BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Universidad de Valladolid

La mujer como inspiración y eje temático en la narrativa de Klaus Mann

Ana Muñoz Gascón

Tesis de Doctorado

Facultad de Filosofía y Letras

Directora: Dra. Dª. Mª Luz Blanco-Camblor

2003

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA INGLESA Y ALEMANA
PROGRAMA DE "DOCTORADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN"

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

LA MUJER COMO INSPIRACIÓN Y EJE TEMÁTICO EN LA NARRATIVA DE KLAUS MANN

Tesis Doctoral realizada por Ana Muñoz Gascón, bajo la dirección de la Dra. Dña. Mª Luz Blanco-Camblor, Profesora Titular de la Universidad de Valladolid

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi más sincera y profunda gratitud a una serie de personas e instituciones que, de una manera u otra, han contribuido a que este trabajo haya podido llevarse a cabo. Ante todo quiero agradecer el apoyo constante de la directora de este trabajo, la Dra. María Luz Blanco Camblor, de quién partió la idea de este tema de investigación y puso su confianza en mí para realizar este proyecto y cuyas correcciones e intercambios de ideas han sido siempre muy valiosas y acertadas.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de diversas instituciones, en especial del Departamento de Lengua y Literatura Inglesa y Alemana de la Universidad de Valladolid, del Departamento *Stiftung Frauen-Literatur-Forschung* de la Universidad de Bremen, del Archivo de la Universidad de Bochum - a quien tengo que agradecer una información muy valiosa aportada por un trabajo de Bettina Marschall dirigido por el Dr. W. Wülfing en octubre de 1992. También tengo que agradecer la colaboración del Centro dedicado a la Investigación Interdisciplinar sobre la Mujer de la Universidad de Kiel y de la Biblioteca de la Universidad de Saarbrücken -*Frauenbibliothek & dokumentationszentrum Frauenforschung*-. La atención recibida de la librería *Lillemor´s* de München, del Archivo de Berlín, de la Biblioteca de la Universidad de Hamburgo, del Archivo de la Biblioteca de Kassel, del Archivo sobre la Mujer de la Universidad de Dortmund y del Archivo sobre Literatura Alemana del Exilio de Marbach am Neckar son igualmente dignos de mención.

Fueron de gran ayuda las sugerencias de la Profesora Ortrud Scheller-Mechriki. A ella y a su marido, -el biólogo Girguis Mechriki- quiero agradecerles igualmente su hospitalidad y su enorme humanidad durante mi estancia en Alemania.

Hago extensivo mi agradecimiento a todas/os mis compañeras/os, antiguos y actuales, del Departamento de Lengua y Literatura Inglesa y Alemana, especialmente a los de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria, por su constante apoyo.

Valladolid, febrero del 2003

INTRODUCCIÓN.....1

PRIMERA PARTE: LA IMAGEN SOCIAL.....7

1. LA MUJER COMO REFLEJO DE LA SOCIEDAD EUROPEA Y ALEMANA EN LA EVOLUCIÓN DE LA NARRATIVA DE KLAUS MANN...7

1.1. La situación de la mujer en el siglo XIX.....9

1.2. La situación de la mujer en el siglo XX.....21

1.2.1. La mujer y su relación con el trabajo y la cultura.....45

1.2.2. El nacimiento de la nueva mujer: la mujer emancipada y liberada...51

CONCLUSIONES.....74

SEGUNDA PARTE: LA IMAGEN HUMANA.....80

2. LOS MODELOS FEMENINOS EN LA NARRATIVA DE KLAUS MANN.....80

2.1. El ángel del hogar o la variante de la mujer abnegada.....83

2.2. La mujer rebelde.....121

2.3. La nueva mujer.....141

2.4. La mujer caída o la mujer víctima.....169

2.5. Las demás mujeres: modelos femeninos sin definir.....181

CONCLUSIONES.....212

TERCERA PARTE: LA IMAGEN LITERARIA.....217

3. EL PERSONAJE FEMENINO COMO ELEMENTO FUNCIONAL, ESTRUCTURAL Y EJE TEMÁTICO.....217

3.1. El personaje femenino como elemento funcional.....220

3.2. El personaje femenino como elemento estructural.....243

3.3. El personaje femenino como eje temático.....273

3.3.1. El aspecto social: el conflicto generacional, la educación y la religión.....275

3.3.2. El aspecto ideológico-político: la lucha antifascista, la Alemania Nacionalsocialista y la Alemania del Exilio.....287

3.3.3. El aspecto sentimental: el amor, la homosexualidad, la androginia y el incesto.....294

CUARTA PARTE: LA RELACIÓN ENTRE EMPATÍA Y SINTAXIS.....325

4. LA RELACIÓN ENTRE EMPATÍA Y SINTAXIS.....325

4.1. Comparación de textos de personajes femeninos y masculinos.....332

4.1.1. Vera / Suzanne.....332

4.1.2. Barbara Bruckner / Hendrik Höfgen.....337

4.1.3. Christiane / Vera.....347

CONCLUSIONES FINALES.....352

ANEXO.....363

BIBLIOGRAFÍA.....371

INTRODUCCIÓN

Klaus Mann es uno de los autores alemanes del siglo XX de quien la crítica se ha ocupado intensamente. Prueba de su creciente popularidad como escritor es la abundante literatura secundaria que tanto su obra como su persona han generado en las últimas décadas. El tema del tratamiento de la mujer nos llamó especialmente la atención, no sólo por ser un tema muy de actualidad en un momento en el cual se habla mucho sobre la igualdad de la mujer con respecto al hombre, sino principalmente porque existe una **laguna científica** en el análisis profundo del personaje femenino en la obra de Klaus Mann. Revisando la literatura secundaria, encontramos que los estudios más importantes hasta el momento han versado sobre la ideología del autor, la crítica política y social a la Alemania en la que le tocó vivir, los temas de juventud y del exilio, las autobiografías, la homosexualidad, los problemas con su padre y la lucha contra el nacionalsocialismo. Por lo tanto, apenas existen análisis detenidos y descriptivos de las figuras femeninas donde adquieran relevancia de protagonista o de co-protagonista.

La investigación sobre este autor es, además, una continuación del tema de mi Memoria de Licenciatura titulado *Mephisto* a la luz de los escritos autobiográficos de

Klaus Mann por lo que permite una mayor profundidad en el conocimiento de la vida y obra de Klaus Mann.

Los personajes femeninos alcanzan un protagonismo importante en la narrativa de Klaus Mann, puesto que en la mayoría de sus obras están reflejadas sobre todo las dos mujeres que marcaron la vida del escritor: su hermana Erika, a quien tuvo un cariño muy especial, puesto que le ayudó moralmente en todo momento a sobrellevar sus preocupaciones existenciales, y su madre, Katia Mann, a la cual adoraba y admiraba sin límites por haber desempeñado con amor y energía la función de buena madre y esposa durante la difícil situación de la Primera Guerra Mundial. Therese Giehse, Eva Herrmann y Annemarie Schwarzenbach, amigas íntimas de Erika Mann, son objeto de interés del escritor, quién resalta también esta amistad en sus novelas, dedicándoles, incluso, alguna de sus obras.

Partiendo de la afirmación anterior, nuestro objetivo es demostrar **la hipótesis** que guía esta Tesis Doctoral: la relevancia del personaje femenino en la narrativa de Klaus Mann, especialmente cuando en los personajes ficticios están reflejados su madre y su hermana.

Para conseguir nuestro objetivo, el presente trabajo parte de un **método deductivo** basado en un **estudio social, humano y literario** en el que se analiza el papel de la mujer europea y alemana en la sociedad de la época, y de este modo aproximarnos a los cambios que ha sufrido el tratamiento del personaje femenino a través de la obra de Klaus Mann. El método utilizado consiste en un análisis alternativo desde la triple imagen social, humana y literaria, teniendo en cuenta la diferencia necesaria entre personaje femenino y personaje masculino, sin cuya confrontación los resultados serían parciales y unilaterales.

Según la crítica literaria feminista, **la imagen social** de un personaje femenino viene determinada por la repercusión que tiene la mujer y su supremacía o subordinación al varón, dentro del modelo social que ha diseñado el escritor. **La imagen humana** de un personaje femenino viene marcada por su naturaleza, dando lugar a varios y diferentes modelos femeninos y **la imagen literaria,** por su incidencia en el mundo novelístico como elemento funcional, estructural y temático[1].

En cuanto a **la estructura** del presente trabajo en la **primera parte** (apartados 1.1 y 1.2) se analiza a la mujer desde **la imagen social** como reflejo de la sociedad europea y alemana en la evolución de la novela de Klaus Mann. Se exponen los aspectos más significativos de la evolución social de la mujer burguesa y la mujer de la clase media y baja de los siglos XIX y XX. También se resalta el papel decisivo de la Primera Guerra Mundial en el largo y arduo camino hacia la emancipación femenina, con el único fin de luchar por su futuro y por tener una identidad propia en una sociedad en la cual sólo se valoraba lo masculino. Igualmente, se destacan los elementos tradicionales y progresistas que se desprenden del comportamiento femenino, su manera de vestir y si el escritor está de acuerdo o no. En definitiva, se analiza la ubicación del personaje femenino en el marco social teniendo en cuenta sus funciones y su posición frente al personaje masculino.

---

[1] Cf. Mª Asunción Blanco: «El personaje femenino y la teoría feminista». En Nieves Ibeas y Mª Ángeles Millán (ed.): *La conjura del olvido*. Zaragoza: Icaria-Antrazyt, 1996, pp. 335-347. Y Toril Moi: *Teoría Literaria Feminista*. Madrid: Cátedra, 1988. El método que se ha seguido es muy parecido al enfoque de investigación que hace Inge Stephan en su artículo «Bilder und immer wieder Bilder...» «Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur». pp. 15-34. En *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Editado por Inge Stephan y Sigrid Weigel. Berlin: Argument, 1983, p. 26. La diferencia es que ésta añade un enfoque mitológico del matriarcado, el cual nos servirá para el análisis de alguna obra de Klaus Mann, por ejemplo, para *Alexander, Roman der Utopie*. Cf. también el artículo de Heike Klapdor: «Heldinnen. Überlegungen zu den Frauengestalten der deutschen Exildramatik». En*: Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jhs.* Editado por Irmela v. d. Lühe. Berlin, 1982, pp. 86-105.

En **la segunda parte** (apartados 2.1-2.5) se estudia al personaje femenino desde **la imagen humana**. A través de una serie de **parámetros,** como el de la feminidad, el sacrificio y el dilema de sus protagonistas entre la conveniencia o no de abandonar sus aspiraciones personales, se analizan detalladamente los diferentes modelos femeninos de la narrativa de Klaus Mann. En los capítulos **"El Ángel del Hogar" o "La variante de la mujer abnegada", "La Mujer Rebelde", "La Nueva Mujer", "La Mujer Caída" o "La Mujer Víctima" y "Las demás Mujeres: modelos femeninos sin definir",** se comprobará nuestra hipótesis de que Klaus Mann ensalza, por un lado, el modelo de mujer ángel del hogar porque en él está reflejado su madre, Katia Mann, y por otro, el modelo de nueva mujer, puesto que en éste ve a la mujer luchadora, activa y comprometida social y políticamente que fue su hermana Erika. Se verá también cómo el escritor no está de acuerdo con ciertos preceptos sociales impuestos, mezclando, consecuentemente, las características de los diferentes modelos femeninos establecidos.

En **la tercera parte** (apartados 3.1-3.3) se estudia al personaje femenino desde **la imagen literaria** como elemento funcional, estructural y eje temático. **Como elemento funcional** se observará cómo el personaje femenino puede ocupar un papel más significativo que el personaje masculino. La función de protagonista, antagonista o personaje secundario puede llevarla a cabo el personaje femenino con más fuerza que el masculino, destacando por encima de éste, como se comprobará claramente en la novela *Mephisto, Roman einer Karriere.* Se analizará al personaje femenino, primero como protagonista o eje central, como se manifiesta en *Kindernovelle; Sonja; Das Leben der Suzanne Cobière; Der Vater lacht; Katastrophe um Baby*; *Der Vulkan, Roman unter Emigranten; Der Siebente Engel; Flucht in den Norden*; *Treffpunkt im Unendlichen*; después en parejas de oposición y contraste como en *Mephisto, Roman einer Karriere,* para finalizar con el estudio del personaje

femenino como marco y complemento del personaje masculino, como, por ejemplo, en *Der fromme Tanz, Symphonie Pathétique, Alexander, Roman der Utopie.*

Como elemento estructural se estudiará cuál es la incidencia del personaje femenino en las obras de Klaus Mann a través del análisis de la macroestructura y microestructura. Se comprobará cómo, en ocasiones, el personaje masculino se limita a contemplar lo que la mujer decide porque en el ámbito novelístico es ella quien manda, ejemplos representativos de esta situación son Alejandro y Olimpia, personajes de la novela *Alexander, Roman der Utopie.*

Y finalmente**, como eje temático**, se expondrá cómo el personaje femenino puede originar varios temas, tanto de carácter social: la pérdida de valores de la sociedad burguesa o la lucha contra el régimen nacionalsocialista, como temas de carácter privado: la homosexualidad o el amor en todas sus variantes, como el amor matrimonial, lésbico, adúltero, incestuoso, materno-filial, del amor fraterno o el sentimiento de amistad. En todos estos enfoques el personaje femenino se sitúa casi siempre en posición central.

En **la cuarta parte** se incluye un breve estudio sobre **la relación entre la sintaxis y la empatía** en algunas obras de Klaus Mann y de esta manera corroborar definitivamente la hipótesis que generó la idea de esta Tesis Doctoral. Se comprobará cómo el escritor ha plasmado su empatía a través de la sintaxis, el léxico o estructura textual en aquellos personajes femeninos que ejercen la función de ángel del hogar o de nueva mujer. En esta parte se manifiesta claramente cómo el personaje femenino klausmanniano va madurando en la mente del escritor desde el inicio hasta el final de su producción literaria, logrando crear, definitivamente, el personaje femenino que él deseaba.

