pequeños lagos redondos brillan entre los troncos. Me acerco a la orilla del agua, camino de un lago a otro y veo mi reflejo verde por todas partes; de estanque en estanque, de reflejo en reflejo, descubro que cada vez me parezco más a mí misma. [...] Sigo caminando a*

---

rusa, publicó en 1910 la novela *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [Los cuadernos de Malte Laurids Brigge], en la que rendía homenaje al *zapiski*, término ruso para este tipo de narrativa. Sin embargo, durante la década de los veinte, el significado literario de *Aufzeichnung* evolucionó, adoptando un tono más objetivo, una característica definitoria de la ópera prima de Schlier. Sobre el concepto de *Aufzeichnung* y su importancia en la literatura de entreguerras remitimos al epílogo de Annette Steinsiek y Ursula A. Schneider, incluido en la edición comentada de la obra (Steinsiek y Schneider, 2018, pp. 150 – 151).

<sup>6</sup> En el epílogo de Annette Steinsiek y Ursula A. Schneider (2018, pp. 190-193) anteriormente citado encontramos asimismo una explicación más detallada en lo que hace referencia a su proceso de recepción.

<sup>7</sup> «Como la corriente en la que me encontraba se dirigía hacia las aguas profundas, ya no pude dar marcha atrás. Ya no tenía tiempo de mirar a mi alrededor, pero sabía que mi madre había desaparecido de mi vista. [...] En un momento dado sentí el impulso de gritar pidiendo ayuda, pero enseguida me di cuenta de que, aparte de que no se veía a nadie en el agua, un grito solo gastaría mis fuerzas, que sería mejor emplear en nadar bien. Reuní todas mis fuerzas, me dije a mí misma que era una nadadora experimentada y me convencí de que mi voluntad se impondría a la corriente.» [«Da die Strömung, in der ich mich befand, die Richtung zum großen Wasser einhielt, vermochte ich auch nicht mehr umzukehren. Ich hatte keine Zeit mehr mich umzusehen, wußte aber, daß meine Mutter nun meinen Blicken entschwunden sein. [...] Einmal wandelte es mich an, um Hilfe laut zu schreien, doch überlegte ich sofort, daß abgesehen davon, daß auf dem Wasser weit und breit niemand zu sehen war, ein Schrei meine Kräfte nur verbrauchen müßte, die ich doch besser in gutes Schwimmen umsetzen würde. Ich nahm meine ganze Kraft zusammen, hielt mir angestrengt vor, daß ich eine geübte Schwimmerin sei, und redete mir ein, daß mein Wille die Strömung zu überwinden vermöge.»] (Schlier, 2018, p. 8) La traducción española de los pasajes citados es de la autora de este capítulo.

<sup>8</sup> Sobre la figura materna véase Sousa Pardo (2022).

*través de campos y prados, no hay ningún camino visible. [...] Miro hacia atrás: a lo lejos fluye el río. Subo una colina para ver más lejos y distingo el río como una cinta luminosa en el horizonte. Me coloco en la llanura, cubro mis ojos con la mano para ver mejor, y el río en la distancia parece una franja oscura. Continúo caminando sin volver a mirar atrás. Pero sé que el río fluye, y veo las huellas que conducen desde él hasta los valles frente a mí. Mantengo el río en mi mente mientras me alejo de él; es un punto de referencia, sin importar hacia dónde me dirija. Mantengo la vista fija en él, al igual que el navegante en mar abierto, que no guía con el timón, sino con el remo, fijando la mirada en la costa que se desvanece a lo lejos, para poder llegar al lugar al que se dirige siguiendo la dirección de donde vino.<sup>9</sup>*

El ideal existencial al que hacíamos referencia se articula aquí al final de la cita. El marco onírico constituye el espacio poético idóneo para el nacimiento de una nueva identidad, un devenir para cuya expresión poética se recurre a la simbología del agua como espejo metafórico ante el cual el yo toma consciencia de su mutación hacia una nueva individualidad. De igual manera, este proceso de emancipación es indisoluble del distanciamiento de la figura materna, tradicionalmente considerada la guía en la socialización normativa de la mujer y modelo en el rol de género. Considerando este hecho, el renacer de la protagonista puede interpretarse como una forma de superación del patrón de género. A este respecto, es importante señalar que la sociedad de Weimar comportó un cambio significativo en los roles de género y en las expectativas de las mujeres en el plano político, social, educativo y laboral. Tal como veremos a lo largo de nuestras argumentaciones, la mirada bidireccional de Schlier parece sin embargo poner en duda la estabilidad del nuevo modelo.

Tras esta visión onírica inicial, irrumpe con brusquedad en la obra un cambio estilístico a través del cual, la mirada objetiva sustituye a la visión onírica. Los capítulos sucesivos conforman un compendio de estaciones cuyo denominador común es el realismo. De este modo, la obra pone en evidencia cómo la violencia estructural determina los destinos de las personas: se halla en las estructuras sociales, políticas y familiares y genera de forma simbólica desigualdades sistemáticas. La aguda observación de Schlier revela el proceder de estas dinámicas y profundiza en realidades que ponen en evidencia la manipulación, el abuso y la exclusión.

Paradigmático en este sentido es el capítulo «El hospital de campaña», donde la narradora, desde la impotencia, relata en primera persona su primer encuentro con la muerte. Colaborando como enfermera de guerra, la joven asiste a los soldados y desenmascara la vacuidad del heroísmo. Este momento es reconocido por la narradora como el instante en el que realmente aprendió a llorar y a defenderse (Schlier, 2018, pp. 13-26). Su mirada recorre las salas del hospital, revelando un macabro desfile de cuerpos y mentes devastados por la guerra, que encarnan una estética de lo feo. Lejos de mitificar el sacrificio humano, la indagación libre de *pathos* retrata una extensa galería de víctimas anónimas. La simplicidad estilística con la que se reproducen los detalles de los cuerpos malogrados es la expresión estética de su cosificación. En este capítulo, se destaca el potencial de un biopoder soberano que no se limita enviar a los reclutas a morir en la guerra, sino que se extiende a la capacidad de mantenerlos con vida. Los soldados son cuerpos a los que se cuida y sana con el único objetivo de someterles de nuevo a la mutilación. La narradora percibe la intuición de los heridos, que sospechan que sus cuerpos solo son sanados con el objeto de ser reutilizados para la guerra.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> «Ich blicke um mich und sehe, daß ich in meiner Heimat bin. Ich steige die Wiesen hinauf und fühle: [...] Der Boden unter meinen Füßen ist elastisch, hebt und senkt sich unter meinen Schritten, obwohl er kein Moorgrund ist. Die Blumen, die aus der Wiese herausblühen und sich mit den grauen Gräsern im Winde berühren, sind alle gleich hoch gewachsen, obgleich eine jede unter ihnen eine andere Farbe trägt. [...] Ich komme in eine Waldgegend. Zwischen den Stämmen schimmern kleine, runde Seen. Ich trete an den Wasserspiegel, ich gehe von einem See zum anderen und schaue überall mein grünes Spiegelbild; ich finde, daß ich von Teich zu Teich, von Widerschein zu Widerschein mir ähnlicher werde. [...] Ich laufe weiter über Äcker und Wiesen, es gibt keinen Weg, der abzusehen ist. [...] Ich schaue zurück: In der Ferne zieht der Fluß. Ich steige auf einen Hügel, um weiter zu sehen, und erblicke den Fluß als ein helles Band am Horizont. Ich stelle mich ins ebene Land, überschatte die Augen mit der Hand, um schärfer zu sehen, und der Fluß in der Ferne scheint ein dunkler Streifen zu sein. Ich gehe weiter und schaue nicht mehr zurück. Aber ich weiß, daß der Fluß strömt, und ich sehe die Spuren, die von ihm zu den Tälern vor mir führen. Ich behalte den Fluß im Sinn, indem ich mich von ihm entferne, er ist ein Orientierungspunkt, wie man sich auch wenden mag. Ich fasse ihn ins Auge, so wie der Schiffer auf offenem See, der nicht mit dem Steuer, sondern mit dem Ruder steuert, das rückdämmernde Gestade im Auge behält, um das Land, dem er zustrebt, in der Richtung erreichen zu können, von der er gekommen war» (Schlier, 2018, pp. 9-10).

<sup>10</sup> «Los heridos sentían que su pronta recuperación no era deseada por su bien, sino para restablecer su condición física de cara al servicio militar. La mano debía curarse para poder ser atravesada de nuevo.» «Die Verwundeten fühlten, daß ihre baldige Gesundung nicht zu ihrem Wohle, sondern um ihrer Felddiensttauglichkeit willen gewünscht wurde. Die Hand sollte heilen, damit sie wieder durchschossen werden konnte»] (Schlier, 2018, p. 14).

En los capítulos siguientes —«La vieja casa en Frankfurt», «El sueño de la vida» y «En el periodismo democrático»— se observa nuevamente como la violencia estructural impacta sobre determinados colectivos, esta vez, desde una dimensión de género. Así, por ejemplo, en el episodio «La vieja casa de Frankfurt» la narradora se remite a la vida de tres de sus tías, una de ellas célibe tras renunciar al matrimonio después de la muerte de su prometido en combate. La figura de la tía ejemplifica la presión de las normas culturales sobre los destinos de las mujeres. En este caso, Anna, la tía soltera de la narradora, se ve condenada a la estigmatización y a la burla en el propio contexto familiar por no ajustarse al patrón convencional de esposa y madre. La vida de la tía Anna reproduce una situación de explotación dentro de las estructuras familiares: es relegada al aislamiento tan pronto como deja de ser útil como cuidadora. De este modo, Schlier desenmascara el papel crucial de las estructuras familiares a la hora de generar y perpetuar abusos, amparándose en supuestos vínculos afectivos para justificarlos (Schlier, 2018, pp. 23–24).

La experiencia del desprecio hacia la mujer en el entorno familiar y laboral es un tema recurrente en la novela. Así, por ejemplo, en el capítulo «El sueño de la vida», la narradora debe luchar contra la oposición familiar para seguir con su formación, una circunstancia a la que se añade la necesidad de trabajar para poder subsistir mientras estudia (Schlier, 2018, pp. 28–29). Esta necesidad la aboca a un trabajo como estenotipista y es precisamente en la descripción del entorno laboral donde la mirada de la narradora se torna más lúcida y perspicaz. De este modo, la joven disecciona la sutileza del acoso laboral y sexual en las oficinas de un periódico irónicamente tildado de democrático. Para el retrato del abuso de poder Schlier recurre a la categoría de lo grotesco. Lo grotesco se traduce en el desaliño de jefes pretenciosos que, con aires de elegancia y superioridad, se comportan lascivamente con sus subordinadas,<sup>11</sup> en el atrevimiento desconsiderado de pretendidos demócratas que, con intenciones supuestamente bromistas, reparten jocosas palmadas en las partes traseras de las empleadas.<sup>12</sup> Asimismo lo grotesco se percibe en las infelices mecanógrafas —abrumadas por la presión de sus superiores— que conviven con la zozobra de tener que conservar a toda costa su atractivo, sabiendo que, tan pronto pierdan su frescura, serán desechadas.<sup>13</sup> La mirada de la narradora pone en evidencia que, en el marco de un capitalismo de matriz patriarcal, el trabajo no emancipa a la mujer, sino que la somete doblemente como fuerza de producción y como objeto. Lo grotesco facilita aquí una forma de catarsis al permitir la risa y el espanto ante esta realidad, aliviando la tensión que provoca el reconocimiento de la verdad.

La mirada de la narradora a veces refleja compasión, y otras, una falsa ingenuidad que le permite sobrellevar la realidad. Por una parte, los ojos de la narradora desnudan la vacuidad del relato que desde las instancias de poder se pretende difundir. En este sentido, se señala la complicidad de los medios de comunicación por silenciar la gravedad de los problemas sociales. Por otra, se denuncian los métodos correctivos que se aplican a los que se sublevan. Concretamente, se recurre al prototipo de la mujer moderna que cuestiona lo impuesto para ilustrar las nuevas y depravadas formas de castigo. De esta forma, en este mismo capítulo la narradora nos describe la degradación que padece tras rechazar las propuestas sexuales de un superior. Como resulta-

<sup>11</sup> «Estaba, por ejemplo, el Sr. U., con una levita negra a la que las motas de polvo se pegaban gustosamente, con un pañuelo siempre colgando del bolsillo, el cuello gris y el pelo grisiento. Tenía la costumbre [...] de rozar a las mecanógrafas con las rodillas mientras caminaba.» [«Da war z. B. Herr U. mit schwarzem Gehrock, an dem die Staubflocken gern hängen blieben, mit immer zur Tasche heraushängendem Taschentuch, grauem Kragen und fettigen Haaren, der beim Gehen die Angewohnheit hatte [...], die Schreibmaschinenmädchen mit den Knien zu Streifen»] (Schlier, 2018, p. 48).

<sup>12</sup> «Estaba el Sr. N., un importante demócrata, que tenía la costumbre de dar a las chicas de la oficina una sonora palmada en el trasero haciendo broma.» [«Es war da Herr N., ein führender Demokrat, der die Gewohnheit hatte, den Mädchen im Büro „zum Spaß“ schallende Schläge auf ihre Rückseite zu geben»] (Schlier, 2018, p. 48).

<sup>13</sup> «Estas jóvenes criaturas eran realmente dignas de lástima. Se colocaban junto a la máquina de imprimir y tiraban hacia abajo de las negras y húmedas copias, teclaban sobre la máquina en una loca carrera hasta que les dolían los brazos. [...] El jefe estaba detrás de ellas con un reloj en la mano y contaba los minutos. Los redactores insultaban por cada pequeño error que se cometía. Las chicas trabajaban a toda prisa, con la cara enrojecida, el pelo revuelto y algunas al borde del llanto. El trabajo las agotaba rápidamente y sabían cuál era su destino en cuanto envejecieran y se estropeará su belleza: ningún jefe volvería a contratarlas. Serían desechadas como un objeto gastado y su vejez sería pura miseria.» [«Diese jungen Geschöpfe waren recht bedauernswert. Sie standen an der Druckpresse und zogen die schwarzen, feuchten Abzüge herunter, sie klapperten in wahnsinnige Eile Maschine, bis die Arme schmerzten. [...] Der Chef stand hinter ihnen mit der Uhr in der Hand und zählte die Minuten. Die Redakteure gebrauchten Schimpfworte bei jedem kleinen Fehler, der gemacht wurde. Die Mädchen arbeiteten in furchtbarer Eile, ihre Gesichter waren rot und aufgeregt, die Frisuren unordentlich, manche von ihnen waren dem Weinen nahe. Der Beruf zermürbte rasch, und sie wußten, was ihr Schicksal war, sobald sie ein wenig älter und häßlicher wurden: Kein Chef würde sie mehr anstellen. Sie würden wie ein abgenutzter Gegenstand weggeworfen werden, und ihr Alter würde ein einziges Elend sein»] (Schlier, 2018, p. 49).

do, queda relegada a encargarse exclusivamente de la crónica local de sucesos, viéndose obligada a suavizar la crudeza de los hechos reales: tiene que disfrazar suicidios, asesinatos y accidentes que son consecuencia de la pobreza, la degradación moral y la desestructuración social, presentándolos como anécdotas morbosas, tragedias amorosas, dramas familiares o incidentes fortuitos con los que captar la atención del público lector. En respuesta a esta presión, la narradora se imagina un mundo ideal, un espacio ficticio donde reescribe los hechos, otorgándoles un final feliz:

*Se me mezclaron los mensajes, se me mezclaron y se me mezclaron y confundía todos los acontecimientos. Hubo pánico en las ciudades y pueblos del país, el caos del mundo se volvió del revés: La madre que había cometido un robo y se había arrojado al río con sus seis hijos y el bebé en el cochecito fue rescatada y honrada de por vida como si fuera una princesa del país. El niño de la criada ya no nació muerto en la ambulancia cuando la madre fue trasladada al hospital ni quedó escondido bajo la ropa sucia sino que estaba envuelto en pañales en el salón de la señora. La fe inquebrantable de la niñera de diecisiete años en su novio, un estafador matrimonial, condenado por veinte delitos, se puso como modelo ejemplar para las hijas del país. La mujer que había vertido vitriolo sobre los ojos de su marido por la noche quiso quedarse ciega ella misma, empezó a amar y fue amada. Las prostitutas recibieron una preciosa medalla de la Asociación por el Sufragio Femenino en reconocimiento a su honor. Los numerosos niños pequeños que se habían ahogado en la fosa de purines empezaron a nadar y se encontraron en el claro arroyo en medio de un prado de violetas. El juicio de los asesinatos se canceló porque resultó que el asesinato había sido un suicidio. El juez corrió al lugar de la ejecución y atrapó con el brazo el hacha del verdugo sobre la cabeza del criminal. La voz del pueblo llegó a los oídos del día desde los pozos de carbón. El ministro, el comandante y el rico hicieron voto de humildad y renuncia. Los corrimientos de tierra sepultaron sólo piedras, nada vivo, enterraron casas ya derruidas, y los terremotos que se abrieron paso arrojaron fértiles jardines y verdes viviendas por toda la tierra. Los ferrocarriles sólo descarrilaban dentro de los raíles cuando no conseguían mantener el viaje sin huellas a través del suelo del país, los aviones ya no se estrellaban desde las alturas, sino que dejaban caer octavillas con la frase "Paz en las profundidades", que revoloteaban hasta posarse en la tierra. Las estrellas también podían verse durante el día, y no sólo desde el observatorio. La gente ya no miraba el eclipse solar a través de un cristal negro y lleno de hollín, sino a través de uno transparente, y he aquí: El eclipse de sol desapareció.<sup>14</sup>*

En su visión onírica, aunque la narradora halla una paz momentánea frente a la inmoralidad cotidiana, su reinterpretación excesivamente positiva de las tragedias crea un mundo tan idílico que resulta inverosímil y extraño. Esta felicidad forzada, que culmina con un final feliz tópico, donde la luz finalmente pone fin a los tiempos de tinieblas, produce un efecto paródico. Al intentar encajar a toda costa en moldes de felicidad las tragedias, la visión deviene un delirio absurdo, una quimera que contrasta irónicamente con la cruda realidad de la protagonista: una jornada laboral que agota sus fuerzas y la inminente amenaza de un discurso político que también devorará cualquier atisbo de racionalidad:

*Escribo a máquina durante ocho horas. El traqueteo constante de las letras es una melodía para toda la locura del mundo. De repente me doy cuenta de que la máquina lleva la etiqueta «Adler», ¡que es una máquina*

<sup>14</sup> «Ich klebte die Meldungen alle durcheinander, klebte und klebte und verwechselte alle Geschehnisse. In den Städten und Dörfern des Landes entstand eine Panik, das Chaos der Welt war auf den Kopf gestellt: Die Mutter, die einen Diebstahl begangen uns sich mit ihren sechs Kindern und dem Säugling im Kinderwagen in den Fluß gestürzt hatte, wurde gerettet und ihr Leben lang geehrt, als sei sie eine Fürstin des Landes. Das Kind des Dienstmädchens wurde nicht mehr, beim Transport der Mutter ins Krankenhaus, im Auto der Rettungsgesellschaft tot geboren und unter der Wäsche verborgen gehalten, sondern im Salon der Dame in Windeln gewickelt. Der unerschütterliche Glaube des siebzehnjährigen Kindermädchens an ihren Bräutigam, einen in zwanzig Fällen überführten Heiratsschwindler, wurden den Töchtern des Landes als ein vorbildliches Beispiel hingestellt. Die Frau, die ihrem Manne in der Nacht Vitriol über die Augen gegossen hatte, wollte selbst erblinden, begann zu lieben und wurde geliebt. Die Prostituierten erhielten vom Verein für Frauenstimmrecht zur Anerkennung ihrer Ehre eine kostbare Medaille. Die vielen kleinen Kinder, die in der Odelgrube ertrunken waren, fingen zu schwimmen an uns trafen sich im klaren Bach inmitten einer Veilchenwiese. Die Gerichtsverhandlung über den Mörder wurde abgebrochen, weil es sich erwies, dass der Mord ein Selbstmord gewesen war. Der Richter eilte zu der Richtstätte und fing das Beil des Henkers über dem Haupt des Verbrechers mit seinem Arme auf. Die Stimme des Volkes drang aus den Kohlenschächten bis in das Ohr des Tages. Der Minister, der Feldherr und der Reiche legten ein Gelübde der Demut und des Verzichtes ab. Die Erdstürze begruben nur Steine, nichts Lebendes unter sich, begruben Häuser, die schon abgerissen waren, und die Erdbeben, die aufbrachen, würfeln fruchtbare Gärten und Wohnstätten im Grünen über das Land. Die Eisenbahnen entgleisten nur noch innerhalb der Schienen, wenn sie die schienenlose Fahrt über den Boden des Landes nicht einhielten, die Flugzeuge stürzten nicht mehr von der Höhe ab, sondern ließen Flugzettel zur Erde flattern, auf denen stand: Friede in der Tiefe. Die Sterne waren auch am Tag, und nicht nur von der Sternwarte aus, zu sehen. Die Menschen betrachteten die Sonnenfinsternis nicht mehr durch ein rußiges, schwarzes Glas, sondern durch ein lichtiges, und siehe: Die Finsternis der Sonne schwand» (Schlier, 2018, pp. 56–57).

