

- BUBER, Martin. *Die Erzählungen des Chassidim*. Zürich: Manesse, 1949.
- CAMMANN, Alexander. *Rauch in der Luft. Eine Ausstellung über die große jüdische Lyrikerin Nelly Sachs*. Disponible en: <http://www.zeit.de/2010/19/Nelly-Sachs>.
- DÄHNERT, Gudrun. «Wie Nelly Sachs 1940 aus Deutschland entkam. Mit einem Brief an Ruth Mövius». *Sinn und Form* 2 (2009). 227-257.
- DINESEN, Ruth. *Nelly Sachs. Eine Biographie*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1994.
- FRITSCH-VIVIÉ, Gabriele. *Nelly Sachs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993.
- KESSLER, M. y WERTHEIMER, J. «Vorwort». *Nelly Sachs. Neue Interpretationen*. Eds. M. Kessler y J. Wertheimer. Tubinga: Stauffenburg, 1994.
- KRANZ-LÖBER, Ruth. «In der Tiefe des Hohlwegs». *Die Shoah in der Lyrik von Nelly Sachs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- LEROUSSEAU, Andrée. «Nelly Sachs: Beryll sieht in der Nacht... – Ein Kommentar». *Marburger Forum, Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart*, 6 (2005). Disponible en: <http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2005-6/Lerousseau.htm>.
- MERZ, Veronika. *Das Universum des Unsichtbaren: Kraftkelle und Vision der Dichterin Nelly Sachs (1871-1970)*. Arbon: Pandora, 2000.
- PETER, Michel. *Mystische und literarische Quellen in der Dichtung von Nelly Sachs*. Tesis doctoral. Friburgo de Brisgovia, 1981.
- STEINER, George. «Das lange Leben der Metaphorik. Ein Versuch über die Shoah». *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 3 (junio 1987). 194-212.

Gertrud Kolmar (1894-1943?): hedonismo y quimera en los territorios interiores

DOLORS SABATÉ PLANES

Ahora se abre una bóveda.
Bajo el arco azul grisáceo entre las coronadas columnas
de los árboles estará el ángel,
alto, esbelto, sin alas.
Su semblante es dolor.
Y su vestido tiene la palidez glacial de las estrellas
que centellean en las noches de invierno.
El que es
que no habla
no debe
solo es,
que no conoce maldición alguna ni trae la bendición y que no
peregrina a las ciudades al encuentro de lo que muere:
no nos mira
en su silencio de plata.
Pero nosotros le miramos,
porque somos dos y estamos desamparados.

(«El ángel en el bosque», *Mundos*, 1937)

La mirada de Gertrud Käthe Chodziesner (1894-1943?) en uno de sus retratos más conocidos parece haberse petrificado ante la visión de un mundo sumido en la barbarie. En uno de sus textos póstumos, «Der Engel im Walde» («El ángel en el bosque»), un yo lírico abandonado al más profundo de los desamparos, invoca al espíritu de un ángel redentor que ha perdido toda capacidad



de consuelo¹. La voz de la escritora, se alza desde su angosta habitación berlinesa en la Spreyesstrasse, para crear un universo poético de extraña belleza que se resiste a abandonar. Amenazada por el nacionalsocialismo, extenuada después de interminables jornadas de trabajo en una fábrica, aprovecha la clandestinidad de la noche para construir espacios poéticos enigmáticos en los que conviven hedonismo y quimera. «El ángel en el bosque», escrito durante sus últimos meses de vida e incluido en su obra póstuma *Welten (Mundos)*, es una de las piezas que conforman este universo poético subjetivo, al cual la autora traslada todo aquello que emerge de su interior.

La obra de Gertrud Kolmar contiene la huella de su biografía. Sabemos que tuvo una formación pedagógica, que poseía

¹ Las traducciones que aquí se citan de la obra *Mundos* han sido realizadas por Berta Vias Mahou - Gertrud Kolmar. *Mundos*. Madrid: Acontilado, 2005.

amplios conocimientos de lenguas extranjeras, que admiraba la literatura francesa y que trabajó como educadora y traductora, aunque la escritura era en realidad su vocación. Gertrud Kolmar creció en el seno de una familia judía acomodada y culta, que hizo suya la cultura alemana aunque manteniendo el legado cultural de sus antepasados. Como la mayor parte de los judíos asimilados en Alemania, los Chodziesner —su apellido real— poco intuyeron el trágico destino que les esperaba. A esta circunstancia se referiría años más tarde Hannah Arendt al reconocer que los judíos alemanes se limitaron a reducir el antisemitismo al nivel banal de prejuicio, sin ser conscientes de que se les estaba empujando al epicentro de los peligros políticos de nuestro tiempo².