En su primer período narrativo, Klaus Mann presenta a la mujer como portadora de los valores tradicionales, como centro y esencia del hogar. En otra segunda etapa describe a una mujer activa, ya madura, independiente e intelectualmente inquieta que lucha, desde el exilio, contra el nacionalsocialismo. En la tercera fase de su prolífica producción literaria, traza a una mujer que sufre tanto física como psicológicamente las lacras del exilio y es víctima de las consecuencias del destierro y de vivencias amorosas sin sentido.

Posteriormente se expondrán **las conclusiones** finales extraídas del análisis de la triple imagen social, humana y literaria del personaje femenino en la narrativa de Klaus Mann.

Por ende, esta Tesis Doctoral podría sugerir **una nueva interpretación** de la narrativa de Klaus Mann: un escritor que reflejó exquisitamente las contradicciones del signo "mujer", porque él mismo era también contradictorio: por un lado, marcado, y por lo tanto supeditado a los valores y las normas estrictas que conllevaba pertenecer a una alta clase social, como era la burguesía; y por otro, luchador acérrimo para librarse de todo principio rígido. Por todo esto, Klaus Mann es especialmente partidario de un modelo de mujer: la mujer luchadora, activa y comprometida social y políticamente, como fue su hermana Erika, a quien le unía un cariño especial. En sus escritos también subyace el deseo de ensalzar a la mujer que aquí denominamos el ángel del hogar, porque refleja a su madre, Katia Mann, a quien amaba extraordinariamente.

La presente Tesis Doctoral se completa con dos apartados: un anexo dedicado a la vida y obra de Klaus Mann y otro, en el cual se incluyen la bibliografía primaria y secundaria y los recursos electrónicos empleados en su elaboración.

PRIMERA PARTE: LA IMAGEN SOCIAL

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1. LA MUJER COMO REFLEJO DE LA SOCIEDAD EUROPEA Y ALEMANA EN LA EVOLUCIÓN DE LA NARRATIVA DE KLAUS MANN

Consideraciones generales

El comienzo del siglo XXI parece brindarnos la posibilidad de hacer, primero un balance, y después una reflexión sobre la situación de la mujer a lo largo de la historia, en su tan traída y llevada lucha contra el sexo masculino y por intentar tener un lugar propio en la sociedad. No es nuestra intención hacer un manual de historia sobre la evolución de la mujer en la sociedad occidental, pero sí ver qué aspectos sociales fueron más importantes para su desarrollo en las últimas décadas del siglo XIX y primera mitad del siglo XX y cómo se refleja en la obra del escritor Klaus Mann.

La obra narrativa de Klaus Mann se ha clasificado en los siguientes períodos: la primera etapa, que podría denominarse de juventud, abarca de 1925 a 1932; la

segunda etapa corresponde a su estancia en el exilio, de 1933 a 1945; y la tercera sería el tiempo después del exilio, de 1946 a 1949. En estos períodos se aprecia claramente el distinto tratamiento de los personajes femeninos.

En sus primeros momentos como escritor, el tema central de la obra de Klaus Mann es el conflicto con la muerte y el amor, incluso el amor homosexual unido al principio de la muerte; después, con la llegada de la Alemania de Hitler, el tema central es la lucha contra el nacionalsocialismo y las vivencias en el exilio, pero la mujer está presente en casi todas sus novelas con un papel más o menos importante en relación con su respectivo tema central.

El personaje femenino en la obra de este escritor alemán refleja, en general, la evolución político-social ocurrida en Alemania y en Europa en los siglos XIX y XX. En los capítulos siguientes se analizan las causas y el proceso de esta evolución y se estudian los diversos personajes femeninos desde **la imagen social**.

1.1. La situación de la mujer en el siglo xix

La bibliografía sobre el tema de la mujer es actualmente muy abundante y detallada en cuanto a su pasado y presente históricos y evolución social se refiere. En este capítulo se ha hecho un esfuerzo por aunar y sintetizar los aspectos más significativos de la situación de la mujer en los siglos XIX y XX: como son su instalación en un mundo fracturado, su incorporación al mercado del trabajo, a la universidad y a muchos más compromisos humanos y sociales. Se comprueba la falsa creencia de que siempre fue el sexo débil,[1] sus proyectos y la lucha por tener una identidad propia. También se analiza cómo la Primera Guerra Mundial afectó a la mujer en su condición y evolución social y cómo Klaus Mann lo refleja en su obra.

El sociólogo Julián Marías considera que en Europa y en América ha habido cambios muy importantes que han influído decisivamente en la situación de la mujer,

[1] Cf. P.J. Möbius: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*. München: Neudruck. 1977. En Inge Stephan: «Bilder und immer Bilder...» Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur. En *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaf*. Editado por Inge Stephan y Sigrid Weigel. Berlin: Argument, 1983, pp. 15-34. Según Virey, uno de los autores del *Dictionaire des sciences médicales*, «si la mujer es débil por su propia constitución, la naturaleza, por consiguiente, ha querido que sea sumisa y dependiente en la unión sexual; porque ella ha nacido para la dulzura, la ternura e incluso para la paciencia y la docilidad; y tiene que soportar, sin quejarse, el yugo de la sujeción, para mantener la concordia familiar con su sumisión y gracias a su ejemplo». Cit. por Christine Bard (ed.): *Un siglo de antifeminismo.*Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2000, p. 45.

hasta tal extremo que se llegó a hablar de una de las más profundas crisis de su evolución histórica.[2]

Haciendo un poco de historia, es necesario recordar que los colonos, procedentes de diversos lugares de Europa, implantaron su cultura en el continente americano. Según sus tradiciones de origen, consideraban a la mujer un ser por naturaleza inferior al varón, la cual debía estar sometida a éste y dedicarse a las tareas del hogar, de la procreación y del cuidado de los hijos. Dentro del hogar había una rígida jerarquía: en la cúspide estaba el hombre, mientras que la mujer y los hijos quedaban relegados a un segundo plano. Este lugar de la mujer implicaba que fuese un ser débil y vulnerable. G. Duby y M. Perrot resumieron con estas palabras la función de la mujer:

> Dar placer [a los hombres], serles útiles, hacerse amar y honrar por ellos, criarlos de jóvenes, cuidarlos de mayores, aconsejarlos, consolarlos, hacerles agradable y dulce la vida he aquí los deberes de las mujeres en todos los tiempos y lo que se les ha de enseñar desde la infancia.[3]

Además de esta subordinación, en el ámbito legal las mujeres vivían una situación de total desamparo. El marido era dueño absoluto de los bienes familiares y administrador de las posesiones de su esposa, hasta tal punto que si se le antojaba no darle dinero para sus gastos, tenía el poder de hacerlo.[4] La situación de la mujer soltera era incluso peor, ya que no podía heredar las propiedades de su familia y

[2] Cf. «La realidad histórica de la mujer». En Julián Marías: *La mujer en el siglo XX*. Madrid: Alianza editorial, 1997, pp. 11-23.

[3] Georges Duby y Michelle Perrot: *Historia de las mujeres de Occidente*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Vol 5. Madrid: Taurus, 1993, p. 9.

[4] Cf. «Modelo social y modelo jurídico», «esposa y madre, definición jurídica de la mujer modelo». En Amelia Castresana: *Catálogo de virtudes femeninas. De la debilidad histórica de ser mujer. Versus la dignidad de ser esposa y madre*. Madrid: Tecnos, 1993, pp. 31-79.

tenía que vivir de la buena voluntad y de la generosidad de algún pariente o hermana ya casada. Esta desprotección legal se mantuvo durante mucho tiempo. Hasta muy entrado el siglo XIX, a la mujer se le había negado el derecho a la enseñanza superior,[5] o cualquier otro tipo de educación formal o de actividad política y social. Las mujeres quedaron, así pues, relegadas a las posteriormente famosas "tres K" de Guillermo II: *Kinder, Kirche, Küche*.[6]

Con la **revolución industrial** Europa experimentó un cambio importante en su organización política y social. Esta revolución trajo una serie de transformaciones en diversos campos que influyeron decisivamente en la vida del hombre y de la mujer de esta época. Estos cambios trajeron consigo alteraciones fundamentales no sólo en la estructura económica y social, sino también en la configuración tradicional del hogar y de la vida cotidiana. Antes de la revolución industrial, la familia era una gran unidad donde todos los familiares solían trabajar en una empresa común, pero con el nuevo sistema se empezó a manufacturar bienes a gran escala, pasándose así a la fábrica moderna. De esta situación se derivó que los miembros de las familias se vieron obligados a trabajar para sí mismos, al tiempo que tuvieron que reducir el tamaño de las fábricas. A partir de este momento, al hombre se le empezó a considerar el principal sostén de la familia, por lo que recibía también el salario más alto. También las mujeres y los niños se incorporaron al proceso de industrialización, pero cobrando menos que los hombres. Uno de los trabajos más duros que las mujeres y los niños realizaban en esta época era transportando carbón en las minas.

[5] En Alemania no se crean las escuelas superiores para muchachas hasta 1894 y es en este mismo año cuando la mujer tiene acceso la universidad. Cf. Julián Marías: *La mujer en el siglo XX…*, p. 73.

[6] Tres palabras alemanas que significan "maternidad, religión y tareas domésticas" y se incorporaron en la Alemania de entreguerras con la intención de hacer un llamamiento a las mujeres para que volvieran a las formas tradicionales de vida y abandonaran los lugares que habían conseguido en la sociedad. En Julián Marías: *La mujer en el siglo XX...*, p. 33.

También trabajaban en las fábricas de calzado, la industria del papel y la fabricación de ladrillos y tejas.[7] Esta situación social se refleja en la narrativa de Klaus Mann, por ejemplo, la señorita Anna, personaje femenino de la obra *Der fromme Tanz*[8] (1925), trabajaba en diferentes sectores: en el sector del metal, del textil (con el lino) y del papel (con el líber). Era robusta y pequeña. Para trabajar solía ponerse una áspera bata de lino y su ancha cara estaba casi siempre tiznada.[9] El señor Konstantine en la obra *Schauspieler in der Villa*[10] (1925), tenía una fábrica textil de géneros de punto.[11] En *Rundherum. Abenteuer einer Weltreise*[12] (1929), Klaus vivía con un simpático joven que trabajaba en el metal.[13]

Numerosos estudiosos coinciden en señalar que el desarrollo y el apogeo del maquinismo y la nueva economía de mercado empeoraron la posición social de la mujer y causó la degradación de su trabajo. Las tareas que antes realizaban las mujeres en el hogar, tales como la preparación de alimentos para conservarlos, salar el pescado, confeccionar la ropa, cultivar la huerta, cuidar de los animales, preocuparse por la salud de toda la familia, etc, pasaron de forma gradual a producirse en la fábrica. El centro de la actividad económica pasó así de la casa al lugar de trabajo, por lo que la familia, y sobre todo la mujer, empezó a perder su función económica autónoma. A pesar de todo, las mujeres continuaron desempeñando sus tareas dentro y fuera de la casa. El resultado fue que las funciones

[7] Cf. «La revolución industrial y la mujer». En Eulalia de Vega: *La mujer en la historia*. Madrid: Anaya, 1992, p. 53.

[8] Klaus Mann: *Der fromme Tanz. Abenteuerbuch einer Jugend*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.

[9] Cf. *Ibídem…*, p. 59.

[10] «Schauspieler in der Villa». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 281-295.

[11] Cf. *Ibídem…*, p. 282.

[12] Klaus Mann: *Rundherum. Abenteuer einer Weltreise*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.

[13] Cf. *Ibídem…*, p. 9.

domésticas, antes tan valoradas, empezaron a perder valor y consideración al no estar remuneradas en la nueva economía de mercado. Este hecho reforzó la situación femenina de inferioridad en la familia.[14] Quizá es exagerado afirmar que la mujer se quedó sin lugar propio en el mundo, pero realmente, fue así.

Otras de las consecuencias más decisivas que trajo la revolución industrial fue la escisión de la sociedad en grandes capas sociales: por ejemplo, **la mujer de clase baja** quedaba agotaba después de trabajar doce horas durante seis días, teniendo además que dar a luz y cuidar del hogar. La industrialización empeoró, especialmente, la posición de la mujer soltera, la cual debía dedicarse a los trabajos más serviles y degradantes. Debido a estas circunstancias y a la falta de oportunidades para la mujer, el número de prostitutas se elevó de forma considerable en los grandes centros urbanos. Como primera conclusión de todo este entramado social vemos las grandes contradicciones y paradojas de la ideología victoriana[15] que proclamaba un modelo de mujer esencialmente hogareño, pasivo y tierno. Había pues, en principio, dos tipos de mujeres, las mujeres buenas o angelicales, -madres, esposas e hijas-, y mujeres malas - prostitutas a las que también se las denominaba mujeres caídas. En el siguiente capítulo trataremos estos modelos de mujeres al igual que otros más concretos, ejemplificados en las obras de Klaus Mann.

Por lo que respecta a **la mujer de la clase media**, tampoco se libró del fenómeno opresivo. Las únicas salidas profesionales dignas y posibles que tenían era

14 Cf. «La mujer en otros sectores de la economía». En Eulalia de Vega: *La mujer en la historia...*, pp. 50-53.

15 Cf. «La instalación en el mundo victoriano». En Julián Marías: *La mujer en el siglo XX...*, pp. 24-44.

la de ser secretaria, niñera, maestra o institutriz de los hijos de la alta burguesía,[16] pero también aquí estaba discriminada en comparación con el hombre.