*de escribir Adler! ¡Un águila! Veo un pájaro con las alas desplegadas más maravillosamente de lo que jamás he visto volar en círculos sobre las cumbres de las montañas.*<sup>15</sup>

En el capítulo titulado «En la redacción de los patriotas», la mirada de la narradora regresa al mundo real y aborda la innegable verdad del presente: el resurgir de un nuevo patriotismo, impulsado por la figura de Hitler, cuya retórica ha conquistado al pueblo, convertido en una masa que actúa por instinto, poseída por una fiebre de guerra contra un enemigo imaginario. Este episodio se presenta en forma de diario, pero sus fragmentos, lejos de reflejar el mundo emocional de la narradora, ofrecen una perspectiva distanciada sobre los hechos. Su punto de vista al margen de los acontecimientos la afirma como espectadora que analiza las dinámicas sociales que contribuyen a la popularidad de Hitler. De este modo, retrata su ascenso y los efectos de su discurso en la masa, explorando a fondo la relación entre el *salvador* y su pueblo. Esta conexión parece sustentarse en una elaborada puesta en escena que la narradora describe con un tono paródico: la mirada exageradamente expresiva del Führer, su gesticulación teatral y un control absoluto de los tiempos del discurso.<sup>16</sup> El resultado es la caricatura de un orador en aparente comunión con la multitud, lo que invita a una reflexión más profunda sobre la autenticidad de esta representación y la veracidad de su mensaje.

El último episodio de la novela «Regreso al hogar y sueño» encierra un final abierto en el que realidad y sueño se confunden. Montada en un tren de camino a casa, la narradora plasma con un estilo paratáctico el ritmo de los nuevos tiempos sobre el telón de fondo de los modernos medios de locomoción. Mientras viaja se sumerge nuevamente en sus ensoñaciones, en las cuales tiene lugar una discusión familiar entre sus padres y su hermano. La discusión revela el conflicto generacional que también afecta a la narradora y, como consecuencia, decide abandonar su mundo conocido. En su sueño, el destino de su viaje es Italia; sin embargo, despierta de forma abrupta al darse cuenta de que el revisor le está pidiendo un billete que no ha comprado, montada en tren de camino a casa. Este final desilusionante abre la puerta a un futuro incierto, en el que no cabe el optimismo.

#### 4. CONCLUSIONES

La mirada bidireccional que Paula Schlier nos ofrece en la obra a través de su narradora crea en sus lectores un efecto desalentador, no solo por lo que revela sobre la sociedad alemana en el plano político, económico, social y moral, sino también por cómo esta se ve afectada por los nuevos modelos identitarios surgidos a raíz de la modernización. Por una parte, la perspectiva se concentra en la precaria cotidianidad, óptimo caldo de cultivo para la acogida de las ideas nacionalsocialistas. Por otra, la mirada de la narradora se complace en realidades oníricas cuya función descompresora posibilita resistir el día a día. Los estados de perfección que impregnan las visiones crean una artificialidad con la que irónicamente se cuestiona la posibilidad de superar el pesimismo o de transgredir, como individualidad emancipada, los patrones de género que impone el

<sup>15</sup> «Ich schreibe acht Stunden lang Schreibmaschine. Das gleichmäßige Klappern der Buchstaben ist eine Melodie zu allem Irrsinn der Welt. Da sehe ich plötzlich, dass auf der Maschine „Adler“ steht, dass sie eine Adler-Schreibmaschine ist! Ein Adler! Ich sehe einen Vogel mit herrlicher ausgebreiteten Schwingen, als ich ihn je über Bergesgipfeln kreisen sah» (Schlier, 2018, pp. 57-58).

<sup>16</sup> «El discurso de nuestro héroe me enganchó de inmediato. La gente permanecía embelesada, inmóvil, sólo aquí y allá sonaba furtivamente la tapa de una jarra de cerveza al cerrarse, y de vez en cuando un huracán de carcajadas sacudía toda la sala. Hitler hablaba con un humor tremendo; la multitud conocía muy bien a su Führer, sabía lo que tenía que decir ahora y lo bien que expresaría los pensamientos de sus propios corazones. Podían leer la indignación en sus ojos centelleantes y la solemnidad de su ingenio en los inconfundibles movimientos de sus manos. Hitler siempre decía unas pocas frases de una vez y lanzaba la última de ellas al público como una bola. La dejaba rodar para que la gente se diese cuenta de lo que había dicho. En las pausas de su discurso, se secaba el sudor de la frente y bebía un sorbo de la jarra de cerveza que tenía en el atril. La multitud aplaudía tan fuerte que sonaba como el tamborileo de toda una pedrea de granizo, y era imposible saber si Hitler bebía para que la gente pudiera aplaudir o si la gente aplaudía para que Hitler pudiera beber.» [«Mich riß die Rede unseres Helden sofort hin. Das Volk stand gebannt, regungslos, nur hie und da klapperte verstohlen ein Bierkrugdeckel, und zuweilen erschütterte ein orkanartiges Gelächter den ganzen Saal. Hitler sprach ungeheuer witzig; die Masse kannte ihren Führer ganz genau, wußten, was er jetzt sagen mußte und wie gut er den Gedanken in ihrer eigenen Brust ausdrücken würde. Sie lasen ihm die Empörung an den blitzenden Augen ab und die Würde des Witzes an den nicht mißzuverstehenden Handbewegungen. Hitler sprach immer einige Sätze in einem Schwung und schleuderte den letzten diese Sätze unter das Publikum wie eine Kugel. Er ließ die Kugel rollen und die Leute begreifen, was er gesagt hatte. In den Sprechpausen wischte er sich den Schweiß von der Stirne und tat einen tiefen Schluck aus dem Bierkrug, der auf seinem Rednerpult stand. Die Menge applaudierte, daß es klang wie das Trommeln einer ganzen Flut von Hagelkörnern, und es war nicht zu unterscheiden, ob Hitler trank, damit die Leute klatschen konnten, oder ob die Leute applaudierten, damit Hitler trinken könne»] (Schlier, 2018, p. 69).

capitalismo de matriz patriarcal. La parodia, la ironía y el gesto grotesco como revulsivo frente a los acontecimientos de su tiempo, convierten a Paula Schlier en una figura atenta no solo a la historia de su tiempo, sino también a las estrategias con las que una generación de artistas combatía la incertidumbre del momento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Foppa, A. (1986). *Paula Schlier: Versuch einer Monographie* [Tesis doctoral] Universität Innsbruck. [https://www.uibk.ac.at/media/filer\\_public/e4/db/e4db121e-2967-46a5-ae18-ebb8d2132132/foppa-schlier-gesamt.pdf](https://www.uibk.ac.at/media/filer_public/e4/db/e4db121e-2967-46a5-ae18-ebb8d2132132/foppa-schlier-gesamt.pdf)
- McLary, L. (2021). Petras Aufzeichnungen, oder Konzept einer Jugend nach dem Diktat der Zeit by Paula Schlier. *Feminist German Studies*, 37(2) <https://doi.org/10.1353/fgs.2021.0023>
- Schlier, P. (2018). *Petras Aufzeichnungen oder Konzept einer Jugend nach dem Diktat der Zeit*. Edición de A. Steinsiek y U. A. Schneider. Otto Müller.
- Schneider, U. A. (2014) *Freiwillige Krankenschwester im Ersten Weltkrieg. Paula Schlier, 1918, Lazarett Ingolstadt. Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, 33, pp. 81-90.
- Sousa Pardo, C. (2022). Deconstruir una imagen. Algunas notas sobre la iconografía del (des)amor maternal en el surrealismo. *Boletín de Arte*, 43, pp. 89-99.
- Steinsiek, A. y Schneider, U. A. (2018). Anhang. En P. Schlier. *Petras Aufzeichnungen oder Konzept einer Jugend nach dem Diktat der Zeit* (pp. 123-196). Otto Müller.
- Universität Innsbruck (8 de junio de 2021 a). *Forschungsinstitut Brenner-Archiv: Virtuelle Führung. Schlier #1: Erster Weltkrieg*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Os5WHPReUNk>
- Universität Innsbruck (8 de junio de 2021 b). *Forschungsinstitut Brenner-Archiv: Virtuelle Führung. Schlier #2: Neue Sachlichkeit*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=E7f3hLGYvAU>
- Universität Innsbruck (8 de junio de 2021 c). *Forschungsinstitut Brenner-Archiv: Virtuelle Führung. Schlier #3: Die Neue Frau*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=BARQXajLoOA>

# ELSE FELDMANN Y MARIA LEITNER — DOS TRÁGICAS BIOGRAFÍAS PARALELAS Y DOS FORMAS DE DENUNCIA EN TIEMPOS INCIERTOS A TRAVÉS DEL PERIODISMO

**Olga García**

*Universidad de Extremadura*

## 1. ESCRITORAS AUSTRIACAS PROHIBIDAS Y OLVIDADAS

¿Cuál sería el denominador común que une a Vicki Baum, Veza Canetti, Else Feldmann, Paula Grogger, Mela Hartwig, Gina Kaus, Alma Johanna Koenig, Lili Körber, Maria Leitner, Lina Loos, Paula Ludwig, Sir Galahad, Adrienne Thomas, Grete von Urbanitzky y Hermynia Zur Mühlen? — Todas ellas formarían parte de una nueva generación de escritoras austriacas que alcanzaron el éxito en los años veinte del siglo pasado, pero cuyas carreras fueron truncadas por el nacionalsocialismo (en algunos casos también el nacionalsocialismo las aniquiló). Quince biografías diversas aunque marcadas por la persecución de la que fueron objeto. Esta es la concepción que ha dado pie a la monografía *Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945* [Éxito y persecución. Escritoras austriacas 1918-1945] (2002), de Christa Gürtler y Sigrid Schmid-Bortenschlager. Posiblemente, exceptuando a Vicki Baum, Veza Canetti, Adrienne Thomas, Paula Grogger o Gina Kaus, la obra de estas escritoras de entreguerras ha quedado durante décadas olvidada, y solo en fechas recientes se ha iniciado el rescate literario de estas novelistas, poetisas, reporteras, ensayistas o guionistas.

En la Biblioteca del Ayuntamiento de Viena tuvo lugar una exposición en el otoño de 2008 y la primavera de 2009, con el sugerente título: *Frauen und Stadt. Eine andere Topographie von Wien* [Mujeres y ciudad. Una topografía diferente de Viena]. A su vez, una publicación con el mismo título mapea la ciudad siguiendo los pasos de las literatas, políticas, científicas, bailarinas, compositoras, actrices, etnólogas, activistas, y un largo etcétera de mujeres que vivieron, trabajaron y crearon en esta ciudad. A Vicki Baum, Veza Canetti, Else Feldmann, Gina Kaus, Alma Johanna Koenig, Lina Loos o Sir Galahad (pseudónimo de Bertha Diener) se les dedica una parcela en algunos casos discreta y, en otros, amplía en la ilustrativa publicación.

A continuación presentaremos algunos aspectos de las biografías mutiladas de dos reporteras y novelistas nacidas en los vastos territorios de la antigua Monarquía Austrohúngara. Dos trayectorias profesionales que no carecieron de reconocimiento en su momento, pero que posteriormente cayeron en el olvido durante más de medio siglo. Nos referimos a Else Feldmann (1884-1942) y Maria Leitner (1892-1942).

Los textos de Else Feldmann son parte del paradigma literario de la denominada Viena Roja, mientras que Maria Leitner (pionera del periodismo *undercover*) se desarrolló en el Berlín de la República de Weimar y en la América de aquellos mismos años. Son numerosas las facetas tanto vivenciales como profesionales que las unen. Ambas denuncian la explotación de la que eran objeto los sectores de la población más desfavorecidos, con especial atención hacia las mujeres y a la defensa de sus derechos. Aquí ofreceremos en paralelo

algunos aspectos de interés en sus biografías, así como una muestra panorámica de los focos temáticos de la producción de ambas; además de algunas anotaciones sobre la singular recepción que tuvieron algunos de sus textos.

La definición que Erika Mann realizó en 1931 de las escritoras de su tiempo, bien puede aplicarse a Feldmann y Leitner. La hija mayor de Thomas Mann se refería al nuevo tipo de escritora que no se entrega, escribe sin desnudar el alma, deja su propio destino discretamente al margen; es una escritora que informa en lugar de confesarse. Conoce el mundo, está al día, tiene humor y es avispada (Mann, 2000, p. 84). Casi es como si tradujera la vida a literatura (no a una literatura particularmente de altos vuelos) pero sí a una literatura útil, decente y, a menudo, digna de aprecio.

## 2. ¿CIUDADANÍA HÚNGARA O AUSTRIACA?

### 2.1. Else Feldmann, una existencia en Viena<sup>1</sup>

Las estadísticas muestran que a principios del siglo XX sólo el 47% de los vieneses había nacido en la capital. Else Feldmann y sus cuatro hermanos sí nacieron en Viena, pero sus padres procedían de la otra parte de la Monarquía Dual: el padre, de la ciudad húngara Nyír-Bátor, y la madre, de Deutschkreutz (hoy en el Burgenland austriaco); los dos provenían de comunidades judías. Ellos, como otros miles, hicieron que la población de Viena se quintuplicara entre 1830 y 1910. El cabeza de familia fue también uno de tantos miles que vendían todo tipo de cachivaches o traficaba con ropa de segunda mano por la ciudad. No tenía un oficio concreto y cambiaba de ocupación lo mismo que la familia se mudaba de domicilio, ya fuese en el segundo distrito (la *judería voluntaria* de Viena), el vigésimo o el vigésimo primero, ambos barrios obreros en los que vivía también un importante número de judíos. Se conocen hasta siete direcciones de la familia Feldmann, y sin embargo la biografía de Else Feldmann está repleta de lagunas e interrogantes. Una parte de las reconstrucciones de su biografía se han llevado a cabo a partir de sus obras de corte autobiográfico, por ejemplo, la novela publicada en 1921 *Löwenzahn. Eine Kindheit* [*Diente de león. Una infancia*], que en 1930 contó con una nueva edición en Leipzig bajo el significativo título: *Melodie in Moll* [*Melodía en modo menor*]. La alusión musical es un claro indicador del tono melancólico, a veces triste, con el que se describe una infancia en una familia judía humilde con apenas recursos para poder subsistir. No obstante resulta difícil precisar cuánto hay de ficción literaria y cuánto de autobiografía en los textos de Feldmann, dado lo poco que se conoce de ella. Apenas existen fotografías. Sus obras de carácter autobiográfico tan solo abordan aspectos de la infancia y la juventud. No hay referencia alguna a su vida adulta. Aparte de su formación escolar básica ¿aprendió estenografía y contabilidad, como la protagonista de su novela? Sí se sabe que Else asistió a un centro de formación de maestras cuando contaba dieciséis años, aunque se vio obligada a interrumpir su formación, y a trabajar en una fábrica que producía ballenas para corsés. Con anterioridad a 1910 no existen apenas datos de ella, en ese año el registro de empadronamiento arroja la siguiente información: «escritora, de confesión mosaica, soltera» (Opel, 2022, p. 19). Al concluir la Gran Guerra y desmoronarse con ello la Monarquía Dual, comenzó una nueva realidad que la historiografía reciente ha calificado de «la primera hora cero».<sup>2</sup> Un nuevo orden salido del Tratado de Versalles trazó un inédito mapa mitteleuropeo. Se crearon nuevos Estados basados en la etnia, siendo los judíos principalmente los más afectados; puesto que no había ningún territorio del que pudieran decir que les *pertenecía* históricamente hablando. Los ciudadanos de la ya inexistente monarquía podían optar por pertenecer a la nueva y pequeña Austria («el Estado que nadie quería» en palabras de Clemenceau)<sup>3</sup> o bien al respectivo Estado sucesor. De acuerdo con la voluntad del nuevo gobierno de la República Austriaca, el lugar de origen o lugar de nacimiento era decisivo para determinar la ciudadanía. Según esto podemos pensar que Else Feldmann recibiría automáticamente la ciudadanía austriaca. En efecto, Feldmann se convierte en ciudadana austriaca en 1919, pero no adquirió de-

<sup>1</sup> Sobre la biografía de Else Feldmann, véanse Exenberger (1990), Güntler y Schmid-Bortenschlager (2002) y Debazi (2021).

<sup>2</sup> «die erste Stunde Null»; véase Weigl, A. y Pfoser, A. (2017).

<sup>3</sup> «L'Austriche, c'est que reste» es la frase que, según se ha transmitido, dijo Georges Clemenceau en el transcurso de los debates que dieron lugar al Tratado de Paz de Saint-Germain. De ahí que desde el 1919 se hablara del «resto», aquello que ninguna de las potencias participantes en la conferencia de paz quería. El nuevo Estado austriaco se define *en negativo*. Es lo que nadie quiere. Véase Andics (1981).

recho de domicilio [*Heimatrecht*] en Viena hasta 1925; anteriormente estuvo adscrita administrativamente en Nyír-Bátor (a su padre, y por tanto también a la madre y a los hijos, se les revocó la ciudadanía austriaca en 1899). Es posible que Else hubiese vivido en los años anteriores a 1910 en Hungría y trabajara allí como traductora, algo no probado documentalmente.

## 2.2. Maria Leitner, una existencia en el exilio<sup>4</sup>

Maria Leitner nació en Varaždin (hoy Croacia). Muy pronto la familia del contratista de obras Leopold Leitner se trasladó a Budapest. Tanto el alemán como el húngaro eran las lenguas de uso cotidiano en el entorno familiar. Tampoco existen de Maria Leitner más que un par de fotografías. Entre 1902 y 1910 completó su educación secundaria con cursos de taquigrafía, inglés y francés. Ante la imposibilidad o la extrema dificultad de continuar estudios superiores (aunque desde 1895 les estaba permitido a las mujeres el acceso a las universidades húngaras), se especula si vivió en Suiza de 1910 a 1913. Se desconoce en qué universidad se matriculó y qué estudios cursó. Tampoco es posible asegurar que realmente llegara a residir en la Confederación Helvética. Algunas fuentes apuntan que en Viena inició estudios de Historia del Arte, que continuaría en Berlín. Es en aquella época cuando escribe sus primeros artículos periodísticos y, al estallar la Primera Guerra Mundial, es enviada a la neutral Suecia en calidad de corresponsal. Tras la Gran Guerra la encontramos en Budapest colaborando en la redacción de un periódico húngaro. Perteneció a un grupo de la vanguardia literaria y junto a sus dos hermanos era miembro del llamado Galilei Kör (Círculo Galilei), que reunió a estudiantes revolucionarios y jóvenes artistas hacia finales de la guerra, quienes tendrían una influencia decisiva en la República Soviética Húngara proclamada en 1919. Sí está documentado que Max y Johann (los hermanos) participaron activamente en el movimiento comunista húngaro. En cuanto a Maria, hasta hoy no es posible saber a ciencia cierta hasta dónde llegó su compromiso político, ni sus actividades en este sentido durante la primera mitad de los años veinte; los datos fidedignos son muy escasos. A raíz de la contrarrevolución que derribó al gobierno comunista de Béla Kun en Hungría, los tres hermanos se vieron obligados a huir del país. A finales de 1919, ya se encontraban en Viena. La nueva República Austriaca les concede pasaportes austriacos. En comparación con el caso de los Feldmann, sorprende la aparente facilidad con la que los Leitner accedieron a la ciudadanía austriaca. Entonces Leitner afirma haber nacido, no el 19 enero 1892, sino el 22 de diciembre 1893, y declara que su religión es la católica romana (la familia Leitner era judía, aunque no practicante). Se desconoce el motivo por el que presenta datos falsos ante las autoridades. A comienzos de 1920 ya se encontraba en Berlín e inmediatamente comenzó a traducir para la editorial de la recién fundada Internacional Juvenil Comunista, y reanuda su actividad en los medios periodísticos. En aquel mismo año (posiblemente representando a su hermano) participó en el Segundo Congreso Mundial de la Internacional Comunista, celebrado en Moscú. Su actividad en Berlín se centró en realizar traducciones del inglés al alemán; y del inglés al húngaro para su hermano, que desde 1922 residía en Norteamérica. Ahora se llamaba John Lassen y era redactor del único periódico comunista para la población húngara en EE.UU. Tampoco se sabe el motivo, pero en julio de 1924 aparece registrada en el Parkhotel (hoy hotel Prinz Eugen) de Viena como: «soltera, funcionaria húngara, domiciliada en Berlín». <sup>5</sup>

## 3. MUJERES EN EL PERIODISMO

### 3.1. Else Feldmann, reportera de la Viena Roja

Gran parte de la producción de Feldmann se remonta a la década de los veinte, en la que, como apuntan Fahnders y Karrenbrock a propósito de la República de Weimar, se produjo un «fulminante surgimiento de mujeres que escribían». <sup>6</sup> Aunque sus primeras publicaciones apareciesen en los años de la Monarquía, o algunos reportajes sociales durante la guerra, la biografía profesional de Feldmann coincide con ese período histórico favorable para las escritoras y a la vez fatal para todos los autores de izquierda: el austrofascismo y

<sup>4</sup> Sobre la biografía de Maria Leitner, véanse Schwarz (1989), Killet y Schwarz (2013), Preece (2014) y Schwarz (2017).

<sup>5</sup> «ledig, ungarische Beamtin, aus Berlin» (Marx, 2023).

<sup>6</sup> «fulminante Aufbruch schreibender Frauen» (Fahnders y Karrenbrock, 2003, p. 7).

el nacionalsocialismo. La biografía de Feldmann también es atípica si se la compara con la de sus colegas escritoras. La mayoría de ellas provenían de la nobleza o de la clase media alta y tenían una educación que les facilitaba su acceso a la esfera pública, lo que requería tanto un dominio seguro de la lengua como una buena educación general, así como una gran confianza en sí mismas. En ningún modo es posible obviar que la generación de reporteras y escritoras austriacas tenía que compartir espacio con pesos pesados del periodismo (Theodor Herzl, Egon Erwin Kisch, Karl Kraus, Joseph Roth, Oscar Pollak o Alfred Polgar). También hay que admitir que las periodistas de la época de entreguerras, en su mayoría, escribían en secciones o en suplementos cuya temática giraba en torno a parcelas como el hogar, la moda, los hijos; es decir, siempre dentro de una temática considerada *femenina*. En principio había una generalizada desconfianza hacia la joven generación de reporteras, especialmente en cuanto esta comenzaba a dedicarse a asuntos político-sociales.