Según se desprende de sus cartas, la infancia de Gertrud Käthe Chodziesner fue una época atribulada: —«sobre mi infancia y juventud no se levantaba un cielo azul y despejado»—. Un profundo sentimiento de soledad marcó la vida de la autora, sentimiento en parte motivado por una sensación personal de incomodidad en el mundo. Mujer judía de clase alta y educación exquisita, estaba predestinada a brillar en sociedad. Sin embargo, acomplejada por un aspecto físico poco agraciado y tímida en extremo, prefirió mantenerse entre bambalinas, observando un escenario social en el que no encontraba su lugar. Desubicada en su entorno cotidiano, su obra plasma un sentimiento de otredad que se reproduce poéticamente a través de una tipología de personajes que encarna el desarraigo. La imagen de una naturaleza turbadora y extraña aparece asimismo con frecuencia en su producción.

Si hubo un referente en la vida de Gertrud Kolmar, este fue su padre Ludwig Chodziesen (1860/1-1941). La admiración y el respeto marcaron la relación paterno-filial. Su relación con la madre se caracterizó por el contrario por la falta de empatía. Ludwig Chodziesen representaba para su primogénita la fuerza y la integridad moral. La madre, en cambio, encarnaba

² Arendt, Hannah. *Ensayos de comprensión 1930-1954*. Traducción de Agustín Serrano del Haro. Madrid: Caparrós Editores. Colección Esprit, 2005.

un tipo de mujer con el que la escritora no podía sentirse identificada. Volcada en su papel social, Else Chodziesen personificaba un modelo de feminidad que Gertrud Kolmar rechazaba y con el cual poco tenía en común. Ludwig Chodziesen era un hombre instruido, de carácter recto y poseedor de una aguda sensibilidad artística, que pronto reconoció el talento de su primogénita y apoyó la publicación de su ópera prima en 1917. La vida del patriarca de los Chodziesen refleja una trayectoria personal ascendente. Criado en la Prusia oriental hasta el año 1918, Ludwig Chodziesen ejemplifica el ascenso de una emigración judía proveniente del este, condenada a la precariedad y a la cual solo le restaba la posibilidad de la emigración para salir de la miseria. Alemania ofrecía en aquellos momentos grandes oportunidades a aquellos que, huyendo del este rural, optaron por la vía de la asimilación. Ludwig Chodziesen se empleó con tesón hasta hacerse un lugar en la selecta sociedad berlinesa. Gracias a su formación académica tuvo acceso a los refinados círculos judíos de la urbe. Su gran notoriedad como abogado le llevaría incluso a ocupar el cargo de consejero de justicia del emperador, al que admiraba y defendía a ultranza. Su ascenso hacia la élite económica e intelectual judía fue posible además gracias al matrimonio en 1894 con Elise Schoenflies, joven perteneciente a la alta burguesía mercantil e intelectual berlinesa.

Del matrimonio Chodziesen nacieron cuatro hijos: la primogénita, Gertrud Käthe, vio la luz un 10 de diciembre de 1894, en el número 14 de la berlinesa Poststrasse. Posteriormente nacerían Margot (1897), George (1900) y la pequeña Hilde (1905), con quien Gertrud se sintió especialmente unida a lo largo de toda su vida. La llegada al mundo de Gertrud Kolmar coincidió con un momento en el que el sionismo, liderado por Theodore Herzl, abogaba vehementemente a favor del derecho del pueblo judío a una patria propia en la tierra de sus antepasados. Paralelamente y casi compitiendo con este, se creaba en Alemania una alternativa moderada, el «Centralverein Deutscher Staatsbürger Jüdischen Glaubens» (Comité central de ciudadanos alemanes de fe judía), con el objeto de frenar el cada día más agresivo antisemitismo. Con

el reconocimiento público de su germanidad, la clase judía asimilada demostraba la voluntad de seguir perteneciendo a la patria alemana, bien que socialmente, eran cada vez más señalados. Durante esta fase de creciente inseguridad, tuvo lugar la etapa más próspera para los Chodziesen. Reflejo de la progresiva bonanza económica son los paulatinos cambios de residencia de la familia. Después de haberse instalado en 1896 en una confortable vivienda de la Lessingstrasse, se trasladaron en 1899 a una villa de propiedad situada en la zona berlinesa de Westend. Pese a lo acomodado de su situación, Kolmar fue una mujer activa que trabajó como educadora, una profesión para la que se formó a lo largo de su juventud. En 1912 Gertrud Kolmar inició su formación, la cual compatibilizó con el aprendizaje del ruso. Entre 1914 y 1916 trabajó en distintas guarderías y un año después obtuvo el título oficial de profesora de francés e inglés. Tanto la carrera profesional de la joven como sus amplios conocimientos de lenguas extranjeras se encuentran perfectamente documentados.