La mujer de las capas sociales altas, aunque se libró de la explotación y de la miseria, no se vio libre de otras formas de opresión. Klaus Mann, por su nacimiento y educación, llegó a conocer realmente lo que subyacía en esta mítica aristocracia y supo tratar en sus obras a mujeres sensibles, inteligentes y apasionadas que vivían sin sentido en la superficie entre lujos y fiestas, que intentaban escapar del vacío a través del amor romántico y que pagaban muy cara su transgresión a las rígidas normas impuestas por su *status*. Reunían distinción, belleza, elegancia y buenos modales. Sus vidas aparecían en las páginas de la sociedad de los periódicos más conocidos, envueltas en un halo de felicidad que en el fondo era símbolo de la seguridad y respeto a la que aspiraban y miraban con envidia a las clases menos privilegiadas. Sin embargo, a este aspecto aparentemente envidiable, se contraponía una ingente carga de restricciones que yacían bajo este espejo, en apariencia, dorado.[17] Vivían en una especie de cárcel de oro ya que no gozaban de los privilegios que les otorgaba su posición. Además se las consideraba objetos delicados y exclusivos, por ello se las tendía a anular en ellas cualquier ímpetu intelectual, toda vocación profesional o inquietud artística. La mujer burguesa quedó, pues, relegada del mundo universitario, de la cultura y del mundo profesional, siendo elegida solamente para ser esposa y madre. Su tarea consistía en estar ociosa para demostrar de este modo la posición económica del marido y estaba dedicada casi exclusivamente a las actividades sociales.

---

[16] Cf. «Los nuevos oficios femeninos». En Eulalia de Vega: *La mujer en la historia...*, pp. 60-63.

[17] En la historia de Sibilla Dalmar que cuenta Klaus Mann en su obra *Zweimal Deutschland*, se aprecia claramente este detalle. Cf. p. 52 de esta primera parte.

Durante el siglo XIX el **servicio doméstico** conoció la época de mayor esplendor de su historia. Este hecho está relacionado con la consolidación de la clase burguesa y con el crecimiento de las ciudades. «Para la burguesía europea, tener un numeroso y eficaz servicio doméstico significaba distinción y una buena posición económica. Incluso entre las mujeres existía una estricta jerarquía: criadas, doncellas, niñeras, cocineras, institutrices. Las familias de la burguesía acogían a las nodrizas en sus propias casas, así podían cuidar mejor a los hijos de estas familias».[18] Prueba de ello, lo tenemos en muchas novelas de Klaus Mann, ya que el escritor alemán pertenecía a la clase burguesa. Así en *Der fromme Tanz*, en la casa del Dr. Magnus, un médico burgués viudo, honrado y sincero,[19] además de su hijo Andreas y de su hija Marie Therese, vivía con ellos una criada de aspecto avinagrado, aunque con buenos modales.[20]

Para la burguesía, el servicio doméstico se convirtió en un signo externo de su prestigiosa posición económica, que era más numeroso cuanto más rica y poderosa era la familia. En la narración *Traum des verlorenen Sohnes von der Heimkehr*[21] (1925), se respiraba un ambiente burgués, dado que en la casa de Marie-Therese vivían, ella, su padre y dos criadas: Henriette Steigenberger y Elsbeth Steigenberger.[22] Otro signo de la clase burguesa, era el gusto por la música y el vestir bien: así cuando el padre de Marie-Therese tocaba el armonio, su mujer, hasta su fallecimiento, siempre le escuchaba con un vestido muy elegante de seda gris.[23] La

[18] En Eulalia de Vega: «La mujer en otros sectores de la economía». En *La mujer en la historia*..., pp. 50-53.

[19] Cf. Klaus Mann: *Der fromme Tanz*..., p. 19.

[20] Cf. *Ibídem*..., p. 28.

[21] «Traum des verlorenen Sohnes von der Heimkehr». En Klaus Mann: *Maskenscherz*..., pp. 44-47.

[22] Cf. *Ibídem*..., p. 44.

[23] Cf. *Ibídem*..., p. 46.

narración titulada *Sonja*[24] (1925), se desarrolla en la casa del General, el padre de Sonja, viviendo con ellos Martha, la criada, y Alois, el mozo.[25]

Para la clase burguesa, la forma de comportarse, de vestir, de hablar y de peinarse es inherente a la clase social a la que se pertenece. Así por ejemplo, la baronesa Geldern llevaba un vestido negro de tafetán con flecos amarillos, y el pelo de color gris, bien peinado en forma de ondas. En su delgado cuello lucía un collar de perlas. Además, a la baronesa se la describe como la gran representante de la época burguesa, mujer de buenos modales, de mentalidad tradicional, conservadora y dedicada a la ociosidad.[26] También Ursula, la hija del famoso pintor Frank Bischof, lo reflejaba en su forma de vestir: llevaba un precioso vestido blanco bordado con perlitas, que al bailar tintineaban al chocar unas con otras.[27]

Christiane, personaje femenino de *Kindernovelle*[28] (1925), pertenecía también a la clase burguesa. Era una bella y misteriosa dama de la burguesía que se había retirado a la soledad absoluta del campo para dedicarse exclusivamente a la educación de sus hijos y al recuerdo respetuoso de su marido.[29] En su casa vivían

---

[24] «Sonja». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, pp. 73-86.

[25] Cf. *Ibídem…*, p. 73.

[26] Cf. Klaus Mann: *Der fromme Tanz…*, p. 29. Pensamos que este podría ejemplificar la señora burguesa llamada "bestia de lujo" por August Bebel en su libro *La mujer y el socialismo*, frente a la "bestia de carga", que es la mujer trabajadora. «La mujer burguesa tiene la obligación de permanecer ociosa, de no trabajar. La finalidad de dicha norma es presentar a la mujer como un signo externo más de la riqueza y el bienestar del hombre, de ahí la necesidad de vestirla y enjoyarla adecuadamente. El trabajo doméstico lo realiza un cuerpo de servicio del que ella viene a ser la jefa. La burguesa en realidad no reconoce su opresión porque considera que la estructura de su clase es la correcta, puesto que le permite vivir con más comodidades». Victoria Sau: *Un diccionario ideológico feminista*. Barcelona: Icaria, 1981, pp. 50-51.

[27] Cf. *Ibídem…*, p.33.

[28] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, pp. 128-175.

[29] Cf. *Ibídem…*, p. 136. El burgués necesita a las mujeres como el hombre feudal necesitaba el caballo y la espada, no porque las ame sino porque ahora el éxito y el poder se demuestran no en el

ella, sus cuatro hijos, la cocinera Afra y la niñera Konstantine, que les servía de protección. Además, a su casa acudía todos los días un profesor particular, el señor Burkhardt, que se ocupaba de la educación de los niños.[30] La niñera tenía permiso para reñir a los niños y la madre siempre le daba a ella la razón:

> Es war nicht gut von Mama, in solchen Fällen Fräulein Konstantine recht zu geben. Wenn die Kinder sich zu beklagen kamen, lächelte sie nur und sagte: Fräulein Konstantine werde schon wissen, warum sie das tat. Aber sie tröstete Lieschen trotzdem.[31]

BIBLIOTECA VIRTUAL

En *Alexander, Roman der Utopie*[32] (1929), es la historia de Alejandro de Macedonia, y también aquí el ambiente de la nobleza se reflejaba en el servicio doméstico. Con ellos vivía el pedagogo y tutor, Leonidas.[33] También vivía Landike, una nodriza muy amable.[34] Durante el día numerosos y prestigiosos maestros griegos acudían a palacio para enseñar a Alejandro todo tipo de disciplinas: matemáticas, historia, retórica, música, y prepararle para ser un buen príncipe.[35]

En *Riviera*[36] (1931) se describe este lugar como idílico y tranquilo para pasar las vacaciones, tanto para la alta como para la baja burguesía.[37] Descansar en la

---

campo de batalla, sino en la familia; el pequeño ejército del burgués son su mujer, sus hijos, algún familiar que está bajo su tutela y el servicio doméstico. La obra *Der Siebente Engel* sirve de ejemplo: Judith vive en la casa de su cuñada Vera.

[30] Cf. *Ibídem…*, p. 130.

[31] *Ibídem…*, p. 131.

[32] Klaus Mann: *Alexander, Roman der Utopie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.

[33] Cf. *Ibídem…*, p. 9.

[34] Cf. *Ibídem…*, p. 10.

[35] Cf. *Ibídem…*, p. 13.

[36] Klaus y Erika Mann: *Das Buch von der Riviera*. Aus der Serie: Was nicht im Baedeker steht. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

[37] Cf. *Ibídem…*, p. 13.

Riviera significaba tumbarse al sol, pasear un poco, jugar al golf o al tenis, nadar, montar a caballo, comer bien y dedicarse al ocio, actividades propias de la alta clase social. En este libro se ve también claramente la diferencia entre la clase burguesa. En el tercer capítulo de este obra, cuando se describe Marsella, se narran las posibilidades que ofrecía este lugar para divertirse por las noches: la alta burguesía francesa se movía entre mujeres maquilladas, pintores, poetas y artistas; y la pequeña burguesía entre marineros y soldados coloniales.[38]

Klaus Mann pertenecía, como se ha dicho, a la clase burguesa,[39] y por ello, en su casa el servicio doméstico también era un rasgo distintivo de esta clase social. Así en *Kind dieser Zeit*[40] (1932), Klaus Mann señala el afecto que sentían hacia la cocinera Maja, Grete Bauernschubert, Resi Adelhoch, Affa, la señorita Amalie, Madamoiselei de Düsseldorf, Hermine.[41] Otro rasgo de la alta burguesía es el ambiente intelectual que se respiraba en la casa. Así por ejemplo, la madre de Klaus Mann, Katja Mann, contaba a sus hijos historias de los románticos alemanes.[42] También su padre, Thomas Mann y su abuela, la señora Hedwig Dohm, les leían obras de Gogol, Dostojewskij, Tolstoi, Dickens. Incluso el peinado al estilo rococó que llevaba la abuela era otro rasgo burgués.[43]

En *Treffpunkt im Unendlichen*[44] (1932) destacaba la llamativa señorita von G., hija de un millonario, por lo tanto, perteneciente a la alta clase social, pero también

[38] Cf. *Ibídem…*, p. 25.
[39] Cf. Klaus Mann: *Zweimal Deutschland. Aufsätze, Reden, Kritiken, 1938-1942*. Editado por Uwe Naumann y Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994, p. 28.
[40] Klaus Mann: *Kind dieser Zeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.
[41] Cf. *Ibídem…*, pp. 16-17.
[42] Cf. *Ibídem…*, p. 28.
[43] Cf. *Ibídem…*, p. 30.
[44] Klaus Mann: *Treffpunkt im Unendlichen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.

sus estudiados gestos lo demostraban: tenía la costumbre de mover su larga y rizada melena pelirroja continuamente con la mano. Además utilizaba guantes blancos de piel, como si fuera una gran dama de la Restauración. Solamente le faltaba un abanico de plumas de avestruz, como señala el autor:

> Sonja bemerkte, wie Fräulein von G., das krasse Millionärstöchterlein, den Arm hob, um sich die rote Lockenfrisur zu ordenen; sie trug lange Glacéhandschuhe, ganz Grande dame der Vorkriegszeit-Restauration: die große Mode – nur der Fächer aus Straußenfedern fehlte.[45]

Otra mujer de la novela *Treffpunkt im Unendlichen*, llamada Irene Schröder también pertenecía a la clase burguesa, como se manifestaba en la manera de vestirse, de maquillarse y en las joyas que llevaba: «Sie legte ein Kleid aus grauer Seide an, schmückte sich mit Hals- und Armbändern und vergaß auch nicht, sich Puder und Schminke aufzulegen».[46]

En *Mephisto*[47] (1936) también hay personajes que pertenecen a la clase social de la burguesía distinguiéndose en la forma de vestirse y de peinarse. Por ejemplo, la abuela de Barbara, la protagonista femenina, tenía el aspecto de una aristócrata del siglo XVIII: rostro altivo, inteligente y severo, enmarcado por el cabello gris, peinado con pequeños tirabuzones que caían sobre las orejas. La anciana llevaba un vestido de color gris perla con puntillas en los puños y en el cuello. Solía ponerse una gargantilla de plata mate y piedras azules a juego con la cadena de los impertinentes:[48]

45 *Ibídem*…, pp. 61-62.
46 *Ibídem*…, p. 109.
47 Klaus Mann: *Mephisto, Roman einer Karriere*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.
48 Cf. *Ibídem*…, p. 145.

> Die Generalin imponierte ihm [Hendrik Höfgen] ungeheuer. Sie hatte das Aussehen eines Aristokraten des XVIII. Jahrhunderts: ihr hochmütiges, kluges, lustiges und strenges Gesicht war gerahmt von einer grauen Frisur, die über den Ohren zu steifen Röllchen gewickelte Locken zeigte.[…][49]

Por otra parte, a las mujeres que no se casaban se las consideraban como seres risibles, inútiles y ridículos. Con esta imagen no es de extrañar que no quisieran ser solteronas. Si no eran madres ni esposas y si ni siquiera tenían la posibilidad de tener una vida profesional o amorosa propia se quedaban sin identidad y condenadas a vivir de forma precaria. De ahí la preocupación del personaje de Sonja por encontrar otro novio a toda costa y salir de la casa de su padre:

> Einmal hatte ein Mann um ihre Gunst geworben, ein Freund, der sie liebte. Sie hatte stillgehalten, als er ihre Hand küßte, den ganzen schmalen Arm hinauf, bis zur Schulter. Aber als sein Mund dann den ihren suchte, war ihr Antlitz ihm lächelnd ausgewichen. Jetzt blieb sie bei ihrem wunderlichen Vater, der, streng aufgerichtet, in der Haltung eines Generals, einsam und müßig im dunklen Hinterzimmer saß.[50]

49 *Ibídem*.
50 «Sonja». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 74-75.