El interés por estos temas aparece en Feldmann desde sus primeros escritos. Era una periodista a pie de calle que quería pisar los escenarios antes de escribir, y estos, sin excepción, eran los barrios más humildes, habitados por obreros y judíos en condiciones paupérrimas. Ella escribe sobre las tragedias cotidianas derivadas de la pobreza. Prestaba una especial atención a la situación de las mujeres y los jóvenes, para quienes reivindica una vida digna y la mejora de las condiciones sociales y existenciales en las que se encontraban atrapados. Todos sus artículos abordan la realidad de las gentes que viven *al margen*, y sus cuitas (desempleo, escasez de viviendas, prostitución, deficiencias en el sistema de justicia juvenil, etc.).

Después de los primeros comicios democráticos en Austria (16 de febrero de 1919), la victoria en Viena del Partido Socialdemócrata Obrero Austriaco fue un caso singular, dado que en el resto de la República se formaron gobiernos del conservador Partido Socialcristiano. El gobierno socialdemócrata de la capital sería el preámbulo de la llamada Viena Roja (casi quince años de gobiernos socialdemócratas). Los proyectos municipales de formación cultural de las masas, combinados con las mejoras en la vida de los trabajadores constituyeron la estrategia política central, cuyo principal objetivo era producir una nueva humanidad solidaria. Para ella se construyeron complejos de apartamentos con alquileres supervisados («Palacios del pueblo»). En marcha estaba la red de clínicas y puestos sanitarios de bajo costo, e incontables iniciativas pedagógicas progresistas. Se ha transmitido que la escritora tenía un retrato de Karl Max en su mesa de trabajo (Exenberger, 1990, p. 59). En el contexto de la Viena Roja, Else Feldmann llegó a ser una figura relevante que, además de su compromiso socialista a través de la escritura, fue en 1922 una de las fundadoras —junto con Leonhard Frank, Otto Neumann, Josef Luitpold Stern o Anna Nussbaum— del Grupo Viena de la organización internacional *Clarté*, creada por Henri Barbusse para combatir la guerra y sus causas. Feldmann, socialista, judía y mujer proveniente del proletariado, tiene una posición especial que le permite adoptar una postura a la vez aprobatoria y crítica hacia los programas de reforma socialdemócratas. En sus reportajes denuncia y tiene la intención de mejorar la situación, dirige su atención a cuestiones que antes no se reconocían ni se tomaban en serio en el debate público. Ella ve en los niños el sismógrafo del desarrollo social, y les asigna un papel importante en el devenir de la sociedad. Su escritura está entre el periodismo y el *trabajo social*. Sin embargo, ella nunca consiguió salir de la precaridad económica que marcó toda su vida.

### 3.1.1. *Else Feldmann, reportera de los «lugares-otros»*

Debazi argumenta que los «lugares-otros» descritos por Foucault como heterotopías (Debazi, 2021, pp. 253-274) desempeñan un papel nada desdeñable en los textos de Feldmann. Estos *lugares-otros* implican mecanismos dobles de apertura/cierre, inclusión/exclusión, acceso/prohibición, y estas normas regulan las relaciones con los espacios cotidianos. Feldmann da voz a personas que están aisladas del resto de la sociedad en estos *lugares*, seres en una situación de *crisis*, de *desviación*. En la obra de Feldmann, tanto en su labor periodística como en sus novelas, se encuentran numerosas representaciones de lugares citados por Foucault como ejemplos de heterotopías de desviación (asilos, sanatorios, hospitales, orfanatos, clínicas psiquiátricas, cárceles, burdeles, instituciones educativas especiales). En cada uno de ellos (sobresalen las representaciones de los hospitales), a pesar de encontrarse en la gran ciudad, aparecen mundos paralelos separados de la vida.

El sistema penal para jóvenes fue un tema muy presente en la labor periodística de Feldmann. Además cultivó durante años el subgénero de las crónicas de tribunales, en concreto los procesos a menores de edad. En realidad el reportaje judicial era un dominio de hombres, en el que Feldmann, lo mismo que Gabriele Tergit en Berlín, consiguió abrirse paso. Ambas evitaban los casos espectaculares, preferían ocuparse de pe-

queños delitos. En la serie *Sträfliche Jugenderziehung* [*La desatendida educación de la juventud*] (1926) leemos: «Vimos el arresto: [...] una celda vacía, mohosa, con un pequeño contenedor de hojalata en un rincón; en el otro había una persona. [...] Oscuridad, catre duro y ayuno».<sup>7</sup>

### 3.2. Maria Leitner, pionera del periodismo encubierto

Al igual que Vicki Baum, Lili Grün, Mela Hartwig, Gina Kaus, Maria Lazar o Joe Lederer, Leitner había abandonado Viena. La inflación en Austria también acabó empujando a Egon Erwin Kisch, Karl Kraus, Joseph Roth, Alfred Polgar y otros colegas del ramo a probar mejor suerte en Berlín. A partir de 1925, Leitner comienza a trabajar para el gran imperio mediático berlinés Ullstein, que la enviará a América, y sus reportajes empezarán a ser habituales en el semanario ilustrado de más éxito en Alemania, la *Berliner Illustrierte Zeitung*; también en la revista *Uhu* y en el diario *Tempo*.

Hacia 1928 se publicaban en Berlín 2633 diarios y revistas.<sup>8</sup> No había otra ciudad donde se escribiera, se imprimiera, y se leyera tanto como allí. Leitner es una de esas jóvenes que se abre paso en la capital alemana junto a toda una generación de escritoras y reporteras. Las mujeres toman plena conciencia de su papel en la sociedad y los hombres procuran entenderlo o digerirlo. Aunque tampoco hay que obviar que los medios buscaban a mujeres jóvenes, modernas, deportivas (a ser posible con un toque de excentricidad), y si por algún motivo resultaban exóticas, mucho mejor. Todo ello servía para atraer la atención de los lectores. Y también estaban las reporteras viajeras: Erika Mann, Annemarie Schwarzenbach, Alma M. Karlin, Sir Galahad, Alice Schalek. En 1925, Maria Leitner emprende rumbo a Nueva York. Durante cuatro años recorrerá EE.UU. de norte a sur, así como la costa oeste, los Estados de Pensilvania, Carolina del Sur, Georgia, Florida o Washington son solo algunas de las etapas de su periplo. En aquellos mismos años, otros reporteros recorrerán el «nuevo mundo»: Alfred Kerr, Egon Erwin Kisch, Alfons Goldschmidt, Arthur Holitscher o Ernst Toller. Frente a ellos, una reportera, ¡una mujer!, viaja sola (no hay indicios que permitan suponer que viajara acompañada), y su hermano había muerto el mismo año que ella llegó a Nueva York. Su interés en el «país de las oportunidades», en la «tierra prometida» es cómo viven/malviven los más desfavorecidos, cómo viven en realidad los asalariados, los empleados, los obreros para, a continuación, transmitir nuevos puntos de vista sobre cómo funciona la sociedad estadounidense y desvelar la otra cara del «sueño americano». El foco de atención de sus reportajes está centrado en las mujeres trabajadoras. Leitner escribe sus reportajes para las mujeres alemanas de la República de Weimar, que veían al otro lado del océano la esperanza de una vida mejor. A ellas pretende ofrecer una imagen realista de EE.UU. Y por eso, Leitner no repasa tópicos clásicos de los viajeros (estatua de la Libertad, el Gran Cañón, etc). Los artículos que envía a Alemania constituirían ejemplos de lo que hoy se denomina reportajes encubiertos. Durante años practicó en Norteamérica el periodismo de investigación. En sus viajes llegó a desempeñar alrededor de 80 empleos (camarera, pinche de cocina, obrera en diferentes fábricas, sirvienta, cocinera, fregona, dependienta, etc.). Camuflada a lo Günter Wallraf entre los más desfavorecidos de la sociedad americana fue testigo del racismo diario frente a la población de color y frente a los latinos, del machismo hacia las mujeres y del menosprecio frente a todos aquellos que no se ajustaran a la ética laboral del puritanismo. Desde el mayor hotel de Nueva York, recibiendo un sueldo de un dólar al día, Leitner (fregona en mano) observa cuanto allí ocurre. O bien, decora y rellena chocolatinas en una fábrica, clasifica hojas en una tabacalera, se encarga de dar la cena a los hijos de un mafioso contrabandista de alcohol, vigila que nadie se lleve nada en el departamento de confección de unos grandes almacenes. Aunque también examina el *way of life* de la sociedad americana en Palm Beach, ya fuese en los clubs de jazz, en una fiesta de pijamas a bordo de un yate, en un club de golf, o en un *automat*. Sus artículos iban siendo publicados regularmente en la prensa alemana (entre 1925 y 1928), y aderezados con ilustraciones, realizadas en Berlín. Posteriormente estos artículos fueron recopilados en el libro titulado *Eine Frau reist durch die Welt* [*Una mujer viaja por el mundo*] en 1932.<sup>9</sup> Interesante es el texto de la contraportada, donde se remarcaba el hecho de que fuera una mujer —y además sola— la viajera y autora de los reportajes. En el

<sup>7</sup> «Wir sahen den Arrest: [...] eine kahle, modrige Zelle, mit einem kleinen Behältnis aus Blech in der Ecke; in der anderen Ecke stand —ein Mensch. [...] Dunkelheit, hartes Lager und Fasten—» (Feldmann, 1926, p. 7).

<sup>8</sup> Véase Fritzsche (2008, p. 31).

<sup>9</sup> Existe traducción al español: véase Leitner (2021).

libro estos aparecen ordenados según criterios geográficos. Por ejemplo, los reportajes sobre EE.UU. están divididos en cuatro bloques:

- Trabajadoras bajo la sombra de los rascacielos.
- La provincia americana.
- Lo que vi en la costa americana de los millonarios.
- Viaje sin dinero por los Estados sureños.

Sus viajes y sus reportajes no se limitaron a Norteamérica. Leitner, después de cruzar EE.UU., salta a Centroamérica y Sudamérica, a Venezuela y a las islas del Caribe. Aquí radica la otra gran novedad en su trayectoria viajera, pues Leitner se adentra en zonas y parajes herméticamente cerrados, en las áreas *no-go* a las que no se permitía la entrada a ningún periodista, por ejemplo, la colonia penal en la Isla del Diablo frente a la Guayana Francesa. El resto de bloques dedicados a las tierras centroamericanas y caribeñas, también están agrupados siguiendo criterios geográficos.

Ya sea en Venezuela, Haití, Curazao, Surinam o las minas de diamantes en la Guayana Británica, la reportera describe cómo las potencias coloniales, los consorcios internacionales, las autoridades e instituciones explotan a la población autóctona y se apropian de los recursos naturales. Especialmente relevante es la serie *Petroleumland* [*La tierra del petróleo*]. No se ha podido comprobar, pero parece probable que algunos de estos reportajes fuesen un encargo de organizaciones como la Liga Contra el Imperialismo y la Oposición Colonial o la Ayuda Obrera Internacional.

Es precisamente en los artículos centroamericanos y caribeños, donde la autora expresa sus convicciones ideológicas más claramente. Aunque describa aquí el sistema de explotación y los mecanismos de opresión desde una perspectiva externa (no se puede hablar de periodismo *undercover*), su crítica se vuelve ahora más política, porque nombra expresamente a los responsables de un sistema que considera inhumano: las potencias coloniales y los *trusts* internacionales. Por ejemplo, la autora dedica varios artículos a la industria petrolera asentada en la isla de Curazao, donde los nuevos señores son los accionistas de la Royal Dutch Shell Company, cuyo director general era, desde 1907, Henri Deterling (Leitner, 1986, pp. 172-181).

Si, tras sus experiencias directas en EE.UU., Leitner remarcaba que el supuesto país de las oportunidades se había convertido en un infierno donde todo trabajador era explotado, en Centroamérica y el Caribe nadie, desde luego, podía pasar de friegaplatos a millonario; al contrario, todo aquel que encontrase un trabajo mal pagado como friegaplatos debería considerarse afortunado, nos dice la reportera. Si se realiza una lectura comparativa de los pasajes que describen su paso por Centroamérica, se observan ciertos paralelismos,<sup>10</sup> pues el *paraíso* tropical se ha convertido en un campamento para trabajadores forzados que están fundamentalmente ocupados destruyéndose a sí mismos y al medioambiente.

### 3.2.1. *Maria Leitner, reportera de «asfalto»*

Tras años en tierras americanas, Leitner regresa a Berlín y su presencia mediática en los rotativos de orientación socialista y comunista se intensifica, ya sea en *Die Welt am Abend*, *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, *Tempo*, *Der Weg der Frau*. Al inicio de la década de los treinta, Leitner es sin duda alguna un nombre de referencia en la escena literaria y periodística y ha conseguido una estabilidad económica que le posibilita vivir económicamente independiente. Tiene columnas fijas en la prensa y publica dos novelas, *Sandkorn im Sturm* [*Grano de arena en la tormenta*] (1929) y *Hotel Amerika* (1930).<sup>11</sup>

Su denuncia de la explotación de la que eran objeto los sectores de la población más desfavorecidos, así como su defensa de los derechos de las mujeres se desarrolla ahora en Alemania. Entre 1928 y 1933, sus columnas sobre las gentes de la gran ciudad, en especial sobre las mujeres, ofrecen una panorámica del Berlín de los *dorados años veinte* —dorados fueron a lo más cinco años—. Leitner presenta los cuartuchos fríos di-

<sup>10</sup> Véanse las descripciones sobre las condiciones en las que viven los jornaleros en las minas de diamantes de la Guayana en *Import indischer Kulis* [*La importación de culis hindúes*] (Leitner, 1986, pp. 135-136); o la de los emigrantes venidos a la isla de Aruba de todas las partes del mundo en *Zwischen Curaçao und Venezuela* [*Entre Curazao y Venezuela*] (Leitner, 1986, pp. 179-181).

<sup>11</sup> Existe traducción al español: véase Leitner (2016).

ficiles de calentar y esas mujeres sacrificadas que buscan carbón, leña u otro material combustible para que sus maridos e hijos encuentren las viviendas caldeadas:

*En un solo edificio del barrio de Charlottenburg hay alrededor de 50 viviendas, algunas de las cuales incluso están subarrendadas. De un único edificio, 50 mujeres deambulan por la ciudad en busca de carbón.*<sup>12</sup>

Las escenas cotidianas en las corralas traseras de las edificaciones berlinesas carecen de todo rastro de idilio costumbrista. Reina la oscuridad; tristeza y pobreza son visibles y palpables en cada rincón.

En las «Miniaturas berlinesas» de Leitner no faltan los retratos de las muchachas que ejercen la profesión de la «nueva mujer», las mecanógrafas. Son reportajes en primera persona sobre el día a día anodino de muchachas no independientes que viven en apartamentos de dos habitaciones con los padres y otros hermanos pequeños, y cuyo sueldo, en buena parte, sustenta la economía doméstica. «Tengo diecisiete años. Cuando lo menciono, la gente suspira y dice: “No sabrás hasta más adelante lo maravilloso que es tener diecisiete años”».<sup>13</sup>

La precaridad con la que un sector de los habitantes de Berlín (en especial las mujeres) vivían, es una vez más su foco de atención. Leitner protagonizó además un acalorado debate en la prensa contra la crueldad e inhumanidad de la ley del aborto vigente en aquellos años. En una serie de artículos publicada entre el 19 y el 30 de abril de 1931 en la *Volks-Zeitung für das Vogtland* de Plauen denuncia de qué manera el *Paragraf 218*, vigente en el Código Penal alemán desde 1871, afectaba a *víctimas* y *sacacuartos* en los medios rurales.

#### 4. 1933/1938

La llegada al poder de los nacionalsocialistas en Alemania, el 30 de enero de 1933, no tuvo sólo una dimensión política. No sería arriesgado afirmar que en 1933, mientras la mayoría de los ciudadanos del país no asistieron a una quiebra brusca en su vida cotidiana, hubo dos grupos de población cuya realidad fue otra desde el día del incendio del *Reichstag*, el 27 de febrero de 1933: los opositores políticos al régimen nacionalsocialista y los escritores, artistas e intelectuales. Esa misma noche tuvo lugar una ola de detenciones dirigida a socialdemócratas, pacifistas, comunistas, sindicalistas, etc. Y al día siguiente el Decreto para la protección del pueblo y el Estado suspendía los derechos civiles garantizados por la Constitución de 1919. Los periodistas, escritores, artistas e intelectuales no afines pasaron a ser el grupo profesional, proporcionalmente, más perseguido por el nuevo régimen. En el decreto *para la protección de la nación*, se fijaba la futura política cultural y esta se puso en marcha de inmediato. Ya en marzo de 1933 se elaboró una primera lista con 131 autores cuyas obras desaparecieron de las bibliotecas. Y la primera acción violenta y bárbara del régimen fue la festiva quema de libros llevada a cabo en setenta ciudades alemanas a partir del 10 de mayo de 1933.

Los acontecimientos en Austria empezaban también a ser inquietantes. El país venía arrastrando una fuerte crisis financiera y una situación política tensa desde 1931. El gobierno social-cristiano del canciller Engelbert Dollfuß intentaba, desde mayo de 1932, la recuperación económica del país, pero las divisiones políticas se encrespaban más y más. Aunque los nazis no contaban todavía con una gran fuerza en Austria, a partir del ascenso de Hitler en Alemania, y a causa de la precaria situación económica en la que seguía la República alpina, la idea de una unión con el país vecino se fue haciendo cada más atractiva entre un sector de la población. La respuesta de Dollfuß fue el abandono de la política parlamentaria y la institución de una forma de gobierno autoritario: el austrofascismo. Austria fue reinterpretada y transformada en un Estado corporativista. El canciller se aferró a la idea de emprender una cruzada contra los socialdemócratas. El 12 de febrero de 1934 se produjo un grave enfrentamiento en la ciudad de Linz entre socialistas y partidarios del gobierno. Como respuesta, la dirección socialista en Viena llamó a la huelga general. El gobierno y la *Heimwehr* [milicias locales] tomaron este acto como la oportunidad para poner fin de una vez a la «amenaza» austrobolchevique. El Karl Marx-Hof, emblema de la política de viviendas de la Viena Roja, fue escenario un intenso fuego de artillería entre la *Heimwehr* y los grupos paramilitares socialdemócratas. En sí esta guerra ci-

<sup>12</sup> «In einem einzigen Haus in Charlottenburg gibt es etwa 50 Wohnungen, die zum Teil noch in Untermiete vergeben sind. Aus einem einzigen Haus irren 50 Frauen in der Stadt umher und suchen Kohlen» (Leitner, 2013, p. 13).

<sup>13</sup> «Ich bin siebzehn Jahre alt. Wenn ich es erwähne, seufzen die Leute und sagen, “Sie werden erst später wissen, wie herrlich es ist, siebzehn Jahre alt zu sein“» (Leitner, 2013, p. 35).

vil austriaca terminó el 15 de febrero. Los dirigentes socialistas huyeron a Checoslovaquia, y el 16 de febrero el Partido Socialdemócrata fue prohibido. En abril se disolvió el Parlamento y el canciller gobernó con decretos de emergencia. Pero los ataques terroristas por parte de los nacionalsocialistas, con el claro objetivo de desestabilizar el país, fueron continuos. El 25 de julio de 1934 se produjo una intentona de golpe de Estado. No tuvo éxito, pero Dollfuß recibió dos disparos a quemarropa en su despacho. Un atentado efectuado por nazis austriacos con el apoyo alemán. Tras el asesinato, Kurt Schuschnigg se convirtió en el nuevo canciller. El camino hacia la anexión de Austria al Tercer Reich (1938) estaba labrado.<sup>14</sup>

Para Else Feldmann y Maria Leitner, ambas ciudadanas austriacas en 1933, periodistas y escritoras socialmente comprometidas, de ideología socialista, que hicieron de la denuncia de las condiciones en las que malvivían los más desprotegidos el tema fundamental de sus trabajos literarios y periodísticos, la llegada al poder de Adolf Hitler supuso el agónico fin de sus respectivas carreras y de su existencia.

#### 4.1. El compromiso familiar de Else Feldmann

Justamente en enero de 1933, Else Feldmann es cofundadora de la *Unión de escritores socialistas*. Sin embargo, un año más tarde con la prohibición del Partido Socialdemócrata se produce también la prohibición del diario *Arbeiter-Zeitung*, órgano de difusión del Partido, y en el que Feldmann llevaba escribiendo y publicando sus novelas o narraciones por entregas desde 1923. Aunque el periódico se siguió imprimiendo en el extranjero y llevando a Viena de manera ilegal, Feldmann perdió su medio de publicación más importante y su fuente de ingresos principal. A partir de ese momento tan sólo se conocen algunos artículos esporádicos suyos aparecidos en semanarios. En los últimos ocho años de su vida, únicamente consiguió publicar 24 artículos, cuentos inofensivos de animales y niños con sutiles connotaciones socialmente críticas.

En 1935 murió el padre. En 1938, Feldmann fue expulsada de su apartamento (en el «Palacio del pueblo») de la Währingerstraße, donde vivía con su madre enferma y su hermano inválido desde la guerra. En los años siguientes tuvieron que cambiar varias veces de domicilio. Vivían en improvisadas habitaciones subarrendadas. En 1940 su madre murió en la casa de retiro de la Comunidad Israelita, también su hermana fue ingresada en el psiquiátrico Steinhof desde 1927. En 1941 su hermano fue deportado a Riga y allí asesinado. La propia Else Feldmann fue detenida en junio de 1942 y llevada al campo de exterminio de Sobibór, donde murió asesinada en las cámaras de gas.