En 1917 fue publicado el poemario *Gedichte (Poemas)*, su ópera prima. En la obra se observa cómo las vivencias personales se entremezclan con la búsqueda de una personalidad artística propia. La publicación de *Poemas* coincidió con un momento de especial relevancia en la vida de la escritora. Ese mismo año, Gertrud Kolmar se sometió a un aborto tras quedar embarazada de Karl Jodel, un oficial alemán con el que mantenía una relación clandestina. La experiencia del aborto no solo marca su biografía, sino también su creación. Educada en un entorno asimilado, estricto y conservador, no es improbable que esta experiencia la persiguiera de forma traumática. El convencimiento de haber incumplido la ley jurídica y moral habría de cristalizar en sus obras en una presencia casi obsesiva de temas relacionados con la maternidad frustrada o la relación materno-filial. La experiencia del aborto abocó a la joven Kolmar a un intento de suicidio, un episodio que se contempla en la mayor parte de los estudios sobre su vida.

La obra, dividida en tres partes —«Mann und Weib» («Hombre y mujer»), «Mutter und Kind» («Madre e hijo»), y «Zeit und Ewigkeit» («Tiempo y eternidad») —, apunta ya

temas que posteriormente se retomarán. En la primera parte —«Hombre y mujer»—, la felicidad femenina se pone de manifiesto en el plano de lo erótico. Las imágenes femeninas que aquí se presentan rayan la marginalidad y aparecen en escenarios naturales en estado puro. Las protagonistas de los poemas son amantes, prostitutas o mujeres poseedoras de una pasión sexual desbordante que transgrede la moral de la época. El vínculo que Kolmar establece entre fascinación erótica y marginalidad remite a la tradición artística de la modernidad de su tiempo. 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.

En la segunda de las partes que conforman *Poemas*, «Madre e hijo», encontramos asimismo una tipología de personajes recurrente en la producción de la autora. Niños, con frecuencia nonatos, y mujeres en su dimensión más maternal y amorosa protagonizan los textos poéticos. La maternidad es aquí el pilar sobre el que se asienta la subjetividad femenina. Las figuras infantiles se erigen en protagonistas de un *loecus amenus* armónico e idílico, justificando la existencia de la mujer que funda su identidad sobre su función maternal. En numerosas ocasiones, el proceso de madurez del niño y su entrada en la edad adulta se presenta desde una perspectiva negativa en cuanto implica una enajenación para ambos.

La perspectiva de estos primeros textos sobre la mujer subraya por tanto su dimensión menos racional —el sentimiento maternal y la voluptuosidad sexual—. Estas ideas se completan en la obra con una tercera línea temática que plantea cuestiones de carácter más filosófico y existencial. Los aspectos que aquí se remarcan no son de signo confesional, aunque sí poseen una clara dimensión espiritual. La parte titulada «Tiempo y eternidad», posee notables reminiscencias místicas puesto que con frecuencia se evoca un estado de clímax al que se llega a través de la meditación.

A partir de 1919, Kolmar se volcó de nuevo en su actividad pedagógica, trabajando como educadora privada en el seno de familias acomodadas. Esta actividad fue interrumpida en 1927, cuando decidió afianzar sus estudios de francés realizando una estancia en la Universidad de Dijon. El regreso definitivo al hogar familiar tuvo lugar en 1928. En la villa de Finkenkrug se dedicó al cuidado de sus ancianos progenitores y a labores de administración del patrimonio familiar junto con su padre. Finkenkrug constituye el enclave más emblemático del mundo emocional kolmario y frecuentemente aparece en su poesía.

Tal como se observa en el ciclo *Napoleon und Marie* (*Napoleón y María*, 1916-1918) la fascinación de Kolmar por las figuras de la revolución francesa se refleja en el primero de estos ciclos, donde la historia se convierte en material para la ficción. Kolmar se basa en fuentes históricas, que documentan la relación de Bonaparte y María Walewska. Si bien, según fuentes históricas, Walewska fue al principio presionada para que cediera a las peticiones del emperador francés, la condesa pronto se convirtió en su amante incondicional, siguiéndole con abnegación hasta el final de sus días. Los poemas que integran el ciclo, en su mayoría escritos en primera persona, muestran distintos momentos de la vida de la condesa. Kolmar se concentra en especial en los primeros años de la relación, omitiendo episodios como la estancia de Walewska en París o el nacimiento del hijo que María y Napoleón tuvieron en común. La contraposición entre la figura de Napoleón, poderoso y dominante, y la de María, resignada y emocionalmente subyugada, reproduce los patrones tradicionales de género. María Walewska se perfila no obstante en el ciclo como una heroína cuya grandeza se afirma a través de la renuncia voluntaria a una vida tradicional. Consciente de su condición de perdedora y pese a los desaires a los que la somete su amante, María se afianza como figura ideal en el marco de un amor inmoral.