1.2. La situación de la mujer en el siglo xx

Durante la primera mitad del siglo XX se vivieron años de crueldad por la masacre de los acontecimientos bélicos. Fueron también años muy difíciles de crisis y de dictadura. Europa quedaba quebrada por la Primera Guerra Mundial y defendía sus particularismos nacionales para protegerse de ser invadida por la cultura norteamericana. En este período de guerra, como medida urgente, todos los Estados trataron de poner a sus ciudadanas al servicio de la patria que se encontraba en guerra. En la Alemania nazi esta medida destruyó los valores familiares tradicionales. Colocó a la mujer al servicio del pueblo alemán, ya fuese como madre, como militante o como trabajadora.

Durante la Primera Guerra Mundial, e inmediatamente después, se extendió la idea según la cual el conflicto bélico había trastocado las relaciones de sexo y emancipado a la mujer en mucha mayor medida que los años y aún los siglos anteriores de lucha. Al hombre se le recuerda como ex-luchador en los campos de batalla, en cambio a la mujer se la recuerda como una viuda sin consuelo o una madre que maldice la guerra por haber perdido a sus hijos. Pero en esta situación todavía se aspira a la nueva mujer, de costumbres y aspecto viril.

En este momento y después de este esbozo histórico en forma de introducción, sería interesante preguntarnos qué transformaciones sufre la mujer de los países beligerantes y cómo afecta la guerra a uno y a otro sexo. Se planteaba así toda una línea nueva de problemas: la relativa al papel de la guerra en el largo camino hacia la emancipación femenina.[51]

En Alemania, al comienzo de la Guerra, las mujeres son movilizadas y destinadas a realizar duros trabajos en las industrias bélicas. Esta movilización se centraliza y se intensifica en la segunda mitad de la guerra, momento en que se adopta una organización militar de la economía y el trabajo femenino se considera necesario para la victoria del país. «El programa de Hindenburg de noviembre de 1916 otorga la movilización industrial a la Oficina de Guerra (*Kriegsamt*) del general Groener, da prioridad absoluta a la industria de armamento y le asegura la mano de obra gracias a la instauración de un servicio auxiliar obligatorio para todos los hombres de 17 a 60 años (*Hilfsdienst,* ley del 5 de diciembre de 1916). El aislamiento de mujeres fue rechazado por las autoridades civiles y desaconsejado por las feministas del *Bund Deutscher Frauenvereine (BDF)* que propusieron una movilización de mujeres a cargo de las mujeres mismas y una política social específica. En el seno del *Kriegsamt* y de cada una de sus subdivisiones surgen dos organismos dirigidos por mujeres: un Departamento de Mujeres *(Frauenreferat),* encargado del reclutamiento y un Servicio Central del Trabajo Femenino *(Frauenarbeitszentrale) (FAZ),* encargado del bienestar de las obreras. A comienzos de 1918 hay unas mil mujeres que trabajan en estos servicios bajo la dirección de Marie-Elisabeth Lüders, del BDF».[52]

51 Cf. «El siglo XX: la mujer y el trabajo». En Eulalia de Vega: *La mujer en la historia.* Madrid: Alianza, 1992.

52 «Movilización de hombres, movilización de mujeres». En Georges Duby y Michelle Perrot: *Historia de las mujeres de Occidente…*, pp. 35-40.

No hay duda de que esta movilización desemboca en un crecimiento absoluto y relativo del empleo femenino en la metalurgia, la electricidad y la química, crecimiento particularmente acusado en las grandes empresas: hay historiadores alemanes que hablan de un crecimiento superior al 50 por 100 en las empresas con más de diez asalariados. Las costureras de la Selva Negra fabrican municiones; las corseteras, telas para tiendas de campaña y cajas de galletas; otras, que en algunos casos trabajan por primera vez, hacen sacos, máscaras antigás, calzado e incluso uniformes completos. En la mano de obra de las fábricas de material bélico se encuentra un 9 por 100 de mujeres de clase media y de clase alta.[53]

En esta época de guerra se acusa a la **emancipación** de las mujeres de haber sido la causa de su **masculinización**,[54] lo cual implica, por otro lado, una degeneración de la fecundidad y una perversión de la sexualidad. La guerra trajo consigo, pues, una inversión de los roles sexuales y trastocó completamente los conceptos tradicionales de feminidad. Algunas mujeres trabajaban en las tareas propias del hombre, por eso a veces era necesario mirar atentamente para averiguar si lo que se tenía delante era una mujer o un hombre. Las cualidades que tradicionalmente se consideraban femeninas como la dulzura, la amabilidad, la cortesía, la sumisión, la timidez, la ingenuidad, la gracia, la dedicación y la minuciosidad se van perdiendo poco a poco, para dar paso a una mujer frívola, dominante, exigente, con igual derecho al placer y a la actividad sexual que el hombre.[55]

Cf. asimismo Christine Bard y Françoise Thébaud: «Los efectos antifeministas de la Gran Guerra». En Christine Bard: *Un siglo de antifeminismo...*, pp. 129-143.

[53] Cf. «La nacionalización de las mujeres». En Georges Duby y Michelle Perrot: *Historia de las mujeres de Occidente...*, pp. 26-200.

[54] Cf. «La masculinización de las mujeres». En *Ibídem...*, p. 43.

[55] Cf. *Ibídem.*

En la mayoría de los personajes femeninos de las obras de Klaus Mann está muy marcado este rasgo de masculinización al que se ha hecho referencia, pero opinamos que ello se debe no solamente a la influencia de la guerra, sino también a la tendencia homosexual del escritor. De esta manera, el personaje de la señorita Franziska de la obra *Der fromme Tanz*, a pesar de que el narrador la describe de manera muy femenina ya que se vestía como una auténtica dama, con un sombrero de fieltro de color rojo apagado y una enorme piel de color blanca enrollada al cuello, y cuidaba su aspecto físico, se hacía la manicura y llevaba las uñas pintadas,[56] tenía también rasgos varoniles: la voz ronca como la de un hombre[57] y la piel sucia y áspera. Su constitución era fuerte, y tenía una manera de ser antojadiza y caprichosa; estaba maquillada de forma desordenada y tenía un colmillo pintado de color rojo:

> Sie hatte merkwürdig unreine Haut, ganz rauh und zerstört. Sie war stark, aber willkürlich, ja unordentlich geschminkt, ihr Mund war ziegelrot bestrichen und sogar die Zähne hatten etwas abbekommen: ihr einer Eckzahn war rot, wie in Blut getaucht, was ihr sogar ein gefährliches Aussehen gab.[58]

Andreas, el protagonista masculino de la obra, tenía miedo del aspecto físico de la señorita Franziska, a pesar de que se mostraba simpática y agradabale con él,[59] pero su sonrisa era misteriosa.[60] Franziska también fumaba, vicio que desde siempre se había relacionado con los hombres: «Fräulein Franziska, rasch ermüdbar, saß schon schwer auf dem Bett, die Zigarette im Mund».[61]

---

56 Cf. Klaus Mann: *Der fromme Tanz*…, p. 92.
57 Cf. *Ibídem*…, p. 54.
58 *Ibídem*…, p. 56.
59 Cf. *Ibídem.*
60 Cf. *Ibídem.*
61 *Ibídem*…, p. 57.

El aspecto de la la señora Meyerstein, otro personaje de la novela, era más bien masculino que femenino e igualmente desagradable, dado que resulta difícil imaginarse una señora con la cara como un *rosbif*, como se la describe en *Der fromme Tanz*: «Frau Meyerstein, mit Roastbeefgesicht und weißer Bluse empfing den neuen Mieter im eigenen Wohnzimmer».[62]

Otro de los personajes, la señorita Barbara, era fuerte y de aspecto varonil: «Das da war Fräulein Barbara, dick und männlich in ihrem blauen Kostüm, mit einem großen Kindergesicht über dem humoristisch eine Art Zylinderhut saß».[63] En contraste estaba Paulchen que parecía más una mujer que un hombre: llevaba la cara muy bien cuidada con agua y esencias, estaba tan blanca como la leche: «Sein Gesicht, säuberlich gepflegt mit allen Wässerchen und Essenzen, war weißlich wie Milch und so leer, wie Andreas noch niemals ein Gesicht gesehen hatte».[64] La señorita Lisa, otro personaje de *Der fromme Tanz*, tenía un oficio artesanal. Era delgada y rubia. Hacía mucho deporte. Era remilgada, amanerada, pero parecía un muchacho:

> Auch Fräulein Lisa [...] schlank und blond, mit etwas harten, brennenden Augen lächelte sie Andreas zu. Sie hatte die Hände in den tief sitzenden Taschen ihrer grünen Wolljacke, und sie bewegte sich wie die eitlen Frauen, die viel Sport treiben –affektiert und burschenhaft zugleich.[65]

[62] *Ibídem*…, p. 56.
[63] *Ibídem*…, p. 58.
[64] *Ibídem.*
[65] *Ibídem*…, p. 59.

Interesante es el personaje femenino de Gert Hellström que también aparecía con rasgos masculinos, semejándose a un deportista adolescente[66] de aspecto nervudo. Llevaba el pelo muy corto por detrás y largo por delante, le caía sobre la frente llegándole hasta los ojos. Está continuamente fumando, hablando del circo y de los caballos.[67] Además su nombre de varón contribuye a la desfiguración de su identidad femenina. Gert lanza un exabrupto contra el género femenino: «Weiber sind blöd - häβlich sind sie eigentlich auch - blöd sind Weiber-».[68] El autor utiliza de portavoz a una mujer con aspecto de hombre para expresar lo necio que se consideraba al género femenino.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Los personajes del relato *Die Jungen*[69] (1925) presentan también rasgos masculinos. Como, por ejemplo, la joven Sibylle, cuyo aspecto físico era poco atractivo. El narrador la describe negativamente: su protuberancia en la espalda le le da un aspecto de joven fría y distante.[70] Sus delgados brazos y de rasgos aniñados, contrastaban fuertemente con su voz ronca y áspera pareciéndose a la de un hombre: «[...] Als Sibylle an Dr. Fehr vorbeiging, sagte sie mit ihrer dunklen, klingenden Stimme. [...] Sie hatte merkwürdig magere, knabenhafte Arme».[71] En cambio, los brazos de Adele, otro personaje, eran gordos y musculosos, hasta tal extremo que resultaban desagradables en una chica: «Adele stand nahe bei ihm. Sie trug eine Porzellanschale in der Hand, und Harald bemerkte plötzlich mit einem Seitenblick, wie dick und unangenehm muskulös ihre Arme waren».[72]

---

[66] Cf. *Ibídem*…, p. 164.
[67] Cf. *Ibídem*…, p. 165.
[68] *Ibídem*.
[69] «Die Jungen». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp.13-35.
[70] Cf. *Ibídem*…, p. 13.
[71] *Ibídem*…, p.13.
[72] *Ibídem*…, p. 23.

En otro relato de la prolífica producción literaria de Klaus Mann titulado *Der Vater lacht*,[73] la protagonista femenina, la joven Kunigunde, se vestía con ropa de hombre, a pesar de que era una dama por pertenecer a la clase burguesa. Poseía rasgos masculinos: una voz, ronca y profunda,[74] además también había adquirido la costumbre de fumar, propia de los hombres de aquellos tiempos pasados, mientras su padre comía.[75] Este hecho enfadaba mucho a Theodor, riñéndola por su comportamiento vergonzoso, inadecuado y extraño en una señorita de su *status* social:

> «Dein Benehmen ist *unverschämt* – unverschämt, meine Liebe! Du denkst, man kann mit mir umspringen?! Bin ich ein alter Narr?! […] «Man raucht nicht, während der Vater ißt!! […]».[76]

Por lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que la forma de vestir y las costumbres masculinas de las mujeres significaba la emancipación de éstas, y los jóvenes maquillados recuerdan al antiguo movimiento homosexual de los locos años veinte. Klaus Mann presenta en sus obras a numerosos personajes femeninos, en los cuales se refleja la masculinización de las mujeres en todos los sentidos, tanto en el aspecto físico como en la forma de comportarse.

La señorita Lolo, personaje femenino de *Ludwig Zoffcke*[77] (1925), también tenía el hábito varonil de fumar.[78]

---

[73] «Der Vater lacht». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 49-72.
[74] Cf. *Ibídem*…, p. 61.
[75] Cf. *Ibídem*…, p. 59.
[76] Ibídem.
[77] «Ludwig Zoffcke». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp.87-96.
[78] Cf. *Ibídem*…, p. 89.

En *Kindernovelle*,[79] el personaje de Renate, la hija de Christiane y del famoso filósofo muerto, tiene un melancólico rostro de chico y al estar tan delgada y ser tan taciturna, parecía un niño muy serio.[80] Su enmarañado pelo moreno lo tenía cortado "a lo paje",[81] acentuando de esta manera su aspecto varonil:

> Magerer noch als ein Junge, mit wild zerzausten, schwarzen Pagenhaaren und im zerrissenen Kittel, steht Renate, ganz Anspannung, ganz Wille zur Tat, an die Schaukel gelehnt.[82]

La protagonista femenina del relato *Das Leben der Suzanne Cobière*,[83] a pesar de proceder de una familia burguesa y de haber estudiado en una escuela con una rígida disciplina, igualmente transgrede las normas de su *status* social, cortándose el pelo y utilizando boquillas largas y negras para fumar sus cigarrillos. Su estilo en la manera de maquillarse no era muy elegante, sino más bien descuidado:

> Sie sitzt vorm Spiegel, zu einem Fest angezogen, mit langen schwarzen Handschuhen, langer schwarzer Zigarettenspitze und nicht sehr viel goldenem Kleid. Sie sieht ihr dumm geschminktes Gesicht und merkt, daß es beinahe alt ist.[84]

En la novela *Alexander, Roman der Utopie*, uno de los personajes, concretamente la madre de Arrhidaios, llamada Philina, también aparece calificada como una madre descuidada de aspecto y pintarrajeada:

---

[79] «Kindernovelle». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 128-175.
[80] Cf. *Ibídem*…, p. 133.
[81] El pelo «a lo paje», - o «a lo garçon», es decir, media melena.
[82] *Ibídem*…, p.139.
[83] «Das Leben der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 234-252.
[84] *Ibídem*…, pp. 239-240.