Entre los escasos estudios dedicados a la vida y obra de Feldmann se ha planteado la cuestión de si en algún momento no pensó en exiliarse, como lo hicieron otras personas de su entorno. A partir de 1934 era evidente que su existencia se había truncado, un sustento y la libertad para expresarse y actuar se le negó, y por tanto la única salida que le hubiera quedado sería el exilio. Una posible respuesta a su permanencia en Viena podría ser la responsabilidad de la escritora hacia su madre enferma y sus hermanos, a quienes no quiso abandonar (Bascoy, 2016, p. 39).

#### 4.2. El segundo exilio de Maria Leitner

En 1933, Leitner comprendió que una vez más en su vida debía huir. Viena, los Sudetes, Praga, el Sarre, París, Toulouse y Marsella fueron las estaciones de un angustioso exilio. Gracias a su pasaporte austriaco pudo, durante algún tiempo, realizar esporádicos viajes a Alemania, aunque estos fuesen sumamente arriesgados. De este modo siguió documentando el transcurrir de la vida alemana bajo el régimen nacionalsocialista; y también desmentir la falsa propaganda oficial. Un conocido artículo suyo publicado en Moscú en 1938 *Besuch bei Heinrich Heine* [*Visita a Heinrich Heine*] relata cómo se introduce, de incógnito, en la Landes- und Stadtbibliothek de Düsseldorf; y haciéndose pasar por una turista americana, pide ver la clausurada sala Heine. Al salir le ofrecen firmar en el libro de visitantes. En la firma se lee Mary Lucy (Killet, 2020, p. 213). Se desconoce si tenía contactos que la ayudaran en estos viajes clandestinos, si trabajaba para alguna organización de la Resistencia o de qué modo fueron financiados. Sus reportajes se publicaban ahora en Praga, en Moscú, en el *Pariser Tagesblatt* o la *Pariser Tageszeitung* y en otros periódicos antifascistas (*Ven-*

<sup>14</sup> Sobre el periodo de la historia de Austria conocido como el «austrofascismo», véanse Andics (1981, pp. 170-279), Wolfram (1994, pp. 310-332), Vocelka (2002, pp. 286-303), Beller (2009, pp. 233-253) y Pfoser, Rásky y Schlösser (2024).

*dredi, Regards, Das Wort*), casi siempre de forma anónima. Estos textos aportaron informaciones esenciales en el extranjero sobre lo que en realidad estaba ocurriendo en la Alemania nazi. En 1937, la publicación por entregas en la *Pariser Tageszeitung* de la novela *Elisabeth, ein Hitlermädchen* [*Elisabeth, una muchacha hitleriana*] quiso ser un documento novelado de la juventud alemana, a la vez que una parodia y contrapunto a la novela juvenil de Helga Knöpke-Jost, *Ulla, ein Hitlermädel* [*Ulla, una chica hitleriana*], publicada en 1933, ampliamente difundida y promocionada desde el régimen.<sup>15</sup>

Sus años de exilio en París estuvieron marcados por la penuria económica y la enfermedad. Anna Seghers y Oskar Maria Graf solicitaron algún tipo de ayuda para paliar la miseria en la que se encontraba. A continuación un significativo pasaje de la carta que Anna Seghers envía a Willi Bredel<sup>16</sup> el 6 de abril de 1937:

*Bredel, quisiera escribirte de nuevo sobre Maria Leitner. [...] Esta Leitner lo está pasando terriblemente mal. Ciertamente hay mejores escritores que ella, pero también hay otros innumerablemente peores a los que se les ha ayudado. La mujer fue muy valiente, estuvo varias veces allá [en Alemania] y trajo consigo material excelente. Ahora tengo aquí algunos capítulos de su nuevo libro, asuntos muy interesantes sobre el servicio laboral femenino, la juventud, etc. Lo que necesita es no más de 1.000 a 2.000 francos en una entrega, para que durante algún tiempo pueda poner en orden el material que ha traído. No debería ser tan difícil [...] que alguna instancia adelante este dinero. Tienes que saber que la mujer como tal me es indiferente, no es amiga mía, ni nada por el estilo. Sentiría que este material se desperdiciara, porque después de todo, no han sido muchos los que han estado informando desde allá en los últimos dos años.*<sup>17</sup>

La situación de Maria Leitner se agravó a partir de junio de 1940 (armisticio entre Francia y Alemania). Tras una serie de detenciones y su internamiento en el Camp de Gurs, su pista se perdió desde que en la primavera de 1941 fue vista por última vez por Anna Seghers en Marsella. Allí estaba esperando un visado que le permitiera la entrada en EE.UU. Durante décadas se ha barajado la posibilidad de que hubiera pasado a formar parte de las filas de la Resistencia belga o francesa. Sólo investigaciones recientes han podido reconstruir qué fue de Maria Leitner (Killet y Schwarz, 2013, p. 43; Schwarz, 2017, p. 389).

Después de una larga espera intentando conseguir un visado que no acababa de llegar, sufrió en el primer trimestre de 1942 un *delirium furibundum sive furiosum* al saber que EE.UU. le había denegado el visado. Murió el 14 de marzo de 1942 en un centro psiquiátrico de Marsella.

Son diferentes las especulaciones que intentan explicar por qué se le denegó el visado. Algunas apuntan a cuestiones ideológicas, otras al hecho de que su solicitud fue registrada en la llamada cuota húngara; dado que las autoridades de inmigración estadounidenses no consideraban Hungría un país especialmente amenazado por el régimen nacionalsocialista, ello justificaría que le negasen el visado. Sea como fuere, el hecho es que su obra ha permanecido olvidada, al igual que la propia autora.

## 5. CUESTIONES ABIERTAS Y MATIZACIONES SOBRE EL OLVIDO

El escritor y periodista Adolf Opel escribió en 1994 a Elias Canetti a propósito de Else Feldmann. La escueta contestación del Nobel dice: «Nunca conocí a Else Feldmann e incluso el nombre se me olvidó por completo».<sup>18</sup> El olvido del que ha sido objeto Feldmann viene de largo. A Canetti el nombre no le dice nada

<sup>15</sup> El Bund Deutscher Mädels [Liga de las Muchachas Alemanas] constituía la rama femenina de la Juventudes Hitlerianas. Los títulos de ambas novelas hacen referencia a dicha organización.

<sup>16</sup> Willi Bredel (1901-1964) era escritor y miembro del Partido Comunista Alemán desde 1923. Emigró a la URSS. Junto con Bertolt Brecht y Lion Feuchtwanger editaba la revista *Das Wort*.

<sup>17</sup> «Bredel, ich möchte Dir noch einmal schreiben wegen der Maria Leitner. [...] Dieser Leitner geht es ganz entsetzlich dreckig. Sicher gibt es bessere Schriftsteller als sie, aber eben so sicher gibt es zahllose schlechtere, denen man geholfen hat. Denn die Frau war sehr tapfer, ein paarmal drüben [in Deutschland] und hat ganz ausgezeichnetes Material mitgebracht. Jetzt habe ich einige Kapitel ihres neuen Buches hier liegen, ausserordentlich interessante Sachen über Frauenarbeitsdienst, Jugendliche, usw. Was die Frau brauchte, das nicht mehr als 1000 bis 2000 Frs. auf einmal, damit sie ihr mitgebrachtes Material in dieser Zeit ordentlich aufschreiben kann. Sollte das so schwer sein [...] irgendeine Instanz dieses Geld sozusagen vorschiesst. Du musst wissen, dass die Frau mir als solche ganz egal ist; ich bin mit ihr nicht befreundet und nichts dergleichen; ich würde es nur bedauern, wenn dieses Material unnütz vertan würde, denn schliesslich waren ja nicht sehr viele Menschen in den letzten zwei Jahren auf Reportage drüben» (Seghers, 2008, p. 40).

<sup>18</sup> «Ich habe Else Feldmann bisher nicht gekannt und sogar der Name ist mir ganz entfallen» (Debazi, 2021, p. 113).

aunque su mujer Veza ganase el segundo premio en un concurso de relatos convocado por la *Arbeiter Zeitung* en 1933, y el tercer premio fuese para Feldmann con la narración *Letzte Küsse* [Últimos besos] – no hubo un primer premio.

Apenas se puede hablar de un redescubrimiento de la autora vienesa. Cuando a comienzos de los años noventa, no la germanística sino Herbert Exenberger, bibliotecario del Archivo Documental de la Resistencia Austriaca inició el rescate de la escritora, este fue seguido por Adolf Opel y Marino Valdéz, quienes se encargaron de reediciones de una pequeña muestra de su obra narrativa y de algunos de trabajos periodísticos;<sup>19</sup> sin embargo su obra sigue aguardando una relectura.

Solo a partir de 2013 se inició el rescate literario de Maria Leitner. Así ha sido, aunque no obstante habría que hacer una matización sobre su olvido.

El volumen de reportajes *Una mujer viaja por el mundo* fue muy pronto traducido a varios idiomas (polaco, húngaro, ruso). En la URSS constituyó incluso la base para un manual de aprendizaje de la lengua alemana que se publicaría a partir de 1936, siendo considerables las múltiples tiradas e reimpressiones que de él se hicieron (25 000 ejemplares en 1936 y 50 000 en 1940).<sup>20</sup> Una suerte muy distinta tuvo la autora en el bloque occidental. No obstante, es de rigor comentar que en la antigua República Democrática Alemana algunos de sus libros se editaron como ejemplo de «literatura proletaria» (*Hotel América* y *Una mujer viaja por el mundo*). Mientras que al germanohablante occidental el nombre de la autora le era, hasta fechas muy recientes, absolutamente desconocido, al ciudadano «socializado» en la RDA, en no pocos casos, el nombre de Maria Leitner no es una hoja en blanco, independientemente de la lectura o conocimiento de alguna de sus obras narrativas, que sin interrupción se reeditaron en el país.

En 2024 se está viviendo un repentino redescubrimiento de la vida y obra de Maria Leitner (grupos de trabajo sobre su figura en Austria, tema de discusión en podcasts).<sup>21</sup> Destacable es la publicación de la novela reportaje *Hotel América* en la colección Reclams Klassikerinnen de la centenaria editorial Reclam. Aquí Leitner comparte cartel con George Sand, Virginia Woolf, Jane Austen, Selma Lagerlöf, Edith Wharton y otras autoras en los 63 títulos de la colección, todos ellos rematados con amplios epílogos especialmente esclarecedores.

Else Feldmann tendrá que seguir aguardando.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

Andics, H. (1981). *Der Staat, den keiner wollte*. Goldmann.

Bascosy Lamelas, M. (2016). Else Feldmann (1884-1942): un proyecto literario y social para vidas al margen. En D. Sabaté Planes y M. Bascosy Lamelas (Eds.), *Cuando el destino es el desarraigo: voces judías femeninas en los umbrales del holocausto* (pp. 17-41). Editorial Biblioteca Nueva.

Beller, S. (2009). *Historia de Austria*. Akal.

Debazi, E.H. (2021). *Else Feldmann: Schreiben vom Rand*. Böhlau.

Exenberger, H. (1990). Auf den Spuren von Else Feldmann: eine Wiener Schriftstellerin – Opfer des Holocaust. *Jahrbuch* 1990, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, 56-75.

Fahnders, W., Karrenbrock, H. (2003). *Autorinnen der Weimarer Republik*. Aisthesis.

Feldmann, E. (31 de mayo de 1926). Sträfliche Jugenderziehung. *Der Morgen*, 25.

Feldmann, E. (2004). *Löwenzahn. Eine Kindheit*. Milena.

Feldmann, E. (2022). *Flüchtiges Glück. Reportagen aus der Zwischenkriegszeit*. Edition Atelier.

<sup>19</sup> Las reediciones aparecen en la bibliografía (Feldmann, 2004); (Feldmann, 2022).

<sup>20</sup> Véase Schwarz (1989, p. 95).

<sup>21</sup> Véanse, por ejemplo, el apartado dedicado a Leitner en el museo virtual *Künste im Exil* (<https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/leitner-maria.html>) y el podcast de la serie *Geschichtsgreislerei* en el que participa la historiadora Stefanie Marx (2023).

- Fell, K.D. (1998). *Kalkuliertes Abenteuer. Reiseberichte deutschsprachiger Frauen (1920-1945)*. (pp. 114-130). J.B. Metzler.
- Fritzsche, P. (2008). *Berlin 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Siglo XXI Editores Argentina
- Gürtler, C, y Schmid-Bortenschlager, S. (2002). *Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945*. Residenz Verlag.
- Killet, J. (2010). Maria Leitners Reportagen aus Nazi-Deutschland. En H. Hantzschel e I. Hansen-Schaberg (Eds.), *Politik – Parteiarbeit – Pazifismus in der Emigration: Frauen handeln* (pp. 209-227). Edition text+kritik.
- Killet, J., y Schwarz, H.W. (2013). *Maria Leitner oder: Im Sturm der Zeit*. Karl Dietz Verlag.
- Krasny, E. (2008). *Stadt und Frauen. Eine andere Topographie von Wien*. Metroverlag.
- Leitner, M. (1986). *Eine Frau reist durch die Welt*. Dietz Verlag.
- Leitner, M. (2013). *Mädchen mit drei Namen. Reportagen aus Deutschland und ein Berliner Roman 1928-1933*. Aviva.
- Leitner, M. (2014). *Elisabeth, ein Hitlermädchen. Ein Roman und Reportagen (1934-1939)*. Aviva.
- Leitner, M. (2016). *Hotel América*. Trad. de O. García. El Desvelo.
- Leitner, M. (2021). *Una mujer viaja por el mundo*. Trad. de O. García. El Desvelo.
- Mann, E. (2000). *Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden, Reportagen*. Rowohlt.
- Marx, S. (2023). *Die Literatin Maria Leitner. Sozialkritik und das Bild der Neuen Frau im Leben einer Internationalistin*. [Podcast] <https://geschichtsgreisslerei.at/die-literatin-maria-leitner/>
- Opel, A. (2022). Vorwort. En E. Feldmann, *Flüchtiges Glück. Reportagen aus der Zwischenkriegszeit*. Edition Atelier.
- Pfoser, A., Rásky, B. y Schlösser, H. (2024). *Maskeraden. Eine Kulturgeschichte des Austrofaschismus*. Residenz.
- Preece, J. (2014). The Literary Interventions of a Radical Writer Journalist Maria Leitner (1892-1942). En C. Spreizer (Ed.), *Discovering Women's History German-Speaking Journalists (1900-1950)* (pp. 245-266). Peter Lang.
- Schwarz, H.W. (1989). *Internationalistinnen. Sechs Lebensbilder*. Militär Verlag der Deutschen Demokratischen Republik.
- Schwarz, H.W. (2017). Meine lange Suche nach Maria – Puzzleteile für ein Lebensmosaik. En H. W. y W. Schwarz (Eds.), *Amerikanische Abenteuer. Originaltexte von 1925 bis 1935 – Episoden, Reportagen und der Urwald-Roman „Wehr dich, Akato!“* (pp. 372-393). Aviva.
- Seghers, A. (2008). *Briefe 1925-1952*. Aufbau.
- Vocelka, K. (2002). *Geschichte Österreichs*. Heyne.
- Weigl, A. y Pfoser, A. (2017). *Die erste Stunde Null. Gründungsjahre der österreichischen Republik 1918-1922*. Residenz.
- Vocelka, K. (2002). *Geschichte Österreichs*. Heyne
- Wolfram, H. (1994). *Österreichische Geschichte 1890-1990*. Ueberreuter.



# COTIDIANIDAD, ESPACIO URBANO Y DENUNCIA SOCIAL EN LOS TEXTOS PERIODÍSTICOS DE UNA ESCRITORA DE LA «VIENA ROJA»: ELSE FELDMANN

Rosa Marta Gómez Pato

*Universidade de Santiago de Compostela*

## 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo presenta los resultados del análisis de breves textos periodísticos-literarios de la escritora austríaca Else Feldmann que fueron publicados en la prensa en el período de la *rotes Wien* o «Viena Roja». En estos relatos el espacio vital, público o privado, y la cotidianidad cobran un papel muy relevante. Al igual que hemos observado en una investigación más amplia, en la que se han estudiado los textos periodísticos de otras autoras de este mismo período, estos muestran los espacios más insignificantes y anónimos de la capital austríaca y arrojan otras miradas de ese incipiente mundo moderno. Las escritoras describen y denuncian la realidad y la enorme desigualdad social en un sistema patriarcal y ya marcadamente capitalista.

## 2. LA PRENSA EN LA ÉPOCA DE LA *ROTES WIEN*

El término *rotes Wien* se utiliza para hacer referencia a la Viena gobernada por los socialdemócratas entre 1919 y 1934 y a la política municipal llevada a cabo en aquel entonces. Con este concepto se asocia el logrado intento del gobierno socialdemócrata de mejorar todos los ámbitos de la vida de la población mediante medidas sociopolíticas progresistas. El objetivo era construir una nueva sociedad democrática gracias a reformas innovadoras en política social y sanitaria, educación y vivienda. Así, por ejemplo, entre 1920 y 1934 se construyeron más de 65.000 viviendas sociales y públicas. El programa de aquel gobierno sentaría en gran medida las bases de los avances sociopolíticos actuales, en los que las mujeres socialdemócratas, con su compromiso e intensa actividad política, influyeron y a los que contribuyeron de manera decisiva, tal como veremos a continuación.

Durante este período, numerosos intelectuales, periodistas, escritores y artistas planteaban en los periódicos —el medio de comunicación de masas más importante de aquel entonces— utopías (socio)políticas. Estas se exponían en los variados subgéneros periodísticos que en muchas ocasiones destacaban por su carácter y calidad literaria. Se hallan, pues, notas breves, anécdotas, informes, reportajes, artículos de opinión o artículos de carácter más literario o cultural, estos últimos incluidos en la sección de los periódicos denominada *feuilleton*. De ellos, el reportaje como híbrido periodístico-literario, se convirtió en uno de los referentes de entreguerras y tuvo su eclosión en Austria durante el período de la *rotes Wien*. La capital austríaca se caracterizaba entonces por lo que Wolfgang R. Langenbucher ha denominado la «escuela vienesa del periodismo moderno».<sup>1</sup> Sería, con todo, ya a partir de finales del siglo XIX, cuando los periódicos pasaron a tener gran aceptación y repercusión en los países germanoparlantes. Sin duda, una referencia en este sentido es el es-

---

<sup>1</sup> «Wiener Schule des modernen Journalismus» (Langenbucher, 1992).

critor, periodista y político austriaco Max Winter (1870-1937), considerado el pionero del reportaje social. Sus textos contribuyeron de forma decisiva al desarrollo de este género, tanto temática como formalmente. Posteriormente, en los años de crisis en torno a 1918, muchos escritores se centraron más en las realidades sociales de la escena urbana que en proyecciones políticas utópicas e inalcanzables.

Así pues, el número de publicaciones periódicas en ese momento era muy elevado. Casi todas las asociaciones, agrupaciones o sociedades —independientemente de si eran de tipo religioso, deportivo, literario o de otro carácter— tenían su periódico. Junto con el *Arbeiter-Zeitung*,<sup>2</sup> uno de los más conocidos y renombrados de esta época, sobresalen *Das Kleine Blatt*, *Der Kuckuck*,<sup>3</sup> *Der Abend*, *Neues Wiener Journal*, *Neue Freie Presse*, *Der jüdische Arbeiter*, *Arbeiterinnen-Zeitung*, *Die Unzufriedene* o *Die Arbeiterin*, entre muchos otros.

### 3. LA PRESENCIA DE LA MUJER EN EL MEDIO PERIODÍSTICO

En esta época la presencia de la mujer en el medio periodístico fue increíblemente alta y muy relevante. Escritoras, políticas, investigadoras, filósofas, educadoras, periodistas, etc. debatían en estas publicaciones, presentaban sus propuestas y trabajos, y exigían medidas vanguardistas, renovadoras y progresistas. Reivindicaban la construcción de una sociedad democrática, justa e igualitaria. Por otra parte, sus informes y artículos reflejaban también la miserable situación de las mujeres, especialmente de las mujeres trabajadoras, y de los niños. La paleta de los temas que abarcaban sus textos en la prensa era muy amplia e iba desde aspectos cotidianos —cuidado de los hijos, quehacer diario, trabajo en las fábricas o desde casa, en el servicio doméstico, prostitución...— hasta temas políticos (americanismo, antisemitismo...), científicos (frecuentemente del ámbito de la psicología), culturales, laborales o sociales, entre otros. A menudo se encuentran artículos de estas autoras sobre derechos sociales, el bienestar social y los cuidados, la salud y la sexualidad, la formación, la arquitectura y la planificación de las ciudades, pero también sobre moda, deporte o el culto al cuerpo.

Muchos de estos textos abordaban cuestiones que aún hoy resultan actuales. Así, por ejemplo, podemos leer artículos sobre las diferencias salariales entre hombres y mujeres, sobre la explotación y las condiciones de vivienda miserables de las trabajadoras en casa (*Heimarbeiterinnen*), sobre el control del cuerpo femenino, la libertad de decisión, el derecho al aborto y la mayor facilidad de ser víctimas de la violencia de género en condiciones sociales y económicas de precariedad y penuria. En estos periódicos se encuentran los artículos de las socialdemócratas Therese Schlesinger y Adelheid Popp o de las escritoras Else Feldmann, Veza Canetti, Klara Blum y Gina Kaus, entre muchísimas otras. También hallamos en ellos ricos debates en torno a las publicaciones y tesis de investigadoras y autoras como los de la socióloga y política Käthe Leichter.<sup>4</sup> La mayoría de estas mujeres conocía y leía a otras que servían de modelo y referencia y con las que estaban conectadas intelectualmente y a veces también personalmente. En este sentido podemos leer los artículos de Klara Blum sobre la escritora, psicóloga y feminista Alice Rühle-Gerstel o sobre la escritora romántica Rahel Varnhagen, así como el de Else Feldmann sobre la artista alemana Käthe Kollwitz.