El protagonismo que adquieren las figuras femeninas en la obra de Kolmar es constante. La escritora muestra una clara predilección por una tipología de mujer entregada hasta los límites, una línea que se perfila igualmente en el poemario *Ge-dichte* (*Poemas*), publicado en 1917.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial se impondrá una pausa a la trayectoria creativa de la escritora. Kolmar sufrió las penalidades de la guerra y trabajó entre 1917 y 1918 como censora en el campo de prisioneros de Döberitz. En medio de este gran caos mundial, seguía su proceso de búsqueda artística, tal como revelan los ciclos concebidos entre 1918 y 1922 *Frühe Zyklen* (*Ciclos tempranos*). Estos textos reflejan un mundo interior femenino en el que se entremezclan deseos amorosos y sentimientos de tristeza, felicidad o frustración. No obstante, es a partir del año 1928 cuando la producción kolmariana florece. Desde un punto de vista biográfico, este momento tan fructífero coincide con su regreso al hogar de Finkenkrug. Los grandes ciclos poéticos —*Weibliches Bildnis* (*Retrato femenino*), *Tierträume* (*Sueños animales*) *Kind* (*Niño*) *Bild der Rose* (*El retrato de la rosa*) y *Das Preußische Wappenbuch* (*El libro de heráldica prusiana*)— se gestan durante esta época, iniciándose al mismo tiempo el intercambio epistolar de la escritora con Ina Seidel y Walter Benjamin, su primo carnal.

El ciclo *Retrato femenino*, contiene una serie de poemas estructurados en partes que la autora denomina «Räume» («Espacios»). Los poemas, escritos en primera persona, conforman un mosaico polifónico en el que todas las voces comparten una misma categoría genérica femenina. Las voces que escuchamos permiten constatar experiencias comunes, al margen de la procedencia social o el origen cultural de las protagonistas. Según Monika Shafi, Gertrud Kolmar ofrece en la obra un panorama universal de la experiencia femenina, en el que elabora poéticamente vivencias genéricas e individuales (Shafi, 1995: 84). El sentimiento de exclusión aflora con frecuencia en los poemas, tal es el caso de textos como «Die Dichterin» («La poetisa»), «Die Jüdin» («La judía»), «Die Fremde» («La extranjera»), «Die Geliebte» («La amante»), o «Die Unerschlossene» («La inexplorada»). Sin embargo, la exclusión no debilita a la mujer, sino que contribuye a su mitificación. Lo femenino, en su dimensión natural y marginal constituye la esencia de lo utópico. Esta mitificación del yo mujer se refleja en el poema «La inexplorada».

La inexplorada

Yo también soy una parte de la tierra,
 poseo cimas inalcanzadas, selvas impenetrables,
 inertes bahías y deltas arremolinados,
 lenguas costeras que lamen la sal,
 cuevas en las que centellea el verdeoscuro de un reptil
 desmedido,
 mares interiores que exhiben el anaranjado de las medusas.
 No hay lluvia que limpie los brotes de mis pechos.
 No hay rayo que los agriete. Son jardines aislados.
 No existe aventurero que ahaya conquistado ni la arena de mis
 [valles desérticos
 ni la nieve que yace virgen en las alturas estériles
 [...]
 Un vuelo de estrellas negras se cierne a menudo sobre mí,
 [tormentas cromadas,
 cráteres como recortes de andrajos que tiemblan con el bullir
 [de la lava,
 pero también el manantial cristalino habita en mí y la
 campanilla que de él bebe.
 Soy un continente que un día, mudo, se hundirá en el mar.

En el poema del yo femenino, se representa como un mapa físico en el que el cuerpo de la mujer aparece cifrado bajo la descripción de un paisaje exótico e inexplorado. De la fusión entre topografía y corporalidad surge un autorretrato que remite a la utopía de un paraíso salvaje. Voluptuosidad, misterio e inaccesibilidad conforman la feminidad en el texto. No obstante, el yo poético se concibe también como un continente a la deriva, próximo a sucumbir en el plano de lo físico y al enmudecimiento en el plano de la expresión. A su ausencia del mapa terráqueo y de la historia se contraponen su presencia en el subsuelo marino y en el mito. En el poema el mito de la Atlántida se resignifica permitiendo que el yo perdure en forma de quimera.