> Alexander und der idiotische Arrhidaios waren beinahe befreundet […] Seine schlampige Mutter, die grob geschminkte Philina, war längst auf und davon, niemand wußte, in welcher Hauptstadt sie´s nun trieb.[85]

En la obra *Rundherum. Abenteuer einer Weltreise* es digno de mencionar una imagen de igualdad entre hombres y mujeres en cuanto al deporte se refiere: «Im übrigen sind die Girls ebenso sportlich wie die Boys, noch ein bißchen naiver und fast ebenso hübsch».[86]

En su autobiografía *Kind dieser Zeit*, Klaus Mann describe a su hermana Erika como un muchacho de hermoso aspecto: era robusta, hacía gimnasia y tenía tanta fuerza que podía incluso pelearse como un chico: «Erika war die rüstigste von uns. Sie konnte wie zwei Buben turnen und raufen, und sah aus wie ein magerer, dunkel hübscher Zigeunerjunge, […]».[87]

En la novela *Treffpunkt im Unendlichen* era llamativo el peinado del señor von Grusig, el cual sorprendía a la protagonista, Sonja:

> Sonja sah auch noch seine Frisur – den kahlgeschorenen Schädel mit dem unvermittelt stehengelassenen kleinen Scheitelhügel in der Mitte –, dabei mußte sie sich der makabren Blätter des George Grosz erinnern.[88]

85 Klaus Mann: *Alexander, Roman der Utopie…*, p. 32.
86 Klaus Mann: *Rundherum. Abenteuer einer Weltreise…*, p. 62.
87 Klaus Mann: *Kind dieser Zeit…*, p. 15.
88 Klaus Mann: *Treffpunkt im Unendlichen…*, p. 61.

Otro personaje femenino, Irene Schröder, llevaba el pelo corto como un chico: «Man schnitt ihr das Haar ab [...]».[89]

En *Flucht in den Norden*[90] (1934), la joven Johanna manifestaba un aspecto varonil, incluso a cierta distancia se la podía confundir con un estudiante de bachillerato:

> Sie rannte wie ein Junge, der endlich aus der Schule darf. Ihr Haar, das ihr jetzt in die Stirn wehte, war geschnitten wie das Haar eines Jungen. Man hätte sie, aus einiger Entfernung, für einen Gymnasiasten halten können.[91]

Johanna vestía también como un muchacho, solía llevar pantalones azules de marinero de tela muy basta, y un polo de color azul claro de manga corta y escote abierto.[92] Karin, la otra protagonista de esta novela, conducía su coche con seguridad como si fuera un hombre:

> [...] Es war dasselbe Auto, mit dem Karin voriges Jahr in Deutschland gewesen war; eine unscheinbare, viersitzige Limousine, grünlich gestrichen, mit Kotspritzern und Staub bedeckt. [...] Es war herrlich, Karin wieder einmal neben sich am Steuer zu haben. Niemand fuhr sicherer und zuverlässiger als sie.[93]

---

[89] *Ibídem*…, p. 110.
[90] Klaus Mann: *Flucht in den Norden*: Reinbek bei Hamburg, 1997.
[91] *Ibídem*…, p. 8.
[92] Cf. *Ibídem*…, p.57.
[93] *Ibídem*…, p. 8

En esta obra se observa por primera vez y de forma clara la emancipación de la mujer, dado que la madre de Johanna se dedicaba a dar conferencias sobre paneuropeismo y sobre la mujer: «[...] Ja, da sitzen sie nun mit ihren liberalen Idealen [...] Mama ist nämlich Paneuropäerin [...] Mama hielt Vorträge über "Paneuropa und die Frau" und trieb Kammermusik».[94]

En *Escape to Life* abundan, igualmente, los signos representativos de la emancipación de la mujer en esta época, además de fumar, tener carnet de conducir y un coche propio.[95]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Las damas de *Symphonie Pathétique*, (1935), Madame Brodsky y su cuñada, también fumaban:

> Das waren Brodskys Frau und seine Schwägerin –beide von üppiger Gestalt, und sie sahen einander ähnlich. Unter den hohen Frisuren waren ihre Gesichter breit und freundlich, beide hatten sie die lange Zigarette zwischen den weichen Lippen.[96]

La pequeña Angelika Siebert, personaje de la obra *Mephisto* tenía el pelo corto y rubio con la raya al lado izquierdo. Con este aspecto se asemejaba a un muchacho de trece años: «Die kleine Siebert war reizend. Ihr Köpfchen mit dem kurzgeschnittenen, links gescheitelten blonden Haar glich dem eines dreizehnjährigen Buben».[97] Otro personaje de esta novela, la profesora de baile de Hendrik Höfgen,

---

[94] *Ibídem...*, p. 34.

[95] Klaus Mann y Erika Mann: *Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996, p. 16. Estos detalles se manifiestan, asimismo, en una entrevista a Erika Mann.

[96] Klaus Mann: *Symphonie Pathétique*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981, p. 35.

[97] Klaus Mann: *Mephisto, Roman einer Karriere...*, p. 60.

Juliette, tenía la voz ronca y bebía y fumaba como un hombre: «Sie sprach mit einem stark norddeutschen Akzent. Ihre Stimme war ausgeschrien, wie die eines Matrosen, der sehr viel säuft, raucht und schimpft».[98]

La protagonista femenina de la obra *Der Vulkan*[99] (1939), llamada Marion, aparece descrita con un aspecto varonil. Lo más característico en ella era su voz sonora y retumbona, poseía unas manos largas y musculosas como las de los hombres: «Das Mädchen sagte, mit einer schön sonoren, etwas grollenden Stimme [...] streckte sie ihre langen, unruhigen, muskulösen Hände gierig nach den Papieren aus».[100] Sin embargo, en esta obra quien destaca por encima de todos los personajes, debido a su aspecto varonil, es «la madre golondrina», dueña de un café en París. Klaus Mann la presenta con las manos en las caderas y con un puro en la boca, paseándose entre las mesas, dando golpes en el hombro a sus invitados y hablando con ellos:

> Die Schwalben-Wirtin war, mit einer dicken Zigarre im Mund, zwischen den Tischen umhergegangen, hatte alle gekannt, allen auf die Schulter geklopt und zuweilen einen furchtbaren Krach geschlagen, […].[101]

Las opiniones de algunos personajes masculinos a favor del aspecto varonil de las mujeres es también significativo. De esta manera al profesor Benjamin Abel lo que más le gustaba de la sirvienta Stinchen era la parte posterior de su cabeza y cómo llevaba el pelo, corto por detrás y un poco más largo y suelto al lado izquierdo donde tenía la raya: «Das Hübscheste an ihr, fand Abel, war die geschwungene Linie des

[98] *Ibídem…*, p. 89.
[99] Klaus Mann: *Der Vulkan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.
[100] *Ibídem…*, p. 18.
[101] *Ibídem…*, p. 22.

Hinterkopfes. Das mattblonde Haar trug sie kurz geschnitten, links follt gescheitelt».[102] La madre de Stinchen presentaba también un aspecto viril, era una persona robusta y fuerte, tenía la voz ronca y daba los pasos muy firmes y rotundos. Los rasgos de su rostro eran duros y marcados. Llevaba el pelo corto como su hija, sin raya, simplemente peinado hacia atrás: «Es war Stinchens Mutter, eine rüstige und derbe Person, deren schwere Schritte und rauhe Stimme gewaltig durchs Haus halten, […]».[103]

En *Anja y Esther*[104] (1925) Esther dice a Anja que parece un joven muy serio debido al color tan negro de su pelo y por llevarlo tan corto: «Und du sahst aus wie ein Junge, mit deinem kurzgeschnittenen schwarzen Haar –wie ein ernster Junge-».[105]

La obra de teatro *Revue zu Vieren*[106] empieza con la escena en una tienda de sombreros. Allí está una de las actrices llamada Pia, la cual se está probando toda clase de sombreros. Lo significativo es que aparece vestida como un hombre: de forma elegante, con un traje de corte de caballero y con una corbata de color chillón. Llevaba también un monóculo y un bastón largo y amarillo. Detrás de ella estaba otra de las figuras femeninas, Renate, la cual iba vestida de forma más sencilla, destacando un chal de seda negro.[107]

---

[102] *Ibídem…*, p. 126.
[103] *Ibídem…*, p. 127.
[104] «Anja und Esther». En Klaus Mann: *Der Siebente Engel. Die Theaterstücke.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, pp. 7-72.
[105] *Ibídem…*, p. 60.
[106] «Revue zu Vieren». En Klaus Mann: *Der Siebente Engel. Die Theaterstücke.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, pp. 73-134.
[107] *Ibídem…*, pp. 86-87.

Como se ha mencionado anteriormente la emancipación de las mujeres y su consiguiente masculinización trajeron consigo una **degeneración de la fecundidad y perversión de la sexualidad** por lo que aparecieron los embarazos no deseados. En la narrativa de Klaus Mann también se hace referencia a este nuevo aspecto social. Un ejemplo claro de esta perversión se encuentra en el relato *Der Alte*[108] (1925), en el cual se narra cómo un anciano se dedicaba a seducir a las jovencitas, regalándoles hermosas flores; con el objetivo de atraerlas y seducirlas para posteriormente tener relaciones sexuales con ellas.[109] La perversión que se expresa en esta narración es tal que el anciano no sólo se dedicaba a buscar relaciones con chicas sino también con muchachos.[110]

En *Kindernovelle*,[111] la protagonista femenina, la viuda Christiane, se quedó embarazada de un amigo llamado Till. Para ella este embarazo no le producía ningún sentimiento ni de alegría ni de tristeza, simplemente lo aceptaba, apática.[112] Este relato es, por lo tanto, prueba de los embarazos no deseados que abundaban en la sociedad debido a la relajación de las costumbres.

Resulta interesante observar cómo el protagonista masculino de la novela *Symphonie Pathétique*,[113] (1935), el compositor Peter Iljitsch Tschaikowski, concebía a las mujeres embarazadas: como gatos negros, los cuales traen mala suerte. En

[108] «Der Alte». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, pp. 97-99.
[109] Cf. *Ibídem…*, p. 98.
[110] Cf. *Ibídem…*, p. 99.
[111] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, pp. 128-175.
[112] Cf. *Ibídem…*, p. 163.
[113] Klaus Mann: *Symphonie Pathétique*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.

opinión de M. Ruse, este pánico a las embarazadas es quizás manifestación de la debilidad del hombre homosexual.[114]

Un ejemplo más de la degeneración de la fecundidad palpable en la sociedad de principios del siglo XX, es la novela *Der Vulkan*, en la cual aparecen algunos embarazos no deseados. La joven Tilly está embarazada pero no quiere tener al niño porque desconocía al padre, e incluso se torturaba pensando que éste estaría vagabundeando por alguna carretera en el país, o estaría encarcelado en alguna prisión alemana: «Ich kann das Kind nicht bekommen. [...] Sein Vater treibt sich sich irgendwo auf einer Landstraße herum, oder er sitzt in einem deutschen Gefängnis».[115] Otro ejemplo de perversión sexual lo tenemos en los hechos de violación a mujeres y maltratos a niños: «Frauen werden vergewaltigt, Kinder mißhandelt, Männer zerfetzt».[116] La protagonista de la novela, Marion, hermana de Tilly, se quedó embarazada del italiano, Tullio, a quien había conocido en Nueva York. Tullio abandona a Marion después de tener una relación con ella. Al principio, ella deseaba tener el hijo, cambiando luego de opinión al reflexionar sobre su condición de emigrante, sin domicilio fijo y sin dotes naturales para convertirse en una buena madre. Se dio cuenta de lo terrible que podía llegar a ser la situación de tener un hijo sin padre, por lo cual, finalmente, no desea tener al niño:

> Ich kann gar kein Kind gebrauchen, ich bin eine Emigrantin, eine Vagabundin, eine Kämpferin; ich bin keine Mutter. Übrigens ist es einfach peinlich, ein Kind ohne Vater zu haben; es schickt sich nich, man wird es mir übelnehmen. [...] Ich will das Kind nicht bekommen.[117]

[114] Cf. M. Ruse: *La homosexualidad*. Madrid: Cátedra, 1989.
[115] Klaus Mann: *Der Vulkan*..., pp. 274-275.
[116] *Ibídem*..., p. 281.
[117] *Ibídem*..., p. 458.

Benjamin Abel, un buen amigo de Marion, le dijo que no le parecía bien que ella tuviese un hijo sin padre. Él decidió hacerse responsable del niño y también le daría su apellido: «Ihr Kind wird meinen Namen tragen, Marion!».[118]

Era una época, en la cual **la prostitución** suponía una alternativa de subsistencia para la mujer de escasos recursos económicos. La emigración, el alejamiento del lugar familiar, los bajos sueldos que recibían y la existencia del paro temporal en ciertos sectores de la economía fueron factores que contribuyeron a que las jóvenes se prostituyeran para sobrevivir.[119] Klaus Mann es también consciente de este problema social y lo manifiesta en sus novelas. En la obra *Der fromme Tanz* se hace referencia a las prostitutas de Berlín, las cuales producían una desagradable impresión debido a su aspecto físico, pero sobre todo cuando provocaban a los hombres que paseaban por las calles, haciéndoles gestos con sus dedos muy corvados. La situación en la que vivían estas mujeres, la mayoría de origen extranjero, era muy precaria, cobrando solamente tres marcos: «Na, wollt ihr´s nich´ mal probieren? Für drei Mark Liebe im Dunklen».[120]

En otro relato se menciona como el protagonista, el señor Ludwig Zoffcke le gustaba pasear con una golfilla de tan sólo 14 años: «An seinem Arm hing ein etwa vierzehnjähriges Gassenmädchen, das lachend zu ihm hinauf sah und der schwarzes strähniges Haar um ein verderbtes Kindergesicht hing».[121]

---

[118] *Ibídem…*, p. 463.