### 4. CONFIGURACIONES NARRATIVAS EN LOS TEXTOS PERIODÍSTICOS-LITERARIOS DE ELSE FELDMANN, VEZA CANETTI Y KLARA BLUM

Aunque, por motivos de espacio, este trabajo se centra en una selección de textos de Feldmann, nos ha parecido relevante presentar brevemente una serie de configuraciones narrativas que también se han

<sup>2</sup> Se fundó en 1889 y sería prohibido por el gobierno austrofascista en 1934.

<sup>3</sup> Era con diferencia el periódico o revista ilustrada más moderna del país. En ella se publicaban principalmente reportajes fotográficos y de actualidad, novelas por entregas, etc. Otra publicación periódica de estas características en Alemania, con gran repercusión y con renombrados colaboradores como los artistas George Grosz y Käthe Kollwitz, fue la *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* o *AIZ*. Esta revista ilustrada semanal se publicó entre 1924 y 1938. En 1933 apareció el último número en Berlín y la revista se trasladó a Praga con la llegada del régimen nacionalsocialista y finalmente a París, donde tuvo que cerrar en 1938.

<sup>4</sup> Esta autora, al igual que muchas otras compañeras, fue asesinada por el régimen nacionalsocialista. Leichter fue asesinada con gas en el centro de exterminio nazi de Bernburg (*NS-Tötungsanstalt Bernburg*) en 1942. Pidió que se destruyeran sus poemas y obras de teatro, de las cuales sólo se conserva una. Véase: Mendel, M. (2022).

cotejado en otros textos periodísticos-literarios de autoras como Veza Canetti y Klara Blum. Estos textos publicados en prensa durante el período de 1918 a 1934 aparecían en su mayoría en la sección del *feuilleton* o suplemento cultural.

En primer lugar, el contexto influyó poderosamente en la génesis del texto, y precisamente por ello los textos pueden considerarse piezas ejemplares del periodo histórico: son auténticas fotografías de aquel momento y lugar. El subgénero periodístico escogido es principalmente el artículo literario o cultural. Por otra parte, a menudo el público destinatario de estos periódicos es de clase social media y obrera, lo cual también va a determinar lo expresado en el texto, que tiene en muchas ocasiones un carácter argumentativo a favor o en contra de los debates y discursos surgidos en el contexto. Por tal motivo, podemos afirmar que existe mucha cercanía entre los reportajes escritos por las autoras para los periódicos y sus obras literarias. De este modo, los temas de carácter más político, social o científico de los informes y reportajes aparecen de nuevo en los textos literarios publicados. En el caso de Veza Canetti, por ejemplo, se trata de textos que a partir de los años noventa aparecerán recogidos en volúmenes de relatos breves, novelas o piezas de teatro.

En los textos analizados la percepción y la descripción del espacio, en concreto de la ciudad de Viena y de sus barrios, tiene una vital importancia en la narración de los hechos. Se trata de espacios microsociales, lugares concretos e inmediatos de la vida cotidiana como el distrito, el barrio, la vivienda o las calles, que acaban convirtiéndose en auténticos protagonistas de la historia. Estos han sido identificados en nuestra investigación con aquellos que Marc Augé define como los no-lugares: espacios producidos por la *surmodernité* o sobremodernidad, una época caracterizada por el hiperindividualismo y en la que si algo existe es solo debido a su atributo útil. Son espacios vacíos, en los que el ser humano permanece anónimo (Augé 2014). En los textos veremos cómo estos no-lugares están a menudo habitados por personas que han quedado excluidas del sistema económico. Estos espacios no son vinculantes ni históricos, y carecen de la capacidad de poder incorporarse a la identidad, es decir, se trata de espacios que no permiten construir una identidad individual ni colectiva. En ellos los individuos habitan de una manera solitaria y anónima. Se trata de lugares de paso, espacios de tránsito que confieren al ser humano una identidad de pasajero y meramente provisional. Este mundo sobremoderno, que puede establecerse como la fuerza motriz de la producción de no-lugares, se constituye como un mundo de lo provisional, un mundo de tránsito y de lo efímero, tal como se puede observar en los textos analizados. En ellos cabe destacar que el espacio también está en relación con los parámetros de «clase social» y «género», y quieren ser expresión de crítica y compromiso social. Los lugares descritos en ellos son expresión microcósmica de formas contemporáneas de dominación y de cómo esta se construye socialmente.

## 5. SELECCIÓN DE TEXTOS DE ELSE FELDMANN

Para este trabajo se han seleccionado dos textos periodísticos de la escritora vienesa Else Feldmann (1884-1942), asesinada por el régimen nacionalsocialista en el campo de concentración de Sobibor, para ilustrar a través de su análisis lo señalado anteriormente. Feldmann fue colaboradora en varios periódicos, entre otros también del *Arbeiter-Zeitung* como Veza Canetti y Klara Blum. Su obra más conocida, *Der Leib der Mutter* [*El cuerpo de la madre*], apareció en este periódico por primera vez en 1924 en cuarenta y una entregas. Feldmann publicó también reportajes sociales y relatos o crónicas en otros diarios como en *Neues Wiener Journal*, *Die Frau* o *Der Abend*. Sus artículos, en los que sobresale la crítica social, se centran a menudo en la situación del proletariado judío y las clases sociales bajas, y llevan títulos muy reveladores, como *Keine Schuhe* [*Sin zapatos*], *Sterben im Spital* [*Morir en el hospital*], *Das unsichtbare Bordell von Salzburg* [*El burdel invisible de Salzburgo*], *Man gewöhnt sich. Gespräch mit einem Gefängnisdirektor* [*Uno se acostumbra. Conversación con el director de una cárcel*] o *Vorfrühling im Wiener Armenbezirk* [*Primavera temprana en el barrio pobre de Viena*], texto que veremos a continuación.

No sólo sus relatos y novelas, sino también sus reportajes y artículos publicados en la prensa muestran situaciones violentas y ambientes de miseria y pobreza, con frecuencia situados en los márgenes de la gran ciudad. Así se pueden encontrar artículos sobre el problema de la vivienda, el desempleo, la situación de las trabajadoras, la prostitución, el sistema de salud y la asistencia sanitaria, sobre casos de criminalidad aso-

ciada a la miseria o sobre el suicidio. En ellos sobresalen los no-lugares, los lugares de paso de ese pequeño microcosmos en donde se hallan las calles, los hospitales, el bloque de viviendas de alquiler o *Mietskaserne*, el parque, el mercado o la cárcel. Todos son lugares caracterizados por lo efímero y la transitoriedad. Por otra parte, en su mayoría los personajes de estos reportajes permanecen anónimos, ya que la escritora busca mostrar estos destinos como sintomáticos de una época (Meyer, 1992).

El primer texto que se ha seleccionado lleva por título «*Vorfrühling im Wiener Armenbezirk*» y fue publicado el 30 de marzo de 1919 en el periódico *Neues Wiener Journal*.<sup>5</sup> Ya su título llama la atención, pues, para el lector de aquella época o para una persona interesada o experta en el contexto artístico de finales del siglo XIX, éste parece albergar una referencia al cuadro *Vorfrühling im Wienerwald. Veilchenpflücker im Wienerwald* [*Primavera temprana en el Wienerwald. Los recolectores de violetas*] (1861) de Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865), uno de los pintores austriacos más importantes y reconocidos del período *Biedermeier*.<sup>6</sup> Posiblemente la autora haya elegido este título para hacer una alusión o mención velada al cuadro de Waldmüller. Es necesario en primer lugar hacer una breve descripción del cuadro para tenerlo presente en el análisis del relato de la escritora.

En esta obra, Waldmüller muestra un paisaje pre-primaveral del *Wienerwald*<sup>7</sup> en el que aún se hallan restos de nieve, pero en donde las violetas y las primulas están ya floreciendo. El artista sitúa estas flores en un primer plano. Algunas ya han sido recogidas y una niña entrega tímidamente su ramo a un niño. Sin embargo, no son aquí las flores y los niños el motivo principal del cuadro, sino el paisaje en su conjunto. Para ello, los colores y la luz tienen especial importancia. Waldmüller utiliza pocos colores para su diseño, sólo tonos azules, verdes y marrones que también se reflejan en la ropa de los niños. Por otra parte, destaca la luminosidad que impregna el cuadro y la luz que incide por la izquierda sobre las figuras y el paisaje. Ésta ya no acentúa cada detalle de forma individual, sino toda la escena, lo que crea a su vez una determinada atmósfera. Esta reproducción objetiva de las cosas es para Waldmüller metáfora de la sencillez, la honestidad y la rotundidad, aspectos relevantes de su obra, tal como se describe en un artículo dedicado al autor con motivo de una exposición en el museo del *Oberes Belvedere* en Viena para celebrar los 150 años de su muerte:

*Las distintas maneras de incidir la luz en los cuadros, las sombras y, a menudo, los rayos de sol directos son utilizados [por Waldmüller] como recursos estilísticos: en primer lugar, como garantía de la reproducción objetiva y fiel de las cosas y, en segundo lugar, como metáfora de la claridad, la nitidez y la contundencia. Todos estos elementos fueron criticados de múltiples maneras y en repetidas ocasiones, lo que provocó una dura batalla contra la Academia, de la que Waldmüller no saldrá victorioso.*<sup>8</sup>

Esta manera de retratar el paisaje para transmitir una determinada sensación anímica, así como la representación en sus cuadros de escenas de la cotidianidad —la mayoría ubicadas en la vida rural— que en muchos casos parecen transmitir imágenes idílicas, pero en los que también existe crítica social al mostrar la

<sup>5</sup> El *Neues Wiener Journal* fue un diario austriaco publicado de 1893 a 1939. Aunque al principio no seguía una línea política clara, durante la Primera República de Austria la información política adquirió más importancia y la tendencia del periódico era antimarxista y a veces simpatizaba con la monarquía. Tras la anexión de Austria a Alemania (*Anschluss*) de 1938, el periódico perdió a su plantilla judía y a sus corresponsales internacionales y siguió apareciendo bajo control nacionalsocialista hasta finales de enero de 1939.

<sup>6</sup> Lejos del idilio del *Biedermeier* (movimiento artístico y literario desarrollado entre 1814 y 1848, cuyos autores, en cierto modo resignados y pasivos, desencantados con la situación política, vuelven la mirada hacia una cotidianidad edulcorada en contacto con la naturaleza), el pintor adoptó una postura socialmente crítica, de manera especial en la representación de la vida cotidiana campesina. Incluso durante el periodo de censura, antes de 1848, situó la pobreza y la desgracia en el centro de sus cuadros. Además, en 1846 y 1857, Waldmüller publicó dos escritos en los que criticaba a la Academia de Viena, en particular sus métodos de enseñanza y la colección de la Galería de la Academia, lo que le valió su jubilación forzosa con la mitad del sueldo en 1857. Waldmüller fue admirado por sus compatriotas y obtuvo reconocimiento internacional. Participó en la Exposición Universal de París y la Exposición Internacional de Londres. En 1856, durante una estancia en Londres, vendió 31 cuadros a la casa real y a la corte.

<sup>7</sup> El *Wienerwald*, en español también conocido como Los bosques de Viena, es un área llena de bosques, alrededor de unos 1350 kilómetros cuadrados, en los Alpes, en el Occidente de Baja Austria (*Niederösterreich*) y Viena. En 2005 el *Wienerwald* fue declarado por la UNESCO reserva de la biosfera.

<sup>8</sup> Todas las traducciones al español recogidas aquí son de la autora de esta investigación. Original: «Verschiedenartige Lichteinfälle, Schatten und häufig ganz direkte Sonnenstrahlen nutzt er [Waldmüller] dabei als stilistisches Mittel: zunächst als Garant für die sachliche, naturgetreue Wiedergabe der Dinge, weiters als Metapher für Klarheit, Schärfe und Unverblümtheit. Alles Elemente, die vielfach und wiederholt auf Kritik stoßen – was folgt, ist ein beschwerlicher Kampf gegen die Akademie, aus dem Waldmüller nicht als Gewinner hervorgehen wird» (Anónimo, 23 de agosto de 2015).

pobreza, le reportó a Waldmüller bastantes críticas e incompreensión. No obstante, sus obras marcarán tendencia para toda una generación de artistas, como para el pintor y poeta austríaco Oskar Kokoschka o los artistas vieneses de la Secesión.

La narración de Feldmann *Vorfrühling im Wiener Armenbezirk* se encuentra también ambientada temporalmente en ese paso de la estación del invierno a la primavera. Aunque la cotidianidad y los niños son protagonistas del relato, la escritora, al igual que en la obra pictórica, tampoco incide en la individualidad de sus protagonistas. Por otra parte, los ambientes descritos con gran riqueza adjetival y verbal, en los que predominan los campos semánticos de la luz y la oscuridad, el calor y el frío desempeñan un papel importante en la creación de una determinada atmósfera y clima emocional. La combinación de elementos sensoriales y espaciales que envuelve al narrador y a los personajes quisiera afectar también a la persona que lee el texto y provocarle o no una determinada sensación o estado de ánimo.

Los personajes anónimos de la historia se encuentran ubicados en la zona más pobre de un barrio de Viena.<sup>9</sup> Feldmann nos traslada al espacio urbano, a ese no-lugar y zona de tránsito que son las calles, aquí grises y también anónimas, y describe la cotidianidad de ese microcosmos. Así comienzan, pues, las primeras frases del relato, ubicando al lector en el espacio y tiempo de la historia:

*También abí afuera, en las calles de los pobres, llegó el primer día de primavera. No porque el sol hubiese brillado cálido y hermoso [...] El viento conserva aún algo del frío gélido de las últimas nevadas, y los brotes ya están todos ahí en los arbustos. Pero todavía hace frío y viento, y sólo el cielo azul y la esperanza se aventuran a salir. (Feldmann, 30 de marzo de 1919, p. 8)<sup>10</sup>*

A través de la descripción del entorno y de los seres que lo habitan transmite un determinado estado de ánimo y construye sensaciones que, como se comentaba anteriormente, pueden llegar a afectar al lector que acabará inmerso en esa atmósfera. Son de destacar las similitudes y el contraste entre la obra pictórica y la periodística-literaria. Dos espacios y ambientes distintos en el cuadro y en el texto, con los mismos personajes y en el mismo período temporal, esa pre-primavera, que, junto con el cielo azul y la esperanza, se atreve a salir, metáfora de la posibilidad de cambio y de un tiempo mejor.

A partir de esta breve introducción en la historia, van surgiendo constantemente en el relato comparaciones y contrastes. El narrador nos va guiando con su mirada por la ciudad en donde, dice, cada barrio tiene su lugar pobre y rico, y así van surgiendo contrastes reveladores de las desigualdades sociales y también de género. Se describen brevemente calles y villas ricas frente a aquellas «donde la miseria y la desnuda miseria de la existencia miran por ventanas sucias» (Feldmann, 30 de marzo de 1919, p. 8).<sup>11</sup> Un contraste que se acentúa con la luz y los colores utilizados, entre los tonos claros e iluminados de los barrios pudientes, y los grises, sucios y fríos de los pobres, en los que destacan las caras con miedo de mujeres y niños.

El texto presenta de manera muy concisa la situación de desempleo generalizado y empobrecimiento de la población austríaca y en concreto de la capital vienesa.<sup>12</sup> Estas imágenes de precariedad no van a menos, sino que —tal como cuenta el narrador— «parece que toda la ciudad se hubiese convertido en un asilo de pobres» (ibid.).<sup>13</sup> La descripción de esta situación contrasta con momentos más optimistas y esperanzadores, como la descripción de los juegos y las canciones de los niños. Pesa, sin embargo, la narración de esta miseria y la necesidad de plasmarla para los lectores del texto periodístico, y continúa así con una descripción de los bloques de viviendas encajonadas y apretujadas y la de sus habitantes.

<sup>9</sup> El relato ubica al lector en Grinzing, un municipio que fue independiente hasta 1892 y que hoy forma parte del distrito diecinueve de Viena llamado Döbling.

<sup>10</sup> «Auch da draußen, in den Gassen der Armen, kam ein erster Frühlingstag. Nicht, dass die Sonne warm und schön geschienen hätte [...] Der Wind hat noch etwas Eisiges vom letzten Schnee, und doch sind die Knospen an den Sträuchern alle schon da. Aber es ist und bleibt kalt und windig und nur blauer Himmel und Hoffnung wagt sich hervor». *Vorfrühling im Wiener Armenbezirk* se publicó, tal como se indicó anteriormente, en el *Neues Wiener Journal* el 30 de marzo de 1919. Todos los pasajes del texto fueron tomados de la edición online. Véase el enlace en la bibliografía.

<sup>11</sup> «[...] wo die Not und der nackte Jammer des Daseins aus schmutzigen Fenstern schauen».

<sup>12</sup> No debemos olvidar que al igual que en otros países europeos, también en esta época se da en Austria un auge del antisemitismo y nacionalsocialismo.

<sup>13</sup> «[...] es scheint, das wäre die ganze Stadt ein Armenhaus geworden».

Para esta población que vive en la miseria, el aire que llega de los parques o del *Wienerwald* no les ayuda a sobrellevarla o superarla. Así, podemos leer: «Los lugares grandes y verdes de *Türkenschanze*<sup>14</sup>, el aire libre, que llega del *Wienerwald*, tampoco pueden curar un corazón marchito por las carencias» (ibid.).<sup>15</sup> Se observa cómo en esta paleta de contrastes y sensaciones que ofrece la autora aparece una abundante descripción de los elementos naturales que también se pueden encontrar en una ciudad, como son los pájaros, los parques, las alondras, los mirlos o los árboles. Estos elementos, connotados inicialmente como rasgos positivos del paisaje urbano en un ambiente pre-primaveral e iluminado, se muestran junto a una realidad cargada de miseria y tristeza. Tampoco la belleza de todos los elementos naturales ayuda a curar o mitigar la miseria. Este contraste se extiende en el relato a la descripción de la música y su efecto en el ánimo de las personas. Esta es percibida de forma distinta y lo que provoca en el alma humana va a variar enormemente dependiendo de los oyentes y su condición social:

*Pero ¿qué le dice todo esto a una trabajadora cansada que vuelve a casa junto a sus hijos, después de su jornada de trabajo, con las manos vacías? En efecto se escucha la música de una trompa por encima de los prados, y es maravillosamente hermoso dar un paseo al atardecer acompañada de la vieja melodía. Pero ¿qué le dice esto al corazón de una pobre madre que no sabe qué hacer? Al contrario, la melodía triste sólo despierta en ella una desesperación que de otro modo duerme dulcemente. (Feldmann, 30 de marzo de 1919, p. 8)<sup>16</sup>*

Tras este pasaje se enumeran en el texto una serie de plantas con sus flores y colores, entre las que, al igual que en el cuadro de Waldmüller, destacan las primulas y violetas. El narrador advierte que los niños no son como las plantas, pues ellos sin el sol y el calor, símbolos de esos requisitos mínimos indispensables para sobrevivir, no pueden salir adelante.

Por otra parte, la autora no muestra sólo la situación de miseria de estos niños, sino también la de la madre, trabajadora y anónima, que ocupa un lugar destacado en el relato. El texto describe sucintamente la vida cotidiana de estas mujeres y es expresión de la denuncia de las condiciones miserables del trabajo:

*Una madre vuelve a casa del servicio. Tiene la cara gris como la ceniza y arrastra los pies pesadamente. Sus tres hijos están delante de la puerta de la entrada; el de dos años y medio sin calcetines, con los zapatitos rotos. Lloro y está casi irreconocible mientras se ensucia los ojos. Mamá le coge en brazos. Salió temprano por la mañana, a las 6; los niños estuvieron solos todo el día... (Feldmann, 30 de marzo de 1919, p. 9)<sup>17</sup>*

Junto a las calles destacan otros espacios anónimos y de tránsito, como un hospital y sus barracones. Mientras la madre sube con este niño o niña a su vivienda oscura y fría, los otros chicos corren al hospital de Grinzing para conseguir un poco de comida: «Mil cuatrocientos soldados siguen todavía en los barracones. Algunos de los que continúan gravemente enfermos no pueden comer la col y por esa razón hay más para los niños» (Feldmann, 30 de marzo de 1919, p. 9).<sup>18</sup>

Tras una descripción de la situación calamitosa de los soldados y del hospital, en donde los niños pueden recibir en la cocina lo poco que hay y que sobra de los soldados moribundos que ya no pueden comer, se cierra el relato con la descripción de una persona anónima que regresa paseando pensativa a su casa y que siente encima de sus espaldas el sufrimiento y el horror de lo que ha visto. Este clima emocional que envuelve al narrador y a sus personajes parece querer envolver también al lector de *Vorfrühling im Armenbezirk*:

<sup>14</sup> La zona denominada *Türkenschanze*, antiguamente también conocida como *Hobe Warte* o *Hohenwarth*, es una elevación en forma de meseta situada en el distrito dieciocho de Währing, en Viena. Se encuentra a unos 80 metros sobre el nivel del Danubio. Hoy este lugar es especialmente conocido por el parque *Türkenschanzpark*, situado entre Weinhaus y Gersthof.

<sup>15</sup> «Die großen, grünen Plätze der Türkenschanze, die freie Luft, die vom Wienerwald herkommt, können auch nicht ein Herz, das vor Entbehrung verdorrt ist, heilen und erquicken».

<sup>16</sup> «Aber was sagt dies alles einem müden Arbeitsweib, das vom Tagewerk heimkehrt zu seinen Kindern mit leeren Händen. Wohl hört man ein Waldhorn über die Wiesen her, und es ist traumhaft schön in dieser Abendstunde zu wandern, begleitet von der alten Weise. Aber was sagt es dem Herzen einer armen Mutter, die nicht aus weiß noch ein. Im Gegenteil, die traurige Melodie weckt nur eine Verzweiflung, die sonst stumpf schläft».