En esta época de madurez de la escritora, a partir de 1928, se inscriben también títulos como *El libro de heráldica prusia-*

na o *Sueños animales*. El primero de ellos consta de un total de cincuenta y tres poemas cuyo título es un escudo de armas. La función de los emblemas no va dirigida a describir la topografía y la cultura alemanas, sino que la obra constituye un viaje por el tiempo y expone el pensamiento de la autora en imágenes. La obra de madurez de Gertrud Kolmar encierra con frecuencia un diálogo con la tradición literaria alemana, lo cual pone de relieve no solo su erudición, sino también su reflexión sobre otros planteamientos estéticos. Un ejemplo en este sentido es el poema «Trauerspiel» («Tragedia»), incluido en el ciclo *Sueños animales*, en el que se observa un diálogo de la autora con Rilke, autor por el cual profesaba una profunda admiración (Kolmar, 1970: 73)

Tragedia

El tigre avanza millas en su viaje diurno
se sacia a veces cuando cae la noche
en lugares extraños.
Tras las rejas, todo lo que se consume y demora
es grito y punzada y pálido invierno glacial.
Regresa deslizándose, largo tiempo sin pronunciar hogar,
la jaula le reduce, le acecha,
le atrapa
en llamas por un dolor ciego
que no nombra.
Una vela áurea y estriada por el hollín
se consume centelleando hacia la muerte

En el presente texto observamos el diálogo de la autora con Rilke —determinados paralelismos con el poema «Der Panther» («La pantera») se hacen claramente reconocibles—. En su texto poético Rilke alterna no obstante la perspectiva interna —la del animal encerrado— y la de un observador externo que descubre desde la distancia la realidad íntima de la pantera; su latente deseo de libertad. Por el contrario, en el texto kolmariano, la empatía del yo lírico con el animal es mucho mayor. La afinidad espiritual y emocional entre el yo y el tigre pone de manifiesto una identificación que la escritora reiterará en

numerosas ocasiones. Con frecuencia se observa en Kolmar la tendencia a representar la realidad del animal como propia. La obra de Gertrud Kolmar muestra una clara predilección por los motivos animales, en concreto por un tipo de fauna que produce aversión a simple vista —reptiles, anfibios, insectos—.

La presencia de una fauna extraña y repulsiva es también motivo reiterado de la primera obra en prosa de la autora, *Die jüdische Mutter (La madre judía)*, en la que confluyen judaísmo, feminidad y maternidad.

Martha Wolg, una joven viuda judía, vive con su hija en los alrededores de Berlín. Ambas se mantienen con el sueldo que Martha gana como fotógrafa, hasta que un día la niña —Ursa— desaparece. Tras buscarle durante horas inútilmente, se entera al final de su secuestro. La niña aparece al día siguiente violada y gravemente herida en un lugar abandonado. La obra, elaborada entre 1930 y 1931, refleja la desesperada situación de una joven viuda que, por sus propios medios, se lanza a la búsqueda del culpable. Para ello, paga con favores eróticos las pesquisas de Albert Renkens, de quien se enamorará. A fin de evitar el sufrimiento, administra a la niña una dosis superior de somníferos para acelerar su muerte. Al final, torturada por el sentimiento de culpa y abandonada por su amante, Martha Wolg se lanzará a las aguas del Spree.

La protagonista de la obra encierra el estereotipo femenino de la «bella judía». Erotismo, pasión e instinto animal de posesión hacia la hija caracterizan sus actos y expresiones. Martha concibe su búsqueda obsesiva por el culpable como el acto de venganza de una madre judía.

En relación con la vivencia del judaísmo por parte de Gertrud Kolmar, es importante remarcar que esta no está exenta del frecuente autoodio que caracteriza la producción literaria judeo-alemana. Un claro ejemplo es la narración *Susanna*, escrita entre finales de 1939 y principios de 1940. La obra presenta una crisis interna de dimensiones titánicas. A grandes rasgos y desde el punto de vista temático, *Susanna (Susana)* narra en primera persona la experiencia de una educadora con una joven mentalmente lábil y extremadamente sensible. La narradora recuerda la experiencia en el pasado con la joven protagonista —Susanna—,

un recuerdo que se enmarca en el escenario de una habitación alquilada, donde la narradora, en soledad, espera un *affidavit* que le permita escapar de Alemania. El detonante de este recuerdo es una esquila publicada en la que se anuncia la muerte de una antigua conocida —Therese Rubin—, madre del amante de Susanna. Desde un punto de vista estructural, la narración de la experiencia con Susanna constituye el relato interno.