[119] Además las prostitutas cumplen una función social: «sirven para mantener el organigrama familiar al ser el contrapunto de lo que "no debe" ser una "mujer"». Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinaria: *Nuevas perspectivas sobre la mujer*. Organizadas por el seminario de estudios de la mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, 1982.

[120] Klaus Mann: *Der fromme Tanz…*, p. 138.

[121] «Ludwig Zoffcke». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 94.

En el relato titulado *Kaspar Hauser und die reisende Hure*[122] (1925), se narra el encuentro del protagonista, el joven Kaspar Hauser con una prostituta en una calesa.[123]

En la novela *Alexander, Roman der Utopie,* a pesar de que predominan los personajes de la alta aristocracia, también se hace referencia al papel de las prostitutas en el entorno que se describe, como por ejemplo, el personaje de Philina, que ejerció la prostitución en Tesalia.[124]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En este ambiente social de costumbres relajadas la Primera Guerra Mundial trajo como resultado, por un lado, un gran aumento en el número de los divorcios y de casos de infidelidad entre las parejas; por otro, una obsesión exagerada por la muerte, lo cual perjudicó las relaciones interpersonales, vanalizando así el sentimiento del amor. El conflicto bélico separó a muchas personas, obligándolas a mantenerse alejadas durante mucho tiempo. La consecuencia más inmediata fue la ruptura de largos noviazgos, algo bastante habitual en épocas anteriores. El resultado de todo esto fue una nueva forma de amar: surge un nuevo erotismo, que dio lugar al adulterio y a otras alternativas de amor. Este aspecto se refleja en varias novelas de Klaus Mann. Así, por ejemplo, Franziska, el citado personaje de la novela *Der fromme Tanz*, queda embarazada de Niels, sin estar casados.[125]

[122] «Kaspar Hauser und die reisende Hure». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 114-116.
[123] Cf. *Ibídem*…, p. 114.
[124] Cf. Klaus Mann: *Alexander, Roman der Utopie*…, p. 28.
[125] Cf. Klaus Mann: *Der fromme Tanz*…, p. 158.

En el relato titulado *Sonja*, Alois, el mozo que trabajaba en la casa de Sonja, mantuvo relaciones amorosas con su novia, la criada Martha. Cuando Alois se entera de que Marta está embarazada, la abandona, sin compasión alguna.[126]

En el citado relato titulado *Ludwig Zoffcke*, la señorita Lolo esperaba un hijo de Ludwig Zoffcke.[127] Los personajes Gert y Jak, protagonistas del relato *Abenteuer des Brautpaars*[128] vivieron una intensa aventura amorosa, dejándose llevar por la pasión y el erotismo sin límites.[129]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Un ejemplo evidente de que las costumbres de la época estaban degenerando se expresa en la obra *Das Leben der Suzanne Cobière*, en la cual el matrimonio Mirois no fue capaz de superar la difícil situación de su vida conyugal y decidieron divorciarse: «Im Winter des Jahres 1916 trifft sie die Nachricht: Dr. Mirois hat den Tod der Ehre gefunden».[130] En América, Suzanne inicia una nueva vida con otro hombre, llamado Mister Collan.[131] Éste, profundamente enamorado de Suzanne, le pidió que se casara con él, Suzanne le rechazó porque según le explica, odiaba a todos los hombres blancos.[132] El señor Collan ante la negativa de Suzanne se marcha de la isla, donde vivían. En cambio, Suzanne permaneció allí, enamorándose posteriormente de otro hombre llamado Bulhup: «Auch hatte sie einen Freund gefunden, der Bulhup hieß und den sie mit großer Zärlichkeit liebte».[133]

---

[126] Cf. «Sonja». En Klaus Mann: *Maskenscherz*..., p. 73.
[127] Cf. «Ludwig Zoffcke». En *Ibídem*..., p. 95.
[128] «Abenteuer des Brautpaars». En Klaus Mann: *Maskenscherz*..., pp. 177-210.
[129] Cf. *Ibídem*..., pp.184-187.
[130] «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En *Ibídem*..., p. 238.
[131] Cf. *Ibídem*..., p. 244.
[132] Cf. *Ibídem*..., p. 245.
[133] *Ibídem*..., p. 246.

En otro relato titulado *Katastrophe um Baby*[134] (1925), se manifiesta cómo la violonchelista, Baby, añoraba las noches de primavera cuando hacía escapadas nocturnas con dos jóvenes para beber whisky, cantar y divertirse: «[...] Und die Jungens hatten plötzlich Whiskyflaschen da. Wind und Whisky, Landstraße, Nacht, ein Singen und ein Gelächter: was das ihr Höhepunkt, ihr pathetiscer Moment?».[135] Alberto, uno de los jóvenes, le dice a Baby que el viejo Lorensen estaba muy enamorado de ella. El señor Lorensen estaba casado, sin embargo invitó a Baby a ir a una fiesta. El relajado ambiente de la celebración permitió coquetear a Baby con el señor Lorensen.[136] La señora Lorensen había visto con sus propios ojos como Baby se había marchado con su marido,[137] hecho que no le había parecido muy correcto. Por otro lado, Agatha, otro personaje femenino, también casada, se dedicaba a coquetear con Freddy, uno de los músicos del relato: «Frau Agathe aber, die sich von Freddy im Tangoschritt führen ließ, schüttelte die harten, strohgelben Locken, dabei wogte ihr Busen bedrohlich, und ihre Kuhaugen weiteten sich».[138]

Es característico en la narrativa temprana de Klaus Mann, y reflejo una vez más del pervertido entorno social, que las reuniones nocturnas a las que acudían entusiasmadamente los jóvenes, se convirtieran en auténticas orgías, donde el alcohol y el sexo desempeñaban un papel primordial. En el relato *Schauspieler in der Villa*, los protagonistas Hilde y Franz, los hijos del burgués Konstantin, organizaron una fiesta en la casa de su padre, terminando en un libertinaje y desenfreno tal,[139] que cuando éste llegó y vio a sus hijos y a sus amigos completamente trastornados e inhibidos por haber tomado excesivas bebidas alcohólicas, no sólo les expresó con

[134] «Katastrophe um Baby». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 262-280.
[135] *Ibídem*…, p. 264.
[136] Cf. *Ibídem*…, p. 269.
[137] Cf. *Ibídem*.
[138] k..., p. 278.
[139] Cf. «Schauspieler in der Villa». En *Ibídem*..., p. 292.

brusquedad su desaprobación por dar rienda suelta a sus pasiones y vicios, sino que le pareció tan vergonzoso y escandaloso, que, incluso, les excluyó de su herencia:

> «Er beachtete die Schauspieler kaum, sondern ging direkt auf Franz und Hilde zu."Feine Sachen macht ihr", sagte, er verärgert; [...] Und warum, wenn ich fragen darf, kommen Sie überhaupt in mein Haus, wenn Ihnen der Erbe dieses Hauses nicht paßt? Ja, ja, ja, Gustl ist mein Erbe», wandte er sich, Schaum vorm Mund, an Franz und Hilde, die, frierend vor Scham und Abscheu, beiseite standen. «Nach dem, was ihr euch heute abend geleistet habt, bin ich fertig mit euch. Auf die Straße, Gesindel!!».[140]

La novela *Alexander, Roman der Utopie* aunque ya ubicada en épocas pasadas, también refleja el mundo trastocado y amoral del resto de las obras a las que nos hemos referido, y que en cierta manera podría inducir al lector a pensar que Klaus Mann escogió ese tema precisamente por ello. Alexander, el protagonista masculino, sentía atracción por los hombres.[141] Él mismo manifestó, sin ningún tipo de prejuicio, su tendencia homosexual cuando una mujer le incitó a que se acostasen juntos, contestándola abiertamente que no dormía con mujeres: «Wollen wir zusammen schlafen?, fragte sie und winkte mit den verhangenen Augen. Ich schlafe nicht mit Frauen».[142] En una de las muchas conversaciones que tiene con su madre, ésta le habló del poder que habían tenido las mujeres en tiempos pasados. Le continua explicando que bajo aquel poder, se había vivido muy bien, en un mundo que había sido casi como un paraíso. Sin embargo, Alexander soñaba todavía con el desarrollo de una sociedad puramente masculina: este deseo es claramente una utopía homosexual. Este aspecto es una prueba más del amor libre y desenfrenado, en una época en la cual todo era válido y se admitía sin prejuicios, ni escrúpulos. Como se ha

[140] *Ibídem…*, pp. 293-295.
[141] Cf. Klaus Mann: *Alexander, Roman der Utopie…*, p. 67.
[142] *Ibídem…*, p. 139.

mencionado anteriormente, una constante en la narrativa klausmanniana es la descripción de orgías, en donde dominaba la diversión, la alegría y el desenfreno para dar satisfacción a todos los vicios y deseos.[143] Estas orgías van acompañadas de escenas de gran erotismo descritas detalladamente en la novela.[144]

La obra *Rundherum. Abenteuer einer Weltreise*, es también ejemplo de la relajación de costumbres de la época. Así una de las figuras femeninas, Lilly Petschnikoff, estaba separada de un famoso violinista ruso y vivía con su hijo, con una tía y su tatarabuela: «Frau Petschnikoff, des russischen Geigers geschiedene Gattin, lebt mit jungem Sohn, alter Tante und uralter Großmutter in nettem Häuschen bei Hollywood».[145]

En *Kind dieser Zeit* se compara a los chicos de la calle con las chicas, puesto que llevan vestidos y muñecas en los brazos. Se les denomina *klie-klie*.[146] El mismo Klaus Mann confiesa que con 10 y 11 años jugaba con las muñecas: «Ich weiß, daß ich mit zehn und elf Jahren noch mit Puppen spielte».[147]

La protagonista femenina de *Treffpunkt im Unendlichen*, la actriz Sonja, había tenido escarceos amorosos complicados y enredados, tanto en el teatro como en la vida real. Sonja había mantenido relaciones con el profesor Walter Benjamín, el cual estaba casado[148] estando a la vez comprometida con el bailarín Gregor[149] que, a su

[143] Cf. *Ibídem…*, p. 153.
[144] Cf. *Ibídem…*, p. 154.
[145] Klaus Mann: *Rundherum...*, p. 35.
[146] Cf. Klaus Mann: *Kind dieser Zeit…*, p. 25.
[147] *Ibídem…*, p. 21.
[148] Cf. Klaus Mann: *Treffpunkt im Unendlichen…*, p. 85.
[149] Cf. *Ibídem…*, p. 86.

vez, tenía también una relación con una de sus doncellas, llamada Sophie.[150] Otro personaje, la señora Grete tenía un hijo llamado Walter y lo mantenía en secreto.[151] Do, que en la novela aparece como una joven viuda, en realidad estaba separada y enamorada de Sebastián, otro personaje.[152] Resulta significativo el personaje de Bob Mardorf, gigoló de profesión, el cual mantenía a una sudamericana;[153] esto era especialmente más escandaloso puesto que, Bob Mardorf procedía de una familia de alta clase social. Su padre había sido Ministro de Agricultura.[154] El personaje de Silvestre, en esta misma novela, habla sin tapujos de sus aventuras con las mujeres:

> Silvestre sprach über Frauen, bei denen er angeblich die ungeheuerlichsten Erfolge verzeichnete. «Mein Körper, weißt du, ist tadellos», renommiert er. «Wenn ich eine haben will – gleich legt sie sich hin». […] Gestern war eine bei ihn, na, tolle Sache, eine ährenblonde junge Engländerin, phänomenale Rasse.[155]

En *Treffpunkt im Unendlichen* también se hace referencia a otra alternativa del amor pasional de la que ya hemos hablado, se menciona el amor lésbico.[156] Otra forma de intensificar este caos y confusión erótica, la expresa Klaus Mann en la manera de describir ciertas relaciones amorosas, como por ejemplo, la que tiene la doncella Betty con el joven Fritz.[157] Otro personaje femenino, Greta, había estado casada con cuatro jóvenes: «Sie schwatzte ohne Unterbrechung, während sie hantierte; zum Beispiel über die vier Männer, mit denen sie verheiratet gewesen

[150] Cf. *Ibídem…*, p. 81.
[151] Cf. *Ibídem…*, p. 37.
[152] Cf. *Ibídem…*, p. 46.
[153] Cf. *Ibídem…*, p. 59.
[154] Cf. *Ibídem.*
[155] *Ibídem…*, p. 67.
[156] Cf. *Ibídem…*, p. 71.
[157] Cf. *Ibídem…*, p. 82.

war».[158] Sebastian es bisexual, reconoce su homosexualidad pero también tiene relaciones con mujeres.[159]

En la novela *Flucht in den Norden* aparecen otras formas de amor, por ejemplo, subyace la idea del matrimonio por puro interés económico. La madre de Ragnar, el protagonista masculino de la obra, estaba empeñada en que éste se casase con Nancy, una chica rica, para de esta manera poder solucionar los problemas monetarios de la hacienda.[160]

En *Symphonie Pathétique*, el protagonista masculino, Peter Iljitsch Tschaikowsky, cuenta que había estado casado durante cuatro años con Antonina Iwanowna por compasión, pero como no había sido feliz, se había separado. El protagonista tiene, sin embargo, una preocupación más. Debido a su tendencia homosexual nunca había querido a una mujer como ellas quieren que las amen.[161] Por esta razón, decidió no tener más relaciones con mujeres y empezó a mantenerlas con hombres, la primera fue con Apuchtin, un joven orgulloso y escéptico.[162]

Theophil Marder, personaje de la novela *Mephisto. Roman einer Karriere*, tenía 50 años y ya se había casado tres veces.[163] Las mujeres le habían decepcionado porque estaba convencido de que éstas carecían de disciplina, además de no entender nada sobre el sentimiento del amor:

[158] *Ibídem…*, p. 92.
[159] Cf. *Ibídem…*, pp. 94-95.
[160] Cf. Klaus Mann: *Flucht in den Norden…*, p. 114.
[161] Cf. Klaus Mann: *Symphonie Pathétique…*, p. 98.
[162] Cf. *Ibídem…*, p. 112.
[163] Cf. Klaus Mann: *Mephisto, Roman einer Karriere…*, p. 123.