<sup>17</sup> «Eine Mutter kommt von der Bedienung nach Hause. Ihr Gesicht ist grau wie Asche; schwer schleppt sie ihre Füße. Vor dem Haustor stehen ihre drei Kinder; das zweieinhalbjährige ohne Strümpfe, mit ganz zerrissenen Schuhchen. Es weint und ist fast unkenntlich, wie es sich den Schmutz in die Augen schmiert. Die Mutter nimmt es auf den Arm. In der Früh, um 6 Uhr, ging sie fort; den ganzen Tag waren die Kinder allein...».

<sup>18</sup> «Vierzehnhundert kranke Soldaten liegen noch in den Baracken. Manche noch schwer Leidenden können nicht das Kraut essen und so kommt mehr auf die Kinder».

*El caminante pensativo de camino a casa siente como si tuviera que retorcerse las manos de agonía y horror ante lo que ha visto en un día de principios de primavera. Y ya no puede encontrar la paz mientras haya gente sin ella. (Feldmann, 30 de marzo de 1919, p. 9)*<sup>19</sup>

En *Vorfrühling im Wiener Armenbezirk* Viena deja de ser esa ciudad de los intelectuales, de los cafés, el arte, la literatura y la música, para mostrarse como una ciudad anónima, monótonamente gris y sombría. En esta gran ciudad se vive y se capta la desolación de muchos de estos espacios de tránsito, de esos no-lugares llenos de miseria. Así fue narrada también Viena, tal como describe el investigador Eckart Früh, en otra de las novelas más conocidas en la actualidad de la autora que lleva por título *Löwenzahn. Eine Kindheit [Diente de león. Una infancia]* (1921):<sup>20</sup>

*Una niña crece en un piso de pobres en la gran ciudad. Unas cuantas habitaciones, llenas de aire irrespirable y cargado del humo de la cocina, en algún bloque de viviendas que se levanta junto a otras viviendas en una de las muchas calles tristes que conforman los llamados barrios populares. ¿Viena? Sí, Viena. Pero no la ciudad de la literatura vienesa o del vals vienés o de la alegría vienesa o de cualquier otra característica típica vienesa que se anuncia cientos de veces, sino una Viena anónima, monótonamente gris, infinitamente lúgubre, una gran ciudad, en la que hay que haber vivido, en la que hay que estar como en casa para darse cuenta de lo bien que se capta aquí la desolación de Brigittenau y de algunas partes miserables de Leopoldstadt (Früh, 2005, p. 7).*<sup>21</sup>

Junto a *Vorfrühling im Wiener Armenbezirk* se presenta a continuación el análisis de otro texto muy corto de Feldmann titulado *Hände [Manos]* (1925)<sup>22</sup>, en el que de nuevo sobresale el contenido social y de denuncia de la situación miserable de gran parte de la población vienesa. En este texto, publicado en 1925 en el *Arbeiter-Zeitung*, la escritora aborda el problema del trabajo femenino desde casa. *Hände* narra de manera muy concisa el destino de una costurera de pieles llamada Berta. Al igual que en el anterior, las primeras frases sitúan a la protagonista espacial y temporalmente: «Es domingo por la tarde. En la valla de madera delante del parque municipal está sentada Berta, una mujer que trabaja desde casa [...] Espera a Franz, el camarero del café Splendid» (Feldmann, 7 de febrero de 1925, p. 5).<sup>23</sup>

La escritora escoge otra vez un lugar anónimo, un no-lugar, incluso se podría decir que doblemente, ya que la protagonista se encuentra situada en los límites o márgenes de un parque. A partir de aquí comienzan las descripciones del narrador omnisciente sobre los espacios vitales de esta mujer y sobre sus condiciones de vida:

*En su habitación, que nunca podía estar ordenada, siempre había tiras de pelo por todas partes. Y todo estaba lleno de restos de pelo y del polvo que había en los muebles, por mucho que lo limpiara. Antes de salir siempre tenía que cepillar su traje negro durante un buen rato... (Feldmann, 7 de febrero de 1925, p. 5)*<sup>24</sup>

También en otros textos periodísticos-literarios de Feldmann se describen los espacios de las mujeres que trabajaban desde casa. La pequeña vivienda, a menudo de una habitación y media o de unos 35 metros cuadrados en la que podían vivir hasta cinco o seis personas, se convertía en un no-lugar, un espacio en el que se disipaba cualquier posibilidad de identidad y en el que confluían dormitorio, sala de estar, cocina, y a veces

<sup>19</sup> «Dem nachdenklichen Spaziergänger auf dem Heimweg ist es, als müsste er unter freiem Himmel die Hände ringen in Qual und Entsetzen über das, was er gesehen, an einem Vorfrühlingstag. Also könnte er nicht mehr Ruhe finden, solange es Ruhelose gab».

<sup>20</sup> *Löwenzahn. Eine Kindheit [Diente de león. Una infancia]* narra en primera persona la historia de una infancia determinada por la miseria en el ambiente proletario de Viena a principios del siglo pasado.

<sup>21</sup> «Ein kleines Mädchen wächst auf, in einer Armeutewohnung der Großstadt. Einige Stuben, von Stickluft und Küchendunst erfüllt, in irgendeiner Mietskaserne, die wieder neben anderen Mietskasernen in einer die vielen traurigen Gassen steht, aus denen sich die sogenannten volkreichen Bezirke zusammen-setzen. Wien? Ja, Wien. Aber nicht die Stadt der Wiener Literatur oder des Wiener Walzers oder des Wiener Frohsinns oder sonst eines typischen, hundertfach plakatierten Wiener Merkmals, sondern ein anonymes, eintönig graues, unendlich trübseliges Wien, ein Großstadtgefängnis, darin man gelebt haben, darin man heimisch sein muß, um zu erkennen, wie gut hier die Trostlosigkeit der Brigittenau und mancher elender Teile der Leopoldstadt getroffen ist».

<sup>22</sup> *Hände [Manos]* se publicó en el *Arbeiter-Zeitung* el 7 de febrero de 1925, p. 5. Todos los fragmentos citados de este relato se recogen de la edición que se encuentra online. Véase el enlace en la bibliografía.

<sup>23</sup> «Es ist Sonntag nachmittag. Auf der Planke vor dem Gemeindepark sitzt Berta, die Heimarbeiterin. [...] Sie erwartet Franz, den Kellner aus dem Café Splendid».

<sup>24</sup> «Ihr Zimmer, das nie ordentlich sein konnte, immer flogen die Fellhaare umher. Und alles war voller Pelzstreifen, und der Staub, der auf den Möbeln lag, man mochte ihn noch sooft wegfehen. Sie mußte immer erst lange seinen schwarzen Anzug bürsten, ehe er ging...».

también lugar de trabajo. El trabajo en casa para fábricas o empresas, a menudo textiles, suponía un empeoramiento de las condiciones de vida de las mujeres y afectaba negativamente a su salud.

A través de la observación y la descripción que la protagonista lleva a cabo de sus manos, se muestra esa vida caracterizada por la escasez, la pobreza y las necesidades que ya desde la infancia sufre. Este relato denuncia las condiciones deplorables de la situación laboral y vital de las mujeres, que además se encuentran sometidas a patrones de belleza y feminidad instaurados en el imaginario social de corte machista y patriarcal, lo que acentúa aún más si cabe sus desigualdades y marginalidad. Mientras Berta espera a su pareja, que tarda en llegar, va repasando momentos anteriores vividos con él hasta percatarse de que su relación está ya acabada y de que él no acudirá a la cita. Llega así la breve historia al final, en donde la descripción de esas manos marcadas por la pobreza cierran el relato:

*Son unas manos realmente feas. Había tenido que trabajar muy duro con ellas desde niña. Pero fue la costura de las pieles las que las había hecho tan feas; eran anchas, grises y estaban agrietadas, con los dedos llenos de pinchazos, las uñas romas y estropeadas, y se sentían duras y callosas, estaban cubiertas de heridas. A Franz no le gustaba tener sus manos en la cara. [...] Sus manos habían sido las culpables del final. Eran horriblemente feas. Parecían una enfermedad. Ya nada la aliviaba. Había anochecido. Berta seguía sentada en el tablón de madera de la valla. Tenía las piernas agarrotadas por el frío. Franz no había venido. Sus ojos miraban fijamente la oscuridad del parque – fijamente... (Feldmann, 7 de febrero de 1925, p. 5)<sup>25</sup>*

## 6. CONCLUSIÓN

El análisis de una selección de textos periodísticos-literarios breves de la escritora austríaca Else Feldmann, publicados en el período de la *rotten Wien*, ha revelado cómo el empleo de ciertas estrategias narrativas le sirve a la autora para la plasmación de una percepción urbana determinada. Al igual que en los textos de otras autoras, como Veza Canetti o de Klara Blum, también publicados en prensa en la misma época, se muestran lugares anónimos, esos lugares de tránsito o no-lugares, habitados por mujeres y niños, principales víctimas de las injusticias sociales. Estos relatos son a su vez expresión de crítica y denuncia de las desigualdades sociales y de género.

El período de apertura y de grandes avances sociales de la Viena Roja, administrada por una mayoría absoluta socialdemócrata desde las elecciones del 4 de mayo de 1919 hasta 1934, hizo posible que muchas escritoras publicaran sus textos en los periódicos del momento y participasen activamente en la política y en otros numerosos ámbitos. Con sus textos publicados en prensa se involucraban también directa o indirectamente en los importantes debates y procesos de toma de decisiones de la época. Sin embargo esto duraría poco tiempo, pues a partir de 1933/1934 se instauró en Austria una dictadura austrofascista. Así, tras la guerra civil de febrero de 1934, la dictadura reforzada del *Ständestaat* o «Estado corporativo» prohibió la socialdemocracia y expulsó a los políticos de la *rotten Wien*. Los periódicos de tendencia socialdemócrata y muchos otros fueron cerrados y sus colaboradores perseguidos. Escritoras como Veza Canetti o Klara Blum tuvieron que huir, lo que con frecuencia también provocó la destrucción de sus trayectorias laborales y vitales, y otras, como Käthe Leichter o Else Feldmann, fueron asesinadas en los campos de exterminio. Ahora nos quedan sus historias.

## BIBLIOGRAFÍA

Anónimo (s.f.). *Else Feldmann*. Theodor Kramer Gesellschaft <https://theodorkramer.at/projekte/exenberger/mitglieder/else-feldmann>

<sup>25</sup> «Es sind recht häßliche Hände. Sie mußte mit ihnen seit ihrer Kindheit schwer arbeiten. Das Pelznähen aber hatte sie erst so häßlich gemacht; sie waren breit, grau und rissig, zerstoche Finger, stumpfe, beschädigte Nägel, und sie fühlten sich hart und schwierig an, waren voll Verletzungen. Der Franz hatte ihre Hände nicht gern in seinem Gesicht. [...] Ihre Hände waren schuld, daß es aus war. O, sie waren auch wirklich zu entsetzlich häßlich. Wie eine Krankheit sahen sie aus. Da half nichts mehr. Es war Abend geworden. Berta saß noch immer auf der Planke. Ihre Beine waren steif vor Kälte. Franz war nicht gekommen. Ihre Augen starrten in die Dunkelheit des Parkes – starrten...».

- Anónimo (23 de agosto de 2015). *Der Wirklichkeit verpflichtet*. [Nota de prensa]. *News.ORF.at* <https://news2.orf.at/stories/2294754/2294749/>
- Augé, M. (2014). *Los "No lugares": espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Debazi, E. (2018). Else Feldman. *Transdisziplinäre Konstellationen in der österreichischen Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit (P 27549, 2014-2018)*. Online: <https://litkult1920er.aau.at/portraits/feldmann-else/>
- Debazi, E. (2021). *Else Feldmann. Schreiben vom Rand. Journalistin und Schriftstellerin im Wien der Zwischenkriegszeit*. Böhlau.
- Debazi, E. (2022). Die Schriftstellerin Else Feldmann. Über die Wege menschlicher Not. *Wien Museum Magazin*, 12.6.2022. Online: <https://magazin.wienmuseum.at/die-schriftstellerin-else-feldmann>
- Erian, M. (2019). „Pflichtbewußte Tagesschriftsteller“ im Wien um 1918: Zu den Reportagen Else Feldmanns und Bruno Freis im *Abend*. En M. Erian, P. Heinz Kucher (Eds.). *Exploration urbaner Räume. Wien 1918-38* (pp., 107-124). Vandenhoeck & Ruprecht. Online: <https://doi.org/10.14220/9783737010719.107>
- Feldmann, E. (30 de marzo de 1919). Vorfrühling im Wiener Armenbezirk. *Neues Wiener Journal*, pp. 8-9. Online: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19190330&seite=8&zoom=33>
- Feldmann, E. (7 de febrero de 1925). Hände. *Arbeiter-Zeitung*, p. 5. Online: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19250207&seite=5&zoom=33>
- Früh, E. (Ed.) (2005). *Else Feldmann. Spuren und Überbleibsel. Bio-bibliographische Blätter*. Selbstverlag.
- Hecht, D. J. (2003). Nischen und Chancen. Jüdische Journalistinnen in der österreichischen Tagespresse vor 1938. *Medien & Zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart*, 18(2), pp. 31-39.
- Langenbacher, W. R. (1992) (Ed.). *Sensationen des Alltags. Meisterwerke des modernen Journalismus*. Ötschlager.
- McFarland, R.; Spitaler, G.; Zechner, I. (Eds.) (2020). *Das Rote Wien. Schlüsseltexthe der Zweiten Wiener Moderne 1919-1934*. Walter de Gruyter.
- Mayer, H. (1992). *Else Feldmann – Journalistin und Schriftstellerin*. [Trabajo de fin de licenciatura no publicado] Institut für Publizistik der Universität Wien.
- Meisenbichler, G. (2020). *Zwischen Autonomie und Abhängigkeit. Möglichkeiten und Grenzen der „Neuen Frau“ in ausgewählten Romanen Wiener Autorinnen der Ersten Republik*. [Tesis] Universität Graz.
- Mendel, M. (2022). Die wunderbare Käthe Leichter. En Österreichischer Gewerkschaftsbund. 16.3.2022. Online: <https://www.oegb.at/themen/geschichte/die-wunderbare-kaethe-leichter->



# EL LUGAR QUE HABITAMOS PATRIA, HOGAR Y VIVIENDA EN LA NOVELA *KÄSEBIER CONQUISTA BERLÍN* (1931), DE GABRIELE TERGIT

**Teresa Vinardell Puig**  
*Universitat Pompeu Fabra*

## 1. EL HOGAR DESVIRTUADO

En su inacabada *Obra de los pasajes*, Walter Benjamin consideraba que el habitar (*wohnen*) era el auténtico «estado existencial» (*Daseinszustand*) burgués del siglo XIX en Europa (Benjamin, 2005, p. 239).<sup>1</sup> Dicho estado entró en una profunda crisis a partir de la Gran Guerra y de los cambios sociales, políticos y económicos que esta agudizó o a los que dio lugar.

Significativamente, y de modo paralelo a la crisis habitacional causada por el crecimiento acelerado de la capital alemana, desde la arquitectura y el urbanismo se desarrollaron múltiples propuestas destinadas a mejorar la calidad de las viviendas, a hacerlas más asequibles y, en último término, a generar, en palabras de Siegfried Kracauer, una «nueva tipología del habitar» (*einen neuen Typus des Wohnens*) a partir de las características del espacio residencial y la influencia de este en el bienestar humano (Kracauer, 2011, p. 628).<sup>2</sup>

La periodista y novelista Elise Reifenberg, más conocida bajo el pseudónimo de Gabriele Tergit (Berlín 1894 – Londres 1982), perteneciente a la burguesía judía acomodada y casada con el arquitecto Heinrich Reifenberg, era bien consciente de los desajustes entre discurso y realidad, tanto en lo que se refiere a los intentos de paliar la escasez de viviendas como a la falta de adecuación de las que estaban disponibles. Simultáneamente, con el enrarecimiento del clima político en la República de Weimar y la ideología *völkisch* y nacionalsocialista en auge, para los judíos asimilados, la patria (*Heimat*) alemana había devenido un concepto vacío y un lugar cada vez más siniestro, mientras que en la promesa sionista de regresar a la tierra prometida de los ancestros se vislumbraba una posible solución o bien la amenaza del desarraigo definitivo.

En *Käsebieber conquista Berlín* (*Käsebieber erobert den Kurfürstendamm*), novela publicada en 1931, Tergit alude a estas cuestiones centrando el argumento en el ascenso y la caída de un personaje mediático, el cantante y artista de variedades Georg Käsebieber, que acaba por convertirse en un mero pretexto para llenar el mercado de todo tipo de objetos que llevan su nombre como reclamo. Dicha estrategia comercial ha de culminar en una operación inmobiliaria de notable envergadura: el teatro y los apartamentos de lujo Käsebieber, situados en una de las principales avenidas berlinesas. El llamado *crack* bursátil de 1929 termina por dar al traste con dicho proyecto, por lo demás plagado de irregularidades.

---

<sup>1</sup> La versión original de dicha reflexión se encuentra en Benjamin, 1991, p. 291.

<sup>2</sup> A menos que se indique lo contrario, las traducciones son de la autora de este capítulo.

Mi hipótesis de partida es que uno de los aspectos que la obra de Tergit pretende reflejar desde distintas perspectivas es el proceso de desvirtuación de la noción de hogar tanto en un sentido literal como en otro más metafórico. Para ello tomaré como eje algunas de las ideas de Elizabeth Boa (2019) acerca de la irónica puesta en escena en *Käsebier conquista Berlín* por parte de Tergit del concepto de *Heimat* —un término etimológicamente ligado al de «hogar» (*Heim*) y que en ocasiones se ha traducido como «patria chica»— e intentaré relacionarlas con otras reflexiones de la novelista acerca de la casa y sus enseres.

## 2. PRENSA Y COMUNIDAD

Además del ascenso y la caída del cantante que se menciona en el título, *Käsebier conquista Berlín* narra, entre otras cosas, la transformación de un periódico serio, el *Berliner Rundschau*, en una publicación sensacionalista, interesada tan solo en obtener el máximo beneficio monetario. Dicha transformación la lleva a cabo Willi Frächter, un oportunista dispuesto a aprovechar al máximo la fascinación que lo supuestamente genuino, encarnado en el ya mencionado artista de variedades, pueda suscitar a un público acomodado en busca de lo auténtico. A pesar de no haber sido el primero que escribió sobre Käsebier, es Frächter quien inicia la campaña mediática que catapultará al cantante hacia la fama, presentándolo como encarnación de lo berlinés. El modelo en la vida real del periódico ficticio en el que se inspiró Tergit era el *Berliner Tageblatt*, al cual enviaba artículos desde 1915 la joven Elise Hirschmann —se apellidará Reifenberg una vez casada—. Diez años después, esta ya formaba parte de la plantilla de redactores del rotativo y alcanzaría un sólido prestigio como reportera y cronista judicial (Wagener, 2013, p.19).

En una crónica publicada en el *Berliner Tageblatt* el 21 de abril de 1928, Tergit relataba el caso de una mujer quien, desde 1904, regentaba una pensión en una amplia vivienda de diez habitaciones, pero que había sido desahuciada por no pagar el alquiler. Convencida de ser víctima de una injusticia, la desahuciada había demandado al administrador de la finca, acusándole de haber presentado una declaración jurada falsa. Lo interesante de la crónica es la claridad con la que Tergit sintetiza la deriva económica e ideológica de muchos de sus compatriotas y cómo detecta una tendencia generalizada a simplificar problemas complejos:

*Hacia veinticuatro años que la señorita Bellner había inaugurado su pensión. El vecindario era nuevo, los berlineses tenían criterio para lo señorial [...] Diez años después estalló la guerra mundial y luego la inflación. Todas las existencias modestas fueron destruidas. Y cada una de esas modestas existencias culpó de esta destrucción a alguien, se convirtió en radical de derechas o radical de izquierdas, se unió a la Liga de los Adversarios de Schacht o se convirtió en ocultista. Cuando se trata de mujeres, prefieren centrar su venganza en un individuo, en el hombre que les ha administrado el dinero, o en el casero [...]. (Tergit, 2020, p. 127-128)<sup>3</sup>*

*Käsebier conquista Berlín* supone un intento de dar forma a esa complejidad. A pesar del nombre que aparece en el título, la novela de la autora alemana carece de protagonista y pretende mostrar algunas dinámicas propias de la capital y el capital berlineses a partir de un gran número de personajes, como si de un mosaico se tratara. En esta obra Tergit muestra el impacto económico de la celebridad, un impacto del que no siempre saca rédito quien —de modo justificado o no— goza de tal fama. En este caso es Reinhold Kaliski, doctor en leyes con buen ojo para los negocios y mejores contactos, quien, precisamente a causa del éxito creciente del cantante, decide aprovecharlo como gancho para una operación inmobiliaria en la avenida comercial más lujosa de la capital alemana (Tergit, 2010, p. 149-150). En la novela, pues, la reflexión sobre el papel de los medios de comunicación en la industria cultural se aúna a la disección de los turbios negocios de algunas empresas constructoras.