Susanna reproduce literariamente la irrupción de la irracionalidad en un mundo aparentemente razonable y será precisamente esta irrupción —el encuentro de la narradora con Susanna— el desencadenante de una crisis interna. La narradora iniciará un viaje hacia las profundidades de su propio yo a lo largo del cual se cuestionará la validez de la ley moral imperante. Durante este viaje de inmersión, el yo descubrirá su propia esencia —su judaísmo y su dimensión sexual.

Susanna se describe en la obra como una joven con un enorme y exótico atractivo. Su belleza se ve potenciada por el magnetismo que desprende su mundo interior. Susanna mantiene una relación con el joven Rubin, relación que vive plenamente en la clandestinidad de la noche. Con Rubin, Susanna libera su pasión instintiva, fruto de un sentimiento amoroso absolutamente sincero. Uno de los encuentros amorosos entre ambos es presenciado por la narradora, educadora de la joven y responsable de su formación. Este episodio contiene sin duda una relectura de la historia bíblica de Susana, tal como se nos describe en el capítulo 13 del libro de Daniel. De acuerdo al relato bíblico, la bella y piadosa Susana disfrutó de la felicidad familiar hasta que cayó en desgracia al verse falsamente acusada por unos jueces lujuriosos que frecuentaban su casa y a los que transtornó su belleza. Encontrándose sola en el baño, Susana era observada por los viejos lascivos que la presionaron para que cediera a sus deseos. Al negarse, fue acusada de adulterio por los poderosos jueces y condenada a la lapidación, aunque en el último momento, la intervención de Daniel, quien desenmascaró la verdad, logró salvarla. En la obra, la mirada de la narradora sobre Susanna y su amante entregados a la pasión no es no obstante la escrutación voyeurista del deseo tal como se presenta en el episodio bíblico. La

visión constituye el claro reconocimiento de la represión del propio instinto natural.

Por otra parte, Susanna personifica igualmente el judaísmo reprimido de la narradora. El mundo que la joven encarna no es el de la tradición judía asimilada, sino el del universo espiritual de los judíos del este de Europa. La confrontación de la narradora con la abierta convicción de Susanna hará tambalear sus esquemas y tomar consciencia de su condición judía. Susanna reivindica sin tabúes el judaísmo de sus ancestros, venerando su grandeza con orgullo. En contrapartida a este ideal espiritual, se encuentra el judaísmo de la educadora, casi inexistente en cuanto a sentimiento espiritual y percibido como un lastre social. Sin embargo, el judaísmo que simboliza Susanna se extingue con su muerte puesto que la joven, al final del relato, sumida en un marasmo, desaparece durante la noche siguiendo las vías del tren a la búsqueda de su amante, en un viaje sin retorno.

Susanna se gestó durante la última etapa de vida de la autora. A partir de 1933, se acentúa el particular calvario de Gerturd Kolmar bajo la dictadura nacionalsocialista. La posibilidad de abandonar el país aparece en varias ocasiones en clave cifrada en sus cartas bien que, pese a la insistencia de sus allegados, Kolmar permaneció junto a su padre, demasiado anciano para iniciar el duro camino del exilio. El éxodo familiar de los Chodziesner se inició a partir de 1935. Entre los que intentaron la huida con mayor o menor suerte se encuentran Walter Benjamin, primo hermano de la escritora, y su hermana menor Hilde, receptora de las cartas que integran el único epistolario de Kolmar, *Briefe (Cartas)*, editado por Johanna Woltmann en 1970. Las dos únicas cartas conservadas de la correspondencia entre Benjamín y la escritora ponen de relieve una relación de confianza en la que el intercambio intelectual prevalece sobre los asuntos familiares. Kolmar reconoce la influencia de Rilke, Werfel y la lírica francesa moderna en su obra. Asimismo, en las cartas hace referencia a su propio concepto sobre el proceso de escritura, una idea en la que el ideal de maternidad será fundamental.

Las cartas de Kolmar son reflejo de un proceso de expropiación material y existencial de dimensiones brutales, aunque en ellas apenas se percibe la lenta agonía de la autora durante el na-

cionalsocialismo. La vida cotidiana en el Berlín nacionalsocialista se describe sin patetismo. Kolmar expresa a su hermana el gran cansancio que le producen las largas jornadas de trabajo en una fábrica, lamentándose asimismo del poco tiempo que puede dedicarle a su vocación de escritora. Las cartas testimonian del mismo modo la percepción que Kolmar tenía de sí misma, su escasa autoestima, su humildad, su timidez, su profundo sentido del deber y la clara consciencia de su diferencia.