> Auch die Frauen hatten jede Disziplin verloren, behauptete der aufgebrachte Marder. Sie verstanden nichts mehr von der Liebe, aus der Hingabe machten sie ein Geschäft, wie die Männer waren sie oberflächlich und vulgar geworden.[164]

En la obra de teatro *Anja y Esther* (1925), Anja cuenta que Kaspar y ella apenas habían conocido a su madre. La madre había muerto al nacer ella y su padre era desconocido.[165] Los dos jóvenes creen que el padre había sido un oficial que estuvo casado con su madre durante poco tiempo. Al parecer había sido un señor muy severo y su madre no le había querido mucho.[166]

El joven Till, personaje de *Der Siebente Engel*[167] (1946), cuenta a Vera, la protagonista femenina, que él había nacido en Chicago, donde su madre, persona poco agraciada físicamente, con pocos medios económicos y enferma de tuberculosis, había trabajado como camarera, y allí había sido abandonada por su marido al poco tiempo de nacer él, por eso tampoco llegó a conocer a su padre:

> Ich bin in Chicago zur Welt gekommen, ohne daß irgend jemand mich gerufen hätte: Nicht einmal meine Mutter hat mich haben wollen. Sie war eine Kellnerin – bettelarm, schwindsüchtig, nicht besonders hübsch. Meinen Vater habe ich nicht gekannt. Er verließ meine Mutter einige Monate nach meiner Geburt.[168]

---

[164] *Ibídem*…, p. 121.
[165] Cf. «Anja und Esther». En Klaus Mann: *Der Siebente Engel*…, p. 31.
[166] Cf. *Ibídem*…, p. 32.
[167] Klaus Mann: *Der Siebente Engel*…, pp. 317-416.
[168] *Ibídem*…, p. 380.

1.2.1. La mujer y su relación con el trabajo y la cultura

La guerra supuso para las mujeres una experiencia de libertad y de responsabilidad. Una experiencia de libertad porque durante la guerra la mujer está sola. En esto residió la novedad esencial: vivir sola, salir sola, asumir sola las responsabilidades familiares, eran, todas ellas, cosas que habían parecido imposibles de realizar, e incluso se podría decir que peligrosas, hasta ese momento. Y también una experiencia de responsabilidad porque las mujeres se ponen al servicio de la patria y se les ofrecen **nuevas oportunidades profesionales y culturales**.[169] La guerra elimina las barreras que separaban trabajos masculinos y trabajos femeninos y cerraban a las mujeres el camino a muchas profesiones superiores. Además, los industriales descubren lo eficaces que son las mujeres y emplean obreras para efectuar los trabajos mecánicos en serie, o para la fabricación de piezas delicadas; es allí donde sus rendimientos son máximos. Durante este período son las mujeres, pero especialmente fueron las feministas, quienes intentan convertir la experiencia que les brinda la guerra en un trampolín hacia la igualdad profesional o, por lo menos, hacia la apertura de oficios y la cualificación de las trabajadoras. Reivindican y luchan por conseguir una formación profesional, abren y promueven escuelas y preparan el futuro acerca de la educación de las jóvenes y de las carreras femeninas.[170]

Se puede decir que la guerra constituyó, por un lado, una experiencia de libertad para las mujeres y, por otro, eliminó las barreras que separaban los trabajos masculinos y los femeninos y les dio a éstas la posibilidad de acceder a muchas profesiones superiores. Las mujeres empezaron a ir a la universidad y a tener oficios que antes eran propios de los hombres. Este progreso, en lo que a la educación de la

[169] Cf. «La mujer y el trabajo». En Eulalia de Vega: *La mujer en la historia...*, p. 50.
[170] Cf. «Los nuevos oficios femeninos»: En *Ibídem*. pp. 60-63.

mujer se refiere, también se refleja en numerosos personajes femeninos de la narrativa de Klaus Mann. De esta manera, en *Der fromme Tanz*, los niños hablan de su profesora Amtmann: «Dazwischen sprachen sie, den Mund noch voll, von Fräulein Amtmann, ihrer Lehrerin, und daß sie ihnen Malzbonbons geschenkt hätte, wozu Andreas versonnen nickte».[171]

Das Leben der Suzanne Cobière (1925) es la historia de la vida de una muchacha llamada Suzanne que se educó en una escuela fundada en la época de Napoleón I, bajo un espíritu católico-militar muy radical y una disciplina muy férrea. Un distintivo era el uniforme de la escuela: una pelerina negra con los cuellos blancos de una tela rígida y nada favorecedora.[172] Suzanne había permanecido en la institución desde los nueve hasta los veinte años.[173] Posteriormente se marchó a América y allí obtuvo una plaza de profesora en un prestigioso colegio femenino en Nueva York. Su estancia no fue larga debido a las discrepancias con la directora.[174] Después de su negativa experiencia como profesora, decidió crear una galería donde se exponían y vendían las creaciones de los pintores franceses más modernos. Ella se ocupaba de todas las gestiones relacionadas con la galería, pero llegó un momento que no logró mantener la empresa, y ésta se cerró. Tras este fracaso empresarial decidió de nuevo fundar un periódico de propaganda cultural. Suzanne es reflejo de la típica mujer de aquella época: trabajadora, activa, independiente y luchadora[175] pero a la vez, débil e indefensa para enfrentarse al mundo de competencia varonil. Prueba de

[171] Klaus Mann: *Der fromme Tanz*…, p. 23.
[172] «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 234-235.
[173] Cf. *Ibídem*…, p. 235.
[174] Cf. *Ibídem*…, p. 242.
[175] Cf. *Ibídem*.

esta debilidad se manifiesta cuando en un momento determinado de su vida desea suicidarse.[176]

Un ejemplo más de que las mujeres empiezan a hacerse camino en la educación es el relato *Kinder im Hotel*[177] (1925), en el cual se describe a Mucki, como una niña de doce años, muy buena alumna, especialmente en matemáticas, del instituto de Darmstadt: «Mucki war zwölfeinhalb Jahre alt, einziges Kind des Ehepaars Burisch, besuchte das Mädchengymnasium in Darmstadt und war eine gute Schülerin, vor allem in Mathematik».[178]

En *Rundherum. Abenteuer einer Weltreise* aparece la señora Wotters, hija de una familia francesa de oficiales conservadores, la cual se había educado también en un instituto católico militar:

> Sie gehört zu den wenigen Frauen, über die wirklich ein Roman zu schreiben wäre. Tochter einer konservativen französischen Offiziersfamilie, wurde sie im militärisch-katholischen Institut erzogen, wo es feierlich und unbarmherzig herging.[179]

En su autobiografía *Kind dieser Zeit,* Klaus Mann escribe que su hermana Erika iba a la escuela.[180] En la obra que escribieron conjuntamente Erika y Klaus Mann titulada *Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil,* (1939) se menciona a una amiga de los dos hermanos, llamada Anna que era doctora en filosofía y ejercía de

[176] Cf. *Ibídem…*, p. 252.
[177] «Kinder im Hotel». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, pp. 317-321
[178] *Ibídem…*, p. 317.
[179] Klaus Mann: *Rundherum…*, p. 91.
[180] Cf. Klaus Mann: *Kind dieser Zeit…*, p. 9.

profesora antes de la llegada de Hitler al poder, viéndose obligada posteriormente a trabajar como cocinera.[181] La madre de Erika y de Klaus Mann, además de ser una buena madre, hacía de secretaria para Thomas Mann, ayudándole de esta manera en su trabajo.[182]

En *Treffpunkt im Unendlichen,* uno de los protagonistas, Sebastian se encontró en el tren con una joven llamada Annemarie que se dirigía a París con el propósito de estudiar diseño: «Das junge Mädchen hieß Annemarie und sollte in Paris als Modezeichnerin ausgebildet werden».[183]

En *Flucht in den Norden*, las dos figuras principales, Karin y Johanna habían estudiado en la universidad. Karin se había licenciado en Historia del Arte y Johanna en Economía política:

> [...] Das waren die sechs Monate, die Karin zum Studium in Berlin gewesen war. Sie hatte Johanna in der Universität kennengelernt, Johanna studierte Nationalokönomie, Karin hatte Kunstgeschichte belegt.[184]

En *Symphonie Pathétique* destaca un personaje, Sophie Mentes, una famosa y muy buena profesora de música, además de una excelente pianista y una mujer atractiva y encantadora:

[181] Cf. Klaus Mann: *Escape to Life...*, p. 13.
[182] Cf. *Ibídem...*, p. 21.
[183] Klaus Mann: *Treffpunkt im Unendlichen...*, p. 32.
[184] Klaus Mann: *Flucht in den Norden...*, p. 12.

> Peter Iljitsch kannte Frau Sophie Menter, die berühmte Lehrerin Sapelnikows, aus St. Petersburg und Moskau. Er schätzte sie, sie war eine sehr bedeutende Pianistin, eine reizende und zerfahrene Person.[185]

En *Mephisto* hay un personaje, la señorita Bernhard, caracterizada como una enérgica secretaria.[186] La protagonista femenina, Barbara Bruckner, había estudiado en la universidad: «Nicoletta hatte erwähnt, daß Barbara die Universität besuchte. Sie sprach von soziologischen, historischen Kollegs».[187]

En la obra *Das Wunder von Madrid*[188] (1938), se hace referencia al Smith-College en Northampton,una de las mejores universidades femeninas. Las damas jóvenes procedentes de familias de elevado nivel económico, podían estudiar allí medicina, filología clásica, entre otras carreras.[189]

En *Kind dieser Zeit*, Klaus Mann cita a la señorita Zumbusch, una profesora del internado, a la cual tenía mucho cariño y que había fallecido cuando el autor estudiaba allí.[190] En esta autobiografía se señalan también profesiones femeninas al referirse a la enfermera y la médica, que fueron a visitar a Klaus cuando le operaron de apendicitis.[191]

---

[185] Klaus Mann: *Symphonie Pathétique…*, p. 80.
[186] Cf. Klaus Mann: *Mephisto, Roman einer Karriere…*, p. 211.
[187] *Ibídem…*, p. 119.
[188] Klaus Mann: *Das Wunder von Madrid*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993.
[189] Cf. *Ibídem…*, p. 36.
[190] Cf. Klaus Mann: *Kind dieser Zeit…*, p. 19.
[191] Cf. *Ibídem…*, p. 40.

En la narración *Vor dem Leben*[192] (1925), se menciona a unas muchachas estudiantes de ciencias económicas: «Junge Mädchen kamen aus dem Haus gelaufen. Es waren Wirtschaftsschülerinnen».[193] Esto refleja que la mujer, en 1925, fecha en que se publica este escrito de Klaus Mann, ya iba a la universidad.

En la novela *Der Vulkan*, aparecen también muchas figuras femeninas que trabajaban. «La madre golondrina», como se mencionó anteriormente, tenía un bar en París y desempeñaba múltiples tareas: era cocinera y a la vez, recepcionista del café donde se reunían los intelectuales y artistas para hablar de cualquier tema, tanto de política, como de música o del psicoanálisis.[194] La señorita Sirowitsch, personaje también de esta novela, aparece como traductora de las obras de Schopenhauer al francés, además de editar un diario alemán en París.[195] Anna Nikolajewna Rubenstein trabajaba como pintora y decoradora de tazas de té y jarrones.[196] Friederika Markus, otro personaje, se dedicaba a vender artículos de baño.[197] La señora Albertine Schröder era abogada.[198] Meisje, otro personaje de esta misma novela, había trabajado como jardinera y enfermera, antes de ejercer como médica en París en un hospital inglés.[199] Emma von Barlow es escultora de profesión.[200]

A lo largo de este repaso histórico de la posición de la mujer se ha visto cómo la situación de aislamiento de la mujer burguesa y de las clases proletarias se vio contrastada con la incipiente independencia y libertad profesional que a principios del

[192] «Vor dem Leben». En Klaus Mann: *Maskenscherz*..., pp. 9-12.
[193] *Ibídem*..., p. 9.
[194] Cf. Klaus Mann: *Der Vulkan*..., p. 22.
[195] Cf. *Ibídem*..., p. 45.
[196] Cf. *Ibídem*..., p. 60.
[197] Cf. *Ibídem*..., p. 168.
[198] Cf. *Ibídem*..., p. 180.
[199] Cf. *Ibídem*..., p. 219.
[200] Cf. *Ibídem*..., p. 234.

siglo XX empezaron a disfrutar las mujeres de las clases más modestas. Estas mayores posibilidades se debieron a distintos factores: por un lado, a la creciente industria, y por otro, al desarrollo de la tecnología moderna que propiciaron un mejor nivel económico, a la vez que se crearon nuevas oportunidades de trabajos antes desconocidas. Se impulsaron la apertura de nuevas escuelas e instituciones educativas[201] con el fin de mejorar su formación y capacidad para desenvolverse en la vida. También en la narrativa de Klaus Mann se manifiesta clara y abiertamente cuando se empezaron a abrir las puertas de las universidades para la mujer. Todas estas importantes, aunque insuficientes, reformas constituyeron un elemento fundamental para una definición innovadora del concepto de mujer, propiciando la aparición en la época de Weimar de la denominada **«Nueva Mujer»,** profesional e independiente.[202]

1.2.2. El nacimiento de la nueva mujer: la mujer emancipada y liberada

El término nueva mujer procede de Norteamérica y fue acuñado en el año 1890 repercutiendo de forma significativa en Europa. Englobaba un concepto de mujer muy innovador, indicando principalmente que la mujer había accedido a la educación superior. Esto significaba poder estar libre de la obligación de casarse para sobrevivir. También simbolizaba libertad en las tareas que había estado ejerciendo y en las costumbres, ya que la estricta vigilancia a la que había estado sometida años atrás había afectado negativamente a su bienestar, tanto físico como psicológico.