Tergit representa la utilización espuria de recursos que apelan a sentimientos de pertenencia a una comunidad. Georg Käsebier, en cuyo apellido resuenan alimentos tan comunes como el queso y la cerveza, se erige

<sup>3</sup> «Vor vierundzwanzig Jahren hatte Fräulein Bellner ihre Pension eröffnet. Die Gegend war neu, die Berliner hatten Sinn für das Hochherrschafliche [...]. Zehn Jahre später brach der Weltkrieg aus und dann die Inflation. Jede bescheidene Existenz wurde vernichtet. Und die bescheidenen Existenzen machten für diese Vernichtung jede einen anderen verantwortlich, sie wurden rechtsradikal und linksradikal, sie traten dem Bund der Schacht-Gegner bei oder wurden Okkultisten, am liebsten aber, wenn sie Frauen sind, konzentrierten sie ihre Rache auf einen Einzelnen, auf einen Mann, der ihr Geld verwaltete, oder auf den Hauswirt [...]» (Tergit, 2020, p. 127-128).

en icono de la concepción más *kitsch*, esto es sentimentaloides, banal y por lo tanto ideológicamente instrumentalizable, de la comunidad de pertenencia. En *Mitologías* (1957), Roland Barthes describe el proceso de mitologización como el desecamiento o drenaje de un término propio de un determinado discurso para así poder incorporarlo en otro como significante prácticamente vacío. A lo largo del siglo XIX el nacionalismo alemán se fue apropiando paulatinamente de la palabra *Heimat*, la vació de contenido regional concreto, que era a lo que se refería en origen fundamentalmente, y la convirtió en «una suerte de símbolo algebraico [...] un valor indeterminado de significación [...] susceptible de recibir cualquier sentido» (Barthes, 2009, p. 120),<sup>4</sup> que podía integrarse en proyecciones ultrarreaccionarias e imperialistas de la identidad alemana, como las que defendería primero la ideología *völkisch* y posteriormente el nazismo.

Hacia el 1900 eran numerosos los intelectuales urbanos que ubicaban su ideal de *Heimat* en el ámbito rural (Boa y Palfreyman, 2000, pp. 4-5). La novela de Tergit retrata un cambio significativo en las actitudes que rodean la noción identitaria de lo popular: ahora la burguesía, ávida de novedades, no se propone un cambio de vida alejándose de la gran urbe, ni tampoco fortalecer así su identidad germana, sino que se limita a frecuentar un teatro de barrio y está encantada de sentirse partícipe de la animación y la complicidad que allí se respiran. Cree haber encontrado al fin el arte genuino que aloja las anheladas esencias de lo común y se dispone a consumirlo como un producto más. (Boa, 2000, p. 17):

*[...] Käsebier cantaba las viejas canciones de siempre [...]. [...] era el consuelo del padre, la madre y el niño, sangre de la sangre de aquella ciudad. Y, para convertirse en el favorito del pueblo, les dio como propina un: «Yo bailo charleston, tú bailas charleston, él baila charleston, ¿y usted?, ¿qué hace usted?» [...] Todos cantaron a coro: [...] «Yo necesito un anticipo, tú necesitas un anticipo, él necesita un anticipo, ¿y usted?, ¿qué necesita usted?» [...]*» (Tergit, 2010, pp. 66-67)<sup>5</sup>

Otto Lambeck, un maduro escritor de éxito que se encuentra entre el público, sentencia: «He aquí lo que tan largamente buscamos [...] aquí crece la ironía sobre uno mismo, el humor patibulario y la dicha de la comunidad» (Tergit, 2010, p. 67).<sup>6</sup>

Käsebier será cada vez más apreciado por el público burgués hasta el punto de que abandonará su escenario habitual para actuar en el Wintergarten, un teatro de variedades que con el paso de los años se convirtió en uno de los más grandes y reputados de Europa. Fiona Sutton (2006, p. 202), apunta al hecho de que la espontaneidad del cantante se ve mermada al ser separado del entorno social y local del que ha surgido y que le ha proporcionado popularidad en sus inicios. Cada vez más, el cantante se convierte en fantasmagoría de una comunidad imaginada (Anderson, 2006), cuya cohesión es mero simulacro, puesto que en su sistema de valores lo que prima en realidad es el individualismo rampante que se manifiesta como éxito económico.<sup>7</sup> La aproximación sentimentaloides a un presunto representante de la patria chica berlinesa sirve para camuflar la codicia capitalista y publicitar un negocio de tipo especulativo cuyo efecto es precisamente la destrucción del paisaje íntimo de los berlineses y la desvirtuación de la ciudad como lugar en el que sentirse en casa. (Boa, 2019, p. 15).

Esto se hace especialmente palpable en lo que observan algunos personajes de la obra mientras pasean. En las impresiones de quienes contemplan el acelerado proceso de transformación de Berlín parece constatarse una gradación. Mientras que al principio de la novela encontramos descripciones de reductos en los que palpita todavía algo acogedor y entrañable, aunque ya amenazado por lo impersonal, hacia el final del texto la

<sup>4</sup> Refiriéndose a la noción de honor, Barthes adopta en parte la formulación con la que Claude Lévi-Strauss describió el concepto de *mana*: «On sait qu'en ethnologie, du moins selon la très riche hypothèse de Claude Lévi-Strauss, le mana est une sorte de symbole algébrique [...] chargé de représenter "une valeur indéterminée de signification, en elle-même vide de sens, et donc susceptible de recevoir n'importe quel sens [...]"» (Barthes, 1957, p. 138). Boa y Palfreyman (2000, p. 3) explican la evolución del concepto de *Heimat* mediante una operación de vaciado semántico similar.

<sup>5</sup> «Käsebier [...] sang unser aller Kinderlieder [...] war [...] Trost von Vater, Mutter und Kind, Blut vom Blut dieser Stadt. Um Liebling des Volks zu sein, sang er als Zugabe: „Ich tanz Charleston, du tanzt Charleston, er tanzt Charleston, und was tun Sie?“ [...] Sie sangen im Chor: „[...] Ich brauch Vorschuß, du brauchst Vorschuß, er brauchst Vorschuß, und was brauchen Sie?“» (Tergit, 2016, p. 69).

<sup>6</sup> « „Hier, lange vergeblich gesucht“, sagte Lambeck, „wächst Selbstironie und Galgenhumor und das Glück der Gemeinschaft“ » (Tergit, 2016, p. 69).

<sup>7</sup> Anderson (2006, p. 24) afirma el carácter imaginario de casi todas las comunidades, y señala que estas no deben distinguirse por ser genuinas o falsas, sino por el estilo en el que son imaginadas. Lo significativo en la novela de Tergit es la discrepancia manifiesta entre el presunto representante de lo berlinés, Käsebier, —popular y bonachón— y las acciones y actitudes de quienes supuestamente representa.

sensación de pérdida y desorientación es mucho más acusada. Un ejemplo de lo primero sería lo que constata la reportera Lotte Kohler al caminar desde el Tiergarten hacia el este:

*Viejas fábricas, delante una villa con escaleras y al fondo el jardincito. Y al lado las nuevas casas, espléndidamente verticales, ladrillo rojo, frías y modernas, duras. Para el alma y la nostalgia dejaban el balcón; había quien pintaba la jardinera, recién puesta, con su caña para las habas y la parra salvaje [...] (Tergit, 2010, p. 117).<sup>8</sup>*

Nótese la leve ironía que se desprende, en el pasaje citado, del contraste entre términos metafísicos como «alma» (*Seele*) o «nostalgia» (*Sehnsucht*) y detalles prosaicos como el cultivo de leguminosas en maceta. Las expectativas de ascenso social que aguardan a los niños que crecen en ese entorno son remotas, por no decir inexistentes (*ibid.*). Quizá lo más esperanzador de estas impresiones urbanas en la obra sea el hecho de que, al hablar de lugares en los que uno puede sentirse a salvo de los aspectos más inhóspitos de la gran ciudad, Tergit no sólo se refiera a domicilios particulares, sino también a lugares públicos. En la novela la voz narradora denomina «hogar» (*Heimat*) al Romanisches Café, punto de encuentro de artistas e intelectuales reconocidos y de aspirantes a serlo. Sobre este establecimiento afirma:

*El Romanisches Café está muy sucio. [...] la suciedad se debe a la inaudita frecuencia de visitantes. Pues este café es un hogar. Húngaros, polacos, yugoslavos, checos, eslovacos, rutenos, daneses, bohemios, austriacos, bálticos, letones, lituanos, serbios [sic], rumanos, y el gran enjambre de judíos que, procedentes del Este, acuden al Berlín del gran espíritu, todos ellos encuentran allí a compatriotas. (Tergit, 2010, pp. 73-74)<sup>9</sup>*

Sin embargo, en el interior de esa «morada del espíritu» (Tergit, 2010, p. 73)<sup>10</sup> en la que se reúnen y departen gentes de procedencias tan distintas, se comentan algunos proyectos urbanísticos que apuntan a los aspectos más ominosamente homogeneizadores del crecimiento urbano. A este respecto resulta ilustrativa una conversación entre los periodistas Willi Frächter, futuro gerente y presunto optimizador del *Berliner Rundschau*, y Heinrich Wurm, en la que este anuncia, satisfecho, la decisión de demoler unos viejos edificios en una serie de calles para dar paso a «gigantescos bloques de oficinas de nueve pisos, de cristal y de un nuevo material, Pathetix» (Tergit 2010, p. 74).<sup>11</sup> Precisamente este tipo de remodelación radical, al estilo de lo que proyectaba el arquitecto suizo conocido como Le Corbusier en 1925 para el casco antiguo de París en su Plan Voisin y diez años más adelante en su Ville Radieuse (Jencks, 1983, pp. 150-152), causará la melancolía del jefe de redacción Miermann, hacia el final de la novela:

*Todo esto [...] lo quisieron tirar, todo, todo se convertirá en un barrio de oficinas. [...] yo conocía esta ciudad [...], cuando casi parecía una ciudad de verdad, cuando aún no habían empezado a arrancar casa tras casa [...]. Ahora no hay lugar para los hombres y sus penas. (Tergit, 2010, p. 309)<sup>12</sup>*

Las penas o la nostalgia a las que se refiere Miermann en ese momento están relacionadas con un ritmo de vida que promueve una falta de atención y consideración generalizadas y que deviene insolidaria por omisión. En el caso de Miermann y de sus colegas, esto llega hasta el extremo de pasar por alto la grave enfermedad de la hijita de uno de los colaboradores del *Berliner Rundschau*, a pesar de que este les ha tenido al corriente de la evolución de la pequeña y de sus dificultades para pagar el tratamiento adecuado. La niña acaba muriendo.

Poco más adelante, Miermann, un dechado de rigor profesional, es despedido del periódico por no encajar en el nuevo modelo sensacionalista que ha impuesto Frächter. Al salir con su esposa a dar una vuelta

<sup>8</sup> «Alte Fabriken, vorn Villen mit Treppen vom Vorgärtchen her. Bald auch die neuen, herrlich vertikal, roter Ziegel, sachlich modern, hart. Für Seele und Sehnsucht war der Balkon da, Blumenkästen wurden gestrichen, neu befestigt, Bindfäden gezogen für Feuerbohnen und wilden Wein [...]» (Tergit, 2016, pp. 119-120).

<sup>9</sup> «Das Romanische Café ist sehr schmutzig. [...] durch die ungeheure Frequenz. Denn dieses Café ist eine Heimat. Ungarn, Polen, Jugoslawen, Russen, Tschechen, Slowaken, Ruthenen, Dänen, Böhmen, Österreicher, Balten, Letten, Litauer, Serben, Rumänen und die große Schar der in Berlin dem Geist geöffneten, von Osten kommenden Juden, sie alle finden dort Landsleute.» (Tergit, 2016, pp. 74-75).

<sup>10</sup> «Stätte des Geistes» (Tergit, 2016, p. 74).

<sup>11</sup> «Unerhörte Bürohäuser [...] neun Etagen, nur Glas und ein neuer Baustoff, Pathetix» (Tergit, 2016, p. 76).

<sup>12</sup> «„Das alles“, dachte er, „wollen sie abreißen, alles, das alles sollen Bürohäuser werden. [...] Ich kannte diese Stadt noch [...] als sie noch aussah fast wie eine Stadt, als man noch nicht Haus bei Haus abgerissen hatte [...] Es ist kein Platz mehr für den Menschen und seine Sehnsucht.“» (Tergit, 2016, p.309).

tras el disgusto, el antiguo jefe de redacción se cruza con dos judíos ultraortodoxos de Galitzia, vestidos a la manera tradicional, y expresa la desubicación que en aquel entonces ya sienten muchas personas que —como él mismo y su mujer— son judíos asimilados: «—¿Acaso nos hemos vueltos mucho más guapos, tú con tu cabello rubio y tus ojos azules, y yo con mis libros sobre el romanticismo y el clasicismo alemanes?» (Tergit, 2010, pp. 324-325).<sup>13</sup>

En *Etwas Seltenes überhaupt* [*Ciertamente, una rareza*], autobiografía publicada póstumamente en 1983, un año después de morir la autora, Tergit (2018, p. 117) describe las semanas en las que redactó el manuscrito de la novela como un período feliz. Lo curioso es que dicha etapa de fecunda felicidad fue desencadenada por un comentario profundamente alarmante: una señora que desconocía los orígenes familiares de la reportera y novelista desaconsejó a esta viajar a Suiza, con el argumento de que la Confederación Helvética estaba «completamente judaizada» [*völlig verjudet*] (Tergit, 2018, p. 116).

Tal vez este incidente afinó la mirada de Tergit, a quien escandalizó el desprecio de los presuntos adalides de lo alemán por el «único pedazo de tierra germanohablante que había luchado por su democracia mucho antes que las revoluciones inglesa y francesa» (*ibid.*).<sup>14</sup> Mayor alarma todavía le causó a la periodista el comprobar que la arrogante seguridad en sí mismos de quienes «habían provocado una guerra y la habían perdido» seguía intacta (*ibid.*).<sup>15</sup> En cualquier caso, la anécdota recoge un momento en el que, para una judía asimilada como Tergit, resulta evidente que los cimientos de su identidad se cuestionan, como mínimo, por parte de un número considerable de sus compatriotas, y que el hogar [*Heim*] y la patria chica [*Heimat*] que ella siente como propios están resquebrajados y amenazan con venirse abajo.

### 3. ARQUITECTURA E INTEMPERIE

En cuanto a la arquitectura racionalista, muy influida por el higienismo y, a menudo, movida por una sincera preocupación social, expresada en la voluntad de construir del modo más económico y accesible posible (Jencks, 1983, pp. 31-32), es reveladora la marca que Tergit inventa para nombrar un novedoso material, Pathetix. El *pathos* y la grandilocuencia que evoca esta denominación comercial apuntan a una interesante constatación ya señalada por Ines Lauffer (2011, p. 106): la paradójica confluencia de los discursos propios de dos movimientos coetáneos, la Nueva Objetividad [*Neue Sachlichkeit*] y la llamada Nueva Construcción [*Neues Bauen*], a causa del uso, por parte de ambos, de distintas formas de ficción camufladas bajo la apariencia de lo factual u objetivo. El primer movimiento mencionado opera incluyendo el contenido literal de carteles, formularios, etc., o datos muy concretos sobre precios, salarios y demás en textos literarios, lo cual produce en el lector el efecto de hallarse ante una investigación minuciosa, propia de un reportaje (Lauffer, 2011, p. 84). La novela de Tergit expone de modo muy perspicaz cómo los medios pueden crear una ficción y darle visos de realidad, y en ese sentido es tan metaficcional como ficticios son muchos de los numerosos proyectos urbanísticos o residenciales diseñados en la década de 1920 en el seno del movimiento racionalista que no fueron ejecutados jamás.<sup>16</sup>

La paradoja de la confluencia entre ambos movimientos reside en el hecho de que la Nueva Objetividad había surgido precisamente como reacción al *pathos* expresionista, mientras que la Nueva Construcción, en su discurso justificador, no renuncia a cierto grado de grandilocuencia y de ficcionalidad especulativa: el arquitecto y urbanista Walter Curt Behrendt (1884 – 1945), por ejemplo, auguraba que de los cambios formales desatados por la actividad creativa, surgiría «la Forma de nuestro Tiempo» [*die Form unserer Zeit*],

<sup>13</sup> «„Sind wir nun viel schöner geworden, du mit deinen blonden Haaren und blauen Augen und ich mit meinen Büchern über die deutsche Romantik und die deutsche Klassik?“» (Tergit, 2016, p. 324).

<sup>14</sup> «[...] das einzige Stück deutschsprechender Erde, das sich seine Demokratie selbst erkämpft hatte und so früh, lange vor der englischen und französischen Revolution» (Tergit, 2018, p. 116).

<sup>15</sup> «[...] schlimmer war die die von keinem Zweifel berührte Selbstsicherheit, die zu einem Krieg führte und ihn verlor» (Tergit, 2018, p. 116).

<sup>16</sup> A este respecto, resulta ilustrativa la aseveración de Charles Jencks (1983, p. 150) relativa a Le Corbusier. Jencks afirma que el suizo debe de haber sido uno de los arquitectos de la historia que más proyectos no solicitados (ni tampoco pagados, claro está) produjo: a pesar de que las posibilidades de que estos fueran ejecutados eran prácticamente nulas, los planos estaban minuciosamente detallados.

(Gutschow, 1993, p. 58, n. 2), y Ludwig Mies van der Rohe (1886 – 1969) definía la nueva arquitectura como «la voluntad del tiempo expresada espacialmente» (Neumeyer 1998, p. 363).<sup>17</sup> La potencia de los planteamientos teóricos de la arquitectura racionalista no puede desligarse del poderoso dispositivo que difundía las ideas y enormes ambiciones de esta a través de distintos medios (libros, revistas ilustradas, grandes exposiciones), lo cual la convierte en un discurso muy influyente (Arburg, 2020, p. 100).<sup>18</sup> La grandilocuencia de la terminología empleada, no exenta en ocasiones de matices nacionalistas (Gutschow, 1993, pp. 3-5), refleja la ironía de Tergit al inventar el nombre de Pathetix para un material supuestamente revolucionario.

Los aspectos más loables de la nueva arquitectura quedan representados en la novela por el arquitecto Oberndorffer, que lucha infructuosamente para que la distribución del espacio en las viviendas previstas en el edificio Käsebier sea lo más funcional posible y que estas se ajusten a un presupuesto razonable (Tergit, 2010, p. 165-166). Por contra, la reducción de los principios de la Nueva Construcción a una mera operación cosmética, sin otras consideraciones que una apariencia novedosa y elegante, quedan encarnados por el arquitecto Karlweiss y el promotor inmobiliario Otto Mitte. Los desastrosos resultados de la colaboración entre ambos al construir una urbanización en la localidad de Hohenschönhausen indican hasta qué punto la arquitectura mal entendida puede desatender las necesidades básicas de los futuros habitantes de los edificios bajo pretextos netamente comerciales. Estos son comentados con sorna:

*El grueso del espacio se empleó para construir patios acristalados y amplias escaleras, con lo que había una fachada modélica. Sin embargo, los pisos tenían dos agujeros por dormitorios y a ello se añadía un baño, cocina y despensa, todo ello dispuesto en torno a un amplio recibidor sin ventanas. El resultado fue que más tarde las mujeres y los niños tuvieron que coser y jugar en aquel espacio oscuro con luz artificial. (Tergit, 2010, p. 237)<sup>19</sup>*

Tergit parece hacerse eco aquí de aquella apreciación formulada en *Dirección única* (1928) por Walter Benjamin (2002, p. 29) sobre los efectos de la inflación:

*[...] al ocupar el dinero de forma devastadora el centro de todos los intereses vitales, por un lado, y constituir justamente, por el otro, la barrera ante la cual fracasan casi todas las relaciones humanas, van desapareciendo más y más, [...] la confianza espontánea, la calma y la salud.<sup>20</sup>*

La descripción de las viviendas construidas en Höhenschönhausen traduce a términos espaciales el modo en el que toda consideración acerca del bienestar de sus habitantes desaparece en favor de un efectismo vacío.

En la novela, la falta de aprecio por los demás no solo se observa cuando se producen acciones fraudulentas como las descritas antes en la cita. La intemperie, en un sentido metafórico, a la que están expuestos hombres y mujeres —a pesar de los esfuerzos realizados en el ámbito de la reflexión y la práctica arquitectónicas— se pone de manifiesto sobre todo en el tipo de relaciones que se retratan como habituales: relaciones pasajeras, superficiales, mediadas por intereses que nada tienen que ver con el respeto o la empatía y que no comportan la creación de vínculo benéfico alguno. Este aspecto se refleja especialmente en una aproximación erótica casi vertiginosa entre el corresponsal Meyer, que ha regresado de París, y una joven. Meyer ve a su lado a una muchacha ociosa y la invita a subir a un taxi. Los escauceos amorosos empiezan dentro del vehículo y el periodista le pregunta a ella si él podría subir a su casa, a lo que ella accede: «En la habitación blanca él encendió la lámpara de su mesilla de noche. Luego llegó la chica. La sintió arder. Todo fue muy rápido» (Tergit, 2010, p. 99).<sup>21</sup> Para que Meyer pueda abrir el portal al marcharse, la muchacha le entrega una llave. Como no tiene previsto volverle a ver, está dispuesta a encargarse para sí una nueva copia de esta al día siguiente. Al salir de la habitación, el corresponsal, a pesar de que la joven no quiere, la besa «de corazón» [*herzlich*], «al verla allí de pie sin recuerdos

<sup>17</sup> «Baukunst ist Raumgefaßter [*sic*] Zeitwille» (Mies van der Rohe en Gutschow, 1993, p. 69, n. 78).

<sup>18</sup> Sobre el vínculo entre arquitectura y medios de comunicación, véase el estudio de Beatriz Colomina (1996).

<sup>19</sup> «Der Hauptplatz wurde für Lichthöfe und wunderschöne weitläufige Treppenhäuser genommen, was eine bildschöne Fassade ergab. Die Wohnungen hingegen enthielten zwei kleine Löcher als Zimmer, dazu Bad, Küche, Nebengelasse, was alles um eine sehr geräumige fensterlose Diele herumlag. Das Resultat war später, daß Frau und Kinder jahraus, jahrein in dem fensterlosen Raum bei künstlichem Licht spielten und nähten» (Tergit, 2016, p. 237).