El proceso de creación se describe en algunos fragmentos de las cartas. Según Kolmar, la escritura implica un alumbramiento que metafóricamente se asocia al trabajo de parto. El nacimiento de la palabra cobra dimensiones físicas y tiene lugar tras una intensa pugna en el cuerpo femenino. Gertrud Kolmar entiende la creación literaria como una actividad productiva que progresa a través de la experiencia del sufrimiento. Tal como ella misma afirma, cada creación poética es como un alumbramiento cuyas contracciones son en ocasiones insoportables; «Toda creación poética es para mí un alumbramiento (¡las contradicciones son a veces terribles!)»³. La pulsión de las fuerzas naturales e instintivas remata en el acto final de la escritura.

La idea la génesis del arte a partir del sufrimiento y la destrucción encuentra su plasmación perfecta en el poemario de la autora *Welten (Mundos)*. La obra es el resultado de la construcción de un universo cifrado cuya belleza rompe moldes programáticos, proclamando, en la línea baudeleriana, un ideal poético basado en la estética de lo feo. Placer y muerte se integran asimismo en *Mundos* como fórmulas existenciales de superación del dolor. El ciclo consta de diecisiete poemas en cuyo centro se encuentra el poema «Asien» («Asia»). Abriendo y cerrando la composición se hallan los poemas «Die Mergui-Inseln» («Las islas Mergui»), y «Kunst» («Arte»).

Si el motivo de la isla como enclave geográfico de la utopía es un topos frecuente en la tradición literaria, en el poema *Las islas Mergui* observamos un nuevo tratamiento del motivo insular. El archipiélago birmano de Mergui encarna en el texto

³ Kolmar, Gertrud. *Briefe*. Ed. Johanna Woltmann. Gotinga: Wallstein, 1970. 43.

de Kolmar una distopía de la alteridad por su carácter irreal y extraño. Su otredad radica en su carácter perturbador y en lo desapacible de su fauna y flora. Lejos de plasmar la belleza armónica y serena de un paisaje oriental, el universo insular del poema atemoriza por lo inhóspito de sus rincones y por la latente hostilidad de su animalario.

Las islas Mergui

Las islas Mergui son huevas.
Simiente vertida ante el muslo de la rana,
que, Birmania azul, Siam amarilla, Annam verde,
se agacha y bracea, hundiendo el pie palmeado de Malaca
en las aguas de China

No.
Mis islas Mergui no se bañan cantando en el océano Índico
Ellas surgen del mar de la noche, emergen en silencio
de la penumbra perpetua, sin día,
protuberancias con mechones de un negro verdoso, lomos
de búfalos inmensos que en las profundidades marinas
pastan un fuco castaño.
En sus ollares bulle la espuma.
La oscuridad brama en sus flancos. Pálido fuego sin llamas,
un relámpago
escapa tembloroso del cuerno arqueado.
Se extingue [...]

El paisaje insular que el yo reconoce como propio muestra una naturaleza cuya belleza dista mucho de los parámetros tradicionales. La fauna y flora que lo componen remiten a imágenes de muerte que intensifican su fuerza poética con metáforas cargadas de voluptuosidad. *Eros* y *Thanatos* se funden en un universo insular que recrea el panorama interior de un yo solitario habitado por la angustia. La naturaleza, en su totalidad, cifra este estado de dolor íntimo que solo parece remitir cuando, por un instante, el hedonismo hace acto de presencia en el panorama de rarezas.

Bajo la maleza espinosa de la cima
 se acurrucan pájaros sin alas con crines de caballo,
 no identificados aún por naturalista alguno.
 En un calvero rocoso
 el ojo dorado de la luna de la serpiente gris pizarra,
 enroscada, inmóvil, se yergue en la noche eterna.
 Pero en las grutas calcáreas
 cuyas paredes son devoradas por los hocicos de las olas,
 roídos por los dientes de las gotas,
 las iguanas marinas en gala nupcial verde malaquita
 celebran lúbricos esponsales, [...]

El cosmos que el yo recrea en *Mundos* se genera a través de un lenguaje extremadamente subjetivo cuyo significado se establece a partir de lo que connotan las imágenes. Consciente de su hermetismo, Kolmar tematiza la problemática de la soledad del artista en el poema que remata el ciclo: *Kunst (Arte)*.