<sup>20</sup> «[...] indem [...] das Geld auf verheerende Weise im Mittelpunkt aller Lebensinteressen steht, [...] so verschwindet wie im Natürlichen so im Sittlichen mehr und mehr das unreflektierte Vertrauen, Ruhe und Gesundheit» (Benjamin, 1955, p. 28).

<sup>21</sup> «Im weißen Zimmer zündete er die Lampe an. Das Mädchen kam. Er sah sie glühen. Es ging rasch.» (Tergit, 2016, p. 102). Nótese que en la versión original él no la *siente* arder, sino que tan solo la *ve*. El énfasis en la vista denota mayor distancia que si la autora hubiera referido ese ardor al sentido del tacto.

ni exigencias» (Tergit, 2010, p. 100).<sup>22</sup> La escena termina muy rápidamente: Meyer se va, trata de ver el número de la casa, pero no puede distinguirlo debido a la oscuridad, y se guarda la llave (*ibid.*).

El dormitorio aparece aquí como un lugar despojado de intimidad real, es casi un lugar de paso. La intensidad del deseo es fugaz, y el breve placer tampoco parece haber dejado poso alguno en ninguno de los miembros de la ocasional pareja. Ignoramos incluso si el goce ha sido compartido, pues la voz narradora, salvo al final, adopta tan solo el punto de vista de Meyer. Solo queda un vestigio del encuentro: una llave que no volverá a utilizarse. El último pensamiento de la muchacha no se dirige al hombre con el que acaba de acostarse, sino a un tal Paul, por quien, al parecer, se ha sentido humillada poco antes: el encuentro sexual ha servido para desquitarse, una especie de revancha. Acto seguido, la joven pone el despertador: «a las ocho en la oficina» (Tergit, 2010, p. 100).<sup>23</sup> La vivienda se ha convertido en el refugio donde reponerse de la hostilidad reinante y de las crecientes demandas de la economía capitalista. A menudo se espera que dicha recuperación brote de ciertas relaciones o actividades, pero estas resultan profundamente insatisfactorias y solo sirven de distracción para volver a ponerse diligentemente al servicio de esa misma economía a la mañana siguiente. Es más que dudoso que puedan recomponer realmente un amor propio maltrecho.

#### 4. CODA: DESTINO DE LO SUPERFLUO

El variado elenco de personajes de la novela nos presenta interiores opulentos (Tergit, 2010, pp. 264-265), pero también registra la dificultad creciente de acceder a una vivienda o mantener la que se tiene (Tergit, 2010, p. 118). La crisis económica ha convertido en remota la posibilidad de conservar los objetos atesorados a lo largo del tiempo, tal vez durante generaciones, aquellos objetos cuyas «cubiertas, fundas, cajas y estuches», al decir de Benjamin, permitían al burgués «dejar huellas» que contrarrestaran la aniquilación que le amenazaba desde el exterior (Benjamin, 2005, p. 44).<sup>24</sup> Tergit retrata en su novela el momento en el que todo ese conjunto de objetos y enseres se ha convertido en una carga insoportable de la que uno ansía desprenderse. La madre de Lotte Kohler, viuda de un consejero que perdió buena parte de su fortuna a causa de la inflación y que ve desvanecerse sus últimos ahorros tras la ruina del banco que financió la operación inmobiliaria Käsebier, todavía guarda el ajuar de ropa blanca, la porcelana y la cubertería de plata por si su hija se casa (Tergit, 2010, p. 121). Esta recuerda cómo, de niña, marcaba en los catálogos de distintas casas comerciales las cosas que más le gustaban: «Ahora» —dice— «ya no tengo ningún sentido de la propiedad.» Y exclama: «¡Vivir tan ligero como sea posible!» (Tergit, 2010, p. 343).<sup>25</sup> Su deseo de desembarazarse por fin de lo superfluo solo se ve empañado por el temor de no tener nada que vender si llegara a perder su empleo (Tergit, 2010, p. 347). En un contexto de extrema precariedad el abandono de todo lo superfluo podría constituir un factor de riesgo, la renuncia a una leve red de seguridad.

Una sensación parecida de liberación la observará Tergit algunos años después en algunos colonos, cuando en 1935 se exilia al Mandato Británico de Palestina tras haber pasado cerca de dos años en Checoslovaquia huyendo de los nazis. Tergit menciona en un artículo a un matrimonio que antes de instalarse en Oriente Próximo regentaba un negocio de confección en Alemania. Ahora marido y mujer se alojan en una caseta de chapa ondulada y se dedican a la agricultura. El cambio radical en su plan de vida ha transformado su aspecto y su actitud. Así describe Tergit (1996, p. 79-80) a la esposa:

*Su rostro se ve un poco arrugado, amarillento y cansado, pero, aun así, agradable y bueno. Ya no tiene nada de muñeca, han desaparecido el salón estilo Chippendale, una decoración interior de sexta categoría, las prioridades absurdas, la cocinera enferma y los problemas con la modista.*<sup>26</sup>

<sup>22</sup> «[...] da sie so ohne Erinnerung und Forderung da stand» (Tergit, 2016, p. 102).

<sup>23</sup> «[...] morgen 8 Uhr Büro.» (Tergit, 2016, p. 102). Nótese el estilo telegráfico en la versión original.

<sup>24</sup> «Überzüge und Schoner, Futterals und Etuis»; «Spuren hinterlassen» (Benjamin, 1991, p. 53).

<sup>25</sup> «Ich habe gar kein Gefühl mehr für Besitz! So beweglich sein wie möglich!» (Tergit, 2016, p. 343).

<sup>26</sup> «[...] das Gesicht ist ein bißchen faltig und gelb und müde, aber so nett und gut. Das ganze Puppenwesen ist weg, der Chippendalesalon, so eine Wohnkultur sechsten Ranges, die albernen Wichtigkeiten, die erkrankte Köchin und der Ärger mit der Schneiderin» (Tergit, 1996, p. 79-80).

El barracón en el que viven es estrecho y está «equipado con los utensilios más rudimentarios» (Tergit, 1996, p. 80).<sup>27</sup> Sin embargo, Tergit, sin asomo de ironía, resume el ambiente con el adjetivo *urgemütlich*, esto es, «primitivamente acogedor» (*ibid.*). Debido a la austeridad impuesta por el exilio, las pocas posesiones de esta pareja aparecen bajo una nueva luz, que recuerda la que ilumina las reflexiones de Walter Benjamin (2011, pp. 134-135) acerca de unas sillas de enea, descritas en la «Serie ibicenca» que redactó en la primavera de 1932:

*[...] el secreto de su valor es la sobriedad —esa estrechez del espacio vital en el que [los objetos] no sólo ocupan el lugar que detentan momentáneamente, sino que, además, tienen la capacidad intrínseca de ocupar todos los nuevos sitios a los que se los convoque. [...] En nuestras casas bien provistas, en cambio, no hay espacio para lo valioso, porque no hay un lugar libre donde pueda prestar sus servicios.*<sup>28</sup>

Resulta interesante comparar la concepción de «lo valioso» que se desprende del texto precedente con uno de los últimos capítulos de la novela de Tergit, en el que se describe con ironía la atmósfera reinante al subastarse las pertenencias de una víctima colateral de la operación Käsebier, un empleado del banco implicado en esta, arruinado cuando la entidad suspende pagos:

*Ese ambiente tan curioso que crea la disolución, la decadencia y la muerte queda neutralizado por un desfile de coches elegantes ante la puerta y de damas todavía más elegantes en las habitaciones. El perfume del polvo y la suciedad se ve eclipsado por [...] la fragancia de esa alegría que derrama una señora cuidada dondequiera que entre regalando sonrisas. (Tergit, 2010, p. 366)*<sup>29</sup>

El contrapunto lo brindan los embaladores y porteadores, que izan con poleas «aquellos muebles imponentes, llevándoselos a los camiones» (Tergit, 2010, p. 370),<sup>30</sup> mientras un vendedor ambulante de salchichas hace grandes negocios y acaba dejando la bandeja en la que transporta su mercancía sobre la cómoda Luis XV del gabinete de música (*ibid.*). Cuando se somete la noción de valor exclusivamente al criterio igualador de lo monetario, la desvirtuación de las cualidades de cualquier objeto, por exquisito que sea, es inmediata.

Al combinar la reflexión sobre cómo se imbrican los medios de comunicación con la industria cultural y esta con la especulación inmobiliaria, la novela de Gabriele Tergit nos ofrece una aguda mirada sobre el espacio como categoría social. La escasa calidez de muchas de las relaciones humanas que imperan en la sociedad capitalista determina las características de los espacios habitados, los muestra a menudo como lugares meramente ostentosos o, en otros casos, inhóspitos, a los que resulta imposible sentirse vinculado, porque en un caso priman los intereses espurios y en el otro la alienación. El ácido retrato que Tergit ofrece de la capital de la República de Weimar prefigura su debacle. Un último detalle nos muestra la atención con la que la autora era capaz de observar a su alrededor: en el afecto del público, a Käsebier lo sustituye el ratón Mickey, la famosa criatura de Walt Disney, de cuyas películas Benjamin escribiría que ponían en evidencia «la tendencia a aceptar [tranquilamente] la bestialidad y el acto violento como fenómenos colaterales de la existencia» (Benjamin, 2018, p. 30, n. 5).<sup>31</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. E. L. Suárez (Trad.). Fondo de Cultura Económica.

<sup>27</sup> «[...] mit den primitivsten Gerätschaften ausgestattet [...]» (Tergit, 1996, p. 80).

<sup>28</sup> «[...] das Geheimnis ihres Wertes ist die Nüchternheit – jene Kargheit des Lebensraums, in dem sie nicht allein die Stelle, die sie gerade haben, sichtbar haben, sondern Raum, die immer neuen Stellen einzunehmen, an die sie gerufen werden. [...] In unseren wohlbestellten Häusern aber ist kein Raum für das Kostbare, weil kein Spielraum für seine Dienste» (Benjamin, 1977, p. 319).

<sup>29</sup> «Die merkwürdige Stimmung von Auflösung, Verwüstung und Tod wird paralytisiert durch den Aufmarsch der eleganten Autos und der noch eleganteren Damen in den Räumen. Das Parfüm von Staub und Ungeputztheit wird übertäubt von [...] dem Parfüm der Heiterkeit, das eine gepflegte Frau verbreitet, wo immer sie lächelnd hintritt.» (Tergit, 2016, p. 364).

<sup>30</sup> «Die Packer, die Ziehleute, die Giganten hoben schon mit Tragebändern die mächtigen Stücke, schleppten sie in die Möbelwagen [...]» (Tergit, 2016, p. 369).

<sup>31</sup> «[...] die Neigung, Bestialität und Gewalttat als Begleiterscheinung des Daseins gemütlich in Kauf zu nehmen » (Benjamin, 1989, p. 377, n. 14). El añadido entre corchetes a la traducción es de la autora de este capítulo.

- Arburg, H.-G. von (2020). The Last Dwelling Before the Last: Siegfried Kracauer's Critical Contribution to the Modernist Housing Debate in Weimar Germany. *New German Critique* 47(3 (141)), 99-140. <https://doi.org/10.1215/0094033X-8607633>
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Seuil.
- Barthes, R. (2009). *Mitologías*. H. Schmucler (Trad.). Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1955). *Einbahnstraße*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1977). Raum für das Kostbare. En W. Benjamin. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1* (pp. 318-319). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1989). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung). En W. Benjamin; R. Tiedemann (Ed.) y H. Schweppenhäuser (Ed.). *Gesammelte Schriften, VII.1: Nachträge* (pp. 351-384). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991). *Das Passagen-Werk*. En W. Benjamin; R. Tiedemann (Ed.) y H. Schweppenhäuser (Ed.). *Gesammelte Schriften, V.1*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2002). *Dirección única*. J. J. del Solar y M. Allendesalazar (Trad.). Alfaguara.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. L. Fernández Castañeda et al. (Trad.) Akal.
- Benjamin, W. (2011). Espacio para lo valioso. En W. Benjamin. *Denkbilder. Epifanías en viajes* (pp.134-135). S. Mayer (Trad.). El cuenco de plata.
- Benjamin, W. (2018). *Mickey Mouse*. W. Erger (Trad.). Casimiro.
- Boa, E. (2019). Urban Modernity and the Politics of Heimat. Gabriele Tergit's Käsebier erobert den Kurfürstendamm. *German Life and Letters* 72(1), 14-27.
- Boa, E. y Palfreyman, R. (2000). Introduction: Mapping the Terrain. En E. Boa y R. Palfreyman (Eds.), *Heimat – a German Dream: Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890 – 1990* (p. 1–29). Oxford University Press.
- Colomina, Beatriz (1996). *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. The MIT Press.
- Gutschow, K. (1993). *Revising the Paradigm: German Modernism as the Search for a National Architecture in the Writings of W. C. Behrendt*. [Trabajo Final de Master] Carnegie Mellon University. <http://repository.cmu.edu/architecture>
- Jencks, Ch. (1983). *Movimientos modernos en arquitectura*. F. González Fernández de Valderrama (Trad.). Hermann Blume.
- Kracauer, S. (2011). Werkbundausststellung «Die Wohnung»: Zur Stuttgarter Werkbund-Ausstellung. En S. Kracauer; I. Mülder-Bach (Ed.) y I. Belde (Ed.). *Werke, 5.2: Essays, Feuilletons, Rezensionen* (pp. 627-629). Suhrkamp.
- Lauffer, I. (2011). *Poetik des Privattraums: Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit*. Transit.
- Neumeyer, F. (1998). *Mies van der Rohe: La palabra sin artificio: Reflexiones sobre la arquitectura (1922 – 1968)*. J. Siguan (Trad.). El Croquis Editorial.
- Sutton, F. (2006). Weimar's Forgotten Cassandra: The Writings of Gabriele Tergit in the Weimar Republic. En K. Leydecker (Ed.). *German Novelists of the Weimar Republic: Intersections of Literature and Politics* (pp. 193-209). Camden House.
- Tergit, G. (1996). *Im Schnellzug nach Haifa*. Transit.
- Tergit, G. (2010). *Käsebier conquista Berlín*. C. García Ohlrich (Trad.). Minúscula.
- Tergit, G. (2016). *Käsebier erobert den Kurfürstendamm*. Schöffling.
- Tergit, G. (2018). *Etwas Seltenes überhaupt: Erinnerungen*. Schöffling.
- Tergit, G. (2020). *Vom Frühling und von der Einsamkeit: Reportagen aus den Gerichten*. Schöffling.
- Wagener, H. (2013). *Gabriele Tergit: Gestohlene Jahre*. V & R Unipress; Universitätsverlag Osnabrück.



## NOTAS BIOGRÁFICAS DE LAS AUTORAS

**Sonia Arribas** es profesora en el Departamento de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra, en la que imparte actualmente docencia de literatura y psicoanálisis. Ha investigado sobre los ámbitos siguientes: teoría crítica, psicoanálisis lacaniano, filosofía y literatura. Cuenta con publicaciones acerca de la obra de autores como Immanuel Kant, Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Johann Wolfgang von Goethe, Karl Philipp Moritz, Sigmund Freud, Franz Kafka, Bertolt Brecht y Paul Scheerbart, entre otros.

**Rosa Benítez Andrés** es profesora en el Departamento de Filosofía, Lógica y Estética de la Universidad de Salamanca. Su actividad investigadora se centra en cuestiones de estética literaria y teoría de las artes contemporánea, con especial atención a las relaciones entre arte y sociedad. Es codirectora de *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Cuenta con publicaciones acerca de la obra de autores en lengua alemana como Friedrich Schlegel, Paul Celan o Theodor W. Adorno.

**Cristina Fernández Lacueva** es investigadora predoctoral en el Departamento de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra y su tesis se centra en la obra tardía de Ingeborg Bachmann. Sus ámbitos de investigación son la literatura moderna y contemporánea, la teoría de la literatura y el psicoanálisis, y cuenta con publicaciones acerca de la obra de autores como Jean Racine, Virginia Woolf, Julio Cortázar, Raymond Carver, Ingeborg Bachmann y Gertrud Kolmar.

**Olga García** es catedrática de literatura alemana en el Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas Comparadas de la Universidad de Extremadura. Ha centrado su investigación en la literatura austriaca (Arthur Schnitzler y Joseph Roth), las minorías alemanas en el sudeste europeo y la representación literaria de los espacios “hotel” y “aeropuerto”. Ha traducido a Hermann Sudermann, Bertha von Suttner, Klabund, Franz Werfel, Franz Hessel y Maria Leitner.

**Rosa Marta Gómez Pato** es profesora en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Santiago de Compostela, en la que imparte docencia de literatura y traducción. Entre sus investigaciones destacan las realizadas en el ámbito de la traducción literaria, los estudios de la memoria y la literatura del exilio, con trabajos destacados en la literatura austríaca y de mujeres, transculturalidad y novela gráfica. Ha traducido, entre otros autores, a Christine Nöstlinger, Georg Büchner, Theodor Storm, Ricarda Huch, Ilse Aichinger, Marlen Haushofer, Arthur Schnitzler o Stefan Zweig.

**Katia Pago Cabanes** es profesora de alemán en la EOI de Tarragona, traductora e investigadora del Centre de Recerca de les Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona, en la que ha impartido docencia de literatura y teatro. Ha investigado principalmente sobre teatro en lengua alemana. Cuenta con publicaciones acerca de la obra de autores como Heinrich von Kleist, Georg Büchner, Peter Handke o Ferdinand Bruckner y de los dos últimos, entre otros, también ha traducido obras del alemán al catalán.

**Miriam Palma Ceballos** es profesora titular en el Departamento de Filología Alemana de la Universidad de Sevilla donde imparte docencia de literatura. Su investigación se ha centrado fundamentalmente en la obra de autoras de los siglos XX y XXI, y en particular en ámbitos como la construcción de la identidad femenina, las relaciones entre corporalidad y escritura o la escritura poética y el exilio. Ha publicado trabajos sobre escritoras como Irmtraud Morgner, Yoko Tawada, Irmgard Keun, Christa Wolf, Herta Müller, Nelly Sachs, Hilde Domin o Angelika Schrobsdorff. Es autora, además, de una novela y varios poemarios.

**Dolors Sabaté Planes** es profesora en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Santiago de Compostela, en la que imparte docencia de literatura alemana de los siglos XIX, XX y XXI. Ha investigado sobre literatura alemana del siglo XX, con especial atención a la literatura de las vanguardias desde una perspectiva cultural, de género y poscolonial, sobre literatura intercultural en lengua alemana y memoria transnacional. Cuenta con publicaciones acerca de la obra de autores como Gertrud Kolmar, Erna Pinner, Grete von Urbanitzky, Lenka Reinerová, Saša Stanišić, entre otros.

**Rocío Sola Jiménez** es historiadora del arte, doctora en Humanidades e investigadora postdoctoral vinculada a la Universitat Pompeu Fabra y a la Universidad de Granada. Sus principales líneas de investigación abordan la figura del dibujante y escritor Alfred Kubin, así como los estudios de prensa desde una perspectiva queer y de género en la República de Weimar, la proyección afectiva sobre el paisaje de las ciudades en materia de género y su impacto en la producción artística y literaria del siglo XX.

**Teresa Vinardell Puig** es profesora de literatura en el Departamento de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra. Ha investigado sobre recepción literaria, escritura autobiográfica y periodística, representaciones de lo corporal y lo urbano. Ha traducido a Friedrich Schiller y a Robert Walser al catalán, entre otros. Sus últimas publicaciones versan sobre algunos autores en lengua alemana del siglo XX, como Ernst Jandl, Robert Walser, Joseph Roth, Veza Canetti, Helen Hessel y Gabriele Tergit.



**MANTÉNGASE INFORMADO  
DE LAS NUEVAS PUBLICACIONES**

**Suscríbase gratis  
al boletín informativo  
[www.dykinson.com](http://www.dykinson.com)**

**Y benefíciase de nuestras ofertas semanales**

**E**ste volumen propone un recorrido crítico y literario por la obra de las denominadas *Atentas*, un conjunto de escritoras alemanas y austríacas activas en las décadas de 1920 y 1930 cuyas trayectorias vitales y profesionales estuvieron marcadas por el silenciamiento, el exilio y la violencia del nacional-socialismo. Else Feldmann, Marieluise Fleißer, Irmgard Keun, Gertrud Kolmar, Maria Leitner, Paula Schlier y Gabriele Tergit compartieron una mirada especialmente aguda sobre las transformaciones sociales de la modernidad y los efectos del capitalismo en la vida cotidiana.

Lejos de constituir un grupo o movimiento literario homogéneo, estas autoras comparten, no obstante, una perspectiva afín: la atención a lo cotidiano como espacio donde se entrelazan lo íntimo y lo político, lo micro y lo macro. Desde géneros como la poesía, la narrativa, el teatro y el periodismo, sus textos analizan el trabajo asalariado, la vida urbana, el cuerpo femenino, los afectos, la mercantilización de la existencia y el papel de la prensa como dispositivo de poder en el periodo de entreguerras.

El volumen se articula en tres grandes bloques —*Micrologías del deseo*, *Centros y periferias* y *Proyecciones en papel*— que trazan un itinerario de dentro hacia fuera: del mundo interior de las autoras a la circulación pública de sus obras y a su recepción social. A través de enfoques que dialogan con la teoría crítica, los estudios de género y la historia cultural, los distintos capítulos muestran cómo estas escritoras convirtieron la observación minuciosa de lo cotidiano en una herramienta de análisis, resistencia y denuncia social.

Al recuperar y situar sus textos en las condiciones históricas, sociales y culturales en las que fueron producidos, este libro reivindica la vigencia de unas voces que, pese al olvido al que fueron relegadas durante décadas, siguen ofreciendo claves fundamentales para comprender la modernidad, sus contradicciones materiales y simbólicas, y las formas de vida que estas autoras supieron observar y narrar desde lo cotidiano.