Kolmar concibe el arte como un fin en sí mismo, al margen de reglas programáticas y criterios utilitaristas. La creación permanece solo abierta a una minoría de elegidos, bien que por ello el artista moderno tenga que pagar un alto precio por su genialidad. Al igual que muchos de su generación, Kolmar encontró en sus paraísos personales un espacio en el que poder articularse como artista. Este espacio ideal y al margen en el que el yo poético supera su desasosiego se encuentra en Kolmar vinculado a lo femenino y a lo oriental. Para la artista, el continente asiático es la alegoría en la que se ubica el yo. Asia es su «matria», su referente espiritual, localizado en el espacio, pero no definido:

Asia

Madre,
 que lo fuiste para mí antes de que la mía me acunara,
 regreso a casa.
 Déjame presentarme ante ti.
 Déjame sentarme en silencio a tus pies, mirarte,
 aprenderte:

la orgullosa figura embozada emergiendo imponente
 del mítico trono,
 que descansa ahí, sobre columnas de piedra blanca,
 como patas de elefante,
 cuyos brazos surgieron de un dragón de bronce
 con lengua de jade.

En la alegoría de Asia el yo poético encuentra un punto cardinal hacia el que orientarse. Sumergida en la oscuridad, Kolmar reconoce un referente mítico y moral en el este, dentro del cual encuentra su amparo y hacia el cual dirige su mirada. Muy distinta a esta matria sublime, era en esos momentos la implacable realidad de su vida cotidiana. Tras meses de existencia indigna, Gertrud Kolmar fue deportada en 1943 a Auschwitz y declarada posteriormente desaparecida. Con su deportación se puso punto y final a una vida de retiro voluntario desde cuyas recámaras, la escritora dio forma a sus propios fantasmas; «Amodorrada, escucharé cómo crece la muda voz de mi hijo y dormiré, con la frente inclinada hacia el este, hasta la salida del sol» («Aus dem Dunkel» [«De la oscuridad»]), *Welten*.

No obstante, si atendemos al concepto de la escritura en Kolmar, de acuerdo al cual la destrucción es condición indiscutible de la creación, el cataclismo constituye aquí el punto de partida de la génesis; el yo permanece en el silencio y en el mito gracias a la construcción de un universo poético. 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 que adelanta fórmulas creativas posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Gertrud Kolmar

- Gedichte*. Berlín: Fleischel & Co., 1917.
Preußische Wappen. Berlín: Die Rabenpresse, 1934.
Die Frau und die Tiere. Berlín: Jüdischer Buchverlag E. Löwe, 1938.
Welten. Berlín: Suhrkamp, 1947.
Das lyrische Werk. Heidelberg, Darmstadt: Lambert Schneider, 1955.
Das lyrische Werk. München: Kösel, 1960.
Eine jüdische Mutter. München: Kösel, 1965.
Briefe an die Schwester Hilde. München, 1970.
Das Wort der Stummen. Nachgelassene Gedichte. Berlín: Der Morgen, 1978.
Susanna. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1993.
Briefe. Gotinga: Wallstein, 1997.
Das lyrische Werk. Gotinga: Wallstein, 2010.
Die Dramen. Gotinga: Wallstein, 2005.

Estudios

- DICKS, Barbara. *Ich bin nur ein Ackerstrauß und halte mich selbst in Händen: Entwürfe von Weiblichkeit bei Gertrud Kolmar*. Tréveris: Aphorisma, 2003.
- EBEN, Michael C. «Rainer Maria Rilke and Gertrud Kolmar: das dinggedicht- two poems». *Neophilologus* (73/1998), n.º 4. 633-636.
- ERDLE, Birgit. *Antlitz, Mord, Gesetz: Figuren des Anderen bei Gertrud Kolmar und Emmanuel Lévinas*. Viena: Passagen, 1994.
- KAMBAS, Chryssoula (ed.). *Lyrische Bildnisse: Beiträge zu Dichtung und Biographie von Gertrud Kolmar*. Bielefeld: Aisthesis, 1998.
- KOLMAR, Gertrud. *Briefe*. Gotinga: Wallstein, 1997.
- *Das lyrische Werk 1927-1937*. Gotinga: Wallstein, 2003.
- LORENZ-LINDEMANN, Karin (ed.). *Widerstehen im Wort: Studien zu den Dichtungen Gertrud Kolmars*. Gotinga: Wallstein, 1996.

- MÜLLER, Heidy Margrit (ed.). *Klangkristalle, rubinene Lieder: Studien zur Lyrik Gertrud Kolmars*. Berna: Peter Lang, 1996.
- SHAFI, Monika. *Eine Einführung in das Werk Gertrud Kolmars*. München: Iudicium, 1995.