---

[201] Cf. «Höhere Mädchenbildung und Koedukation in Preussen», en Helma Kaienburg: *Frauen in der Geschichte-Geschichte* der Frauen. Entwurf: *Frauen mach(t)en Geschichte*. Band 1, p. 77.

[202] Cf. «Die Angestellte, die Verkäuferin -begehrte Arbeitsplätze für junge Frauen». En *Ibídem…*, p.78.

La «nueva mujer» tenía autonomía propia, sobre todo fuera del hogar: podía ir en bicicleta, llevar ropa más cómoda y practicar algún deporte. Sin embargo, este nuevo concepto de la mujer también se vio sometido a críticas y se creó una imagen distorsionada de mujeres extravagantes e irresponsables. Por un lado, Klaus Mann, a través de sus escritos, censuró a este nuevo tipo de mujer, reflejándolo en alguno de sus personajes femeninos e, incluso, llegando a convertirlas en «mujeres rebeldes», como es el caso de Suzanne, una dama burguesa a la que por no cumplir las normas de su *status*, castigó con la muerte.[203] Pero por otro lado, y siendo propio de las contradicciones de este escritor, alabó, ensalzó y arrojó una lanza en favor de la figura de la nueva mujer, como lo manifestó en un artículo escrito en 1939. En este artículo cuyo título es muy significativo «Unverstandene Frau und Modernes Mädchen»[204] describe la situación de la mujer a finales del siglo XIX y principios del XX. Para ello se sirve de las vivencias de su abuela materna Hedwig Pringsheim-Dohm[205] y, sobre todo, de los escritos de su bisabuela, Hedwig Dohm,[206] la cual con las divertidas cartas filosóficas enviadas por su hija, escribió una novela titulada *Sibilla Dalmar* publicada en 1896 causando un verdadero escándalo en la alta clase social de Múnich.

[203] Cf. «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 250.

[204] «Unverstandene Frau und modernes Mädchen». En Klaus Mann: *Zweimal Deutschland*..., pp. 133-145.

[205] Fue una mujer que no se conformó simplemente con ser una gran dama de la sociedad muniquesa ni la esposa de un famoso matemático y coleccionista de arte. A pesar de su prestigiosa posición social decidió trabajar y escribir sus memorias para el diario berlinés *Vossische Zeitung*. Estos recuerdos se los había relatado a su madre a través de cartas con matices filosóficos. Cf. «Unverstandene Frau und modernes Mädchen». En Klaus Mann: *Zweimal Deutschland*..., p. 133.

[206] Hedwig Dohm, la bisabuela de Klaus Mann, además de ser una escritora profesional y bastante productiva, fue una de las primeras feministas en Alemania, que conjuntamente con Fanny Lewald, Lily Brawn y Gabriele Renter fundaron el movimiento feminista en el Berlín de la época de Bismarck. Cf. Irmela von der Lühe: *Erika Mann. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Campus, 1994, p. 12.

En esta novela se narra la historia de **Sibilla Dalmar,** una joven y elegante señora, muy culta e inteligente, pero muy infeliz. Sibilla pertenecía a la alta clase social. Su vida parecía agradable y al mismo tiempo complicada y vacía. El mundo en el que vivía era problemático, amenazado por una posible guerra, aunque ella no era consciente de las consecuencias del conflicto bélico. Como mujer sensible tenía serios problemas íntimos que le causaban mucho sufrimiento. Sibilla, a pesar de no querer a su marido y desear engañarle, no lo hizo, porque según sus principios morales, debía permanecer como una señora honesta y honrada. Coqueteaba con un apuesto joven, guardia forestal en los Alpes. Sibilla se sorprendió al conocerle porque era muy diferente al resto de los hombres que ella acostumbraba a ver dentro de su círculo social. El romance no tuvo más trascendencia y no hubo ningún mínimo indicio de transgresión de la moral de la época. Sibilla era una asidua lectora de Nietzsche,[207] Tolstoi[208] e Ibsen[209] y, sagazmente, relataba en las cartas a su madre todo lo que leía sobre estos autores. Su madre, aun siendo la mujer más maravillosa del mundo, en opinión de su hija, no se daba cuenta de los problemas y las preocupaciones que ésta tenía. Por esta razón le escribió:

[207] Como se sabe, Nietzsche, al igual que otros filósofos alemanes, como Schopenhauer y Otto Weininger, «intentaron desarrollar una filosofía antifeminista, convencidos de que hay que mantener las diferencias entre los sexos como una necesidad a la que no se puede renunciar». Cf. Jacques La Rider: «Le cas Otto Weininger. Racines de l´antiféminisme et de l´antisémitisme». París: PUF, 1982. En Christine Bard (Ed.):*Un siglo de antifeminismo…*, p. 17. Este detalle es significativo ya que a Klaus Mann, como el mismo expresa en su autobiografía, amaba y admiraba al filósofo alemán. Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt…*, p.106.

[208] Para este escritor la tragedia del hombre siempre ha sido la mujer. En resumen dice que «el hombre es capaz de sobrevivir a todo incluso a los desastres naturales, pero lo que le atormenta y le atormentará siempre es la tragedia de la alcoba». En Christine Bard (Ed.): *Un siglo de antifeminismo…*, p. 115. Esto también es significativo ya que Klaus Mann desde niño conocía los escritos de Tolstoi. Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt…*, p. 79.

[209] Que Sibilla lea a Ibsen es también significativo, ya que su obra Casa de muñecas es un buen testimonio literario donde se reflejan la independencia económica y profesional de la mujer, es decir, los contenidos más significativos de la propaganda feminista. Nora, la protagonista abandona su casa y su familia para buscar su dignidad y realización en el trabajo. En Christine Bard (Ed.): *Un siglo de antifeminismo…*, p. 52. Klaus Mann también había leído a Ibsen. Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt…*, p.15

> Mutti, Mutti, Du Kind, ich habe Dich im Verdacht, daß Du nichts weißt, nichts ahnst. Du bist nicht nur in Arkadien geboren, Du lebst noch immer in diesem naiven Schäferland, vor Erschaffung des "fin de siècle", der Décadence, des Naturalismus, Nietzscheanismus usw..[210]

Sibilla estaba orgullosa de sus rasgos dulces y delicados. Vestida con ropas extravagantes solía posar como modelo para un pintor. Era contradictoria, por un lado tenía ciertas inclinaciones socialistas apareciendo vestida en una fiesta de lujo como una muchacha campesina con la finalidad de impresionar al mundo burgués, pero por otro, se comportaba como una *snob* enfadándose mucho al ser invitada por una de sus amigas a una fiesta popular. Sibilla no encontraba aliciente en las actividades que realizaba y aborrecía su forma de vivir. Era muy atractiva, estaba muy consentida, tenía talento y a veces resultaba bastante repulsiva. Su vida carecía de sentido porque se encontraba muy vacía. En opinión del escritor todo se debía a que Sibilla no tenía una profesión y le habían impedido llevar a cabo sus aspiraciones personales.[211]

Asimismo, debido a su pertenencia a la alta burguesía, no se enteraba de lo que ocurría fuera de su entorno, ni de los avances que tenían lugar a su alrededor. Tampoco podía trabajar porque estaba mal visto dentro del círculo social al que pertenecía. No tenía permiso para estudiar, ni para tener una profesión, ni un negocio. En la esfera social a la que pertenecía, para la mujer ejercer una profesión estaba totalmente prohibido. Su tarea consistía solamente en estar en la cocina y en el recibidor; y en estar bella y con buena presencia para recibir a los invitados.

---

[210] «Unverstandene Frau und modernes Mädchen». En Klaus Mann: *Zweimal Deutschland*…, p. 136.

[211] Cf. *Ibídem.*

Sin embargo, Sibilla necesitaba realizarse, trabajar, utilizar su inteliencia, pero no puede porque su *status* social no se lo permitía, por lo que estaba hastiada de si misma, deprimida y frustrada. Su vida carecía de sentido y sentía que su talento se perdía poco a poco. Sibilla representa «la mujer incomprendida por excelencia».

El objetivo pedagógico de la obra de Hedwig Dohm era acercar al público la situación de desesperanza en la que vivía la mujer. Sibilla Dalmar fue condenada por haber transgredido las rígidas normas de su círculo social y no le dieron ninguna oportunidad. La escritora acusa a la sociedad culpándola de la muerte de Sibilla: «"Es ist *euer* Fehler" *Ihr* habt diesen wertvollen Menschen getötet!».[212]

La bisabuela de Klaus Mann luchó por la igualdad de los derechos de la mujer. Escribió numerosos artículos en contra de la gente que ella llamaba "antifeminista", principalmente hombres que se oponían a esta igualdad. Atacó a Schopenhauer,[213] Nietzsche, Strindberg[214] y a Guy de Maupassant.[215] Se esforzó para que las mujeres estudiaran y tuvieran una educación y profesión competente y digna. Hedwig Dohm luchó con fuerza y coraje para eliminar los arraigados y extendidos prejuicios contra ciertas características inherentes a las mujeres de la época: la vanidad, la coquetería, las habladurías sin fundamento, la ridícula curiosidad, la

[212] «Unverstandene Frau und modernes Mädchen». En Klaus Mann: *Zweimal Deutschland*..., p. 137.

[213] Schopenhauer fue un antifeminista radical. Opinaba que «la mujer no tiene cerebro, que es un sexo y nada más. No tiene más que un papel a desarrollar en el universo, a saber: hacer el amor y perpetuar la especie». «Por este mero hecho, la mujer es incapaz de todo cuando no sea amor y maternidad». Christine Bard (ed.): *Un siglo de antifeminismo*..., p. 94. Klaus Mann relata en su autobiografía que su abuela les leía escritos de Schopenhauer cuando eran pequeños Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*..., p.15.

[214] Christiane Bard señala que según August Strindberg escribió en su obra *Le Calvaire*, que éste había sido el juguete de una mujer llamada Judith Vimmer, y por esta razón estuvo al borde del suicidio. En Christine Bard (ed.): *Un siglo de antifeminismo*..., pp. 96-97 y 103.

[215] Para Maupassant no hay diferencias sociales entre las mujeres. La mujer siempre es la misma independientemente de su posición económica. En *Ibídem*..., p. 112.

escasa sinceridad, etc. Ella misma explicó que estos rasgos negativos y desagradables fueron las consecuencias de la opresión que durante siglos habían soportado las mujeres. Afirmó que éstas pueden ser tan fuertes y hábiles como los hombres y censuró a aquellos que solamente miran a las mujeres como un juguete bonito: «Frauen sind nicht bloß auf der Welt, um die Männer zufriedenzustellen!,» rief sie aus. «Sie haben ihr eigenes Leben, ihre eigenen Sorgen und ihre eigenen Ideen».[216]

El problema de la mujer incomprendida era realmente el problema de la mujer que poseía talento y no podía desarrollarlo. El tipo más representativo de este modelo de mujer es Hedda Gabler, personaje femenino de una obra teatral de Henrik Ibsen. Muchos de lo prototipos femeninos de Ibsen están repletos de manías e ideas fijas que habían influido en la moral y la estética de las mujeres de todo el mundo. Se podría decir que Sibilla Dalmar era la hermana más pequeña de esta joven misteriosa dama noruega.

En su artículo Klaus Mann demostró que estaba a favor del nuevo tipo de mujer, defendido por su bisabuela, a la que consideraba muy inteligente. Klaus Mann es partidario de la igualdad del hombre y de la mujer y estaba convencido de que en el siglo XX las mujeres serían completamente felices.[217] Con la llegada de los nuevos tiempos nace, pues, una mujer nueva. Las mujeres ya no serán incomprendidas. Se valoran su persona y su talento. Ya no se las trata como muñecas. Podrán ser profesoras, periodistas, pilotos e incluso, ministras de trabajo. Pocos maridos tratarán a sus mujeres como esposas sumisas, sino que se inclinarán ante ellas y las contemplarán con una mezcla de ternura, por un lado y desprecio, por otro. No

[216] «Unverstandene Frau und modernes Mädchen».En Klaus Mann: *Zweimal Deutschland*..., pp. 137-138.
[217] Cf. *Ibídem*..., p. 138.

obstante, con la nueva situación la igualdad de derechos conllevaba igualdad de responsabilidades. Por esta misma razón era más cómodo ser una mujer incomprendida que una mujer moderna. Esta última ya no se puede permitir el lujo de no saber lo que sucede en el mundo. En el aspecto sentimental, Sibilla Dalmar y Hedda Gabler soñaban con su salón lleno de amores y con un superhombre. La nueva independencia significa diversión y aventura. Hay muchos desengaños y poco romanticismo. Pero ahora, la vida de la mujer moderna es más rica y compleja. Está llena de intereses y de ambiciones diferentes a las que tenían antes. La mujer moderna no tiene tiempo como Sibilla Dalmar de escribir cartas divertidas y filosóficas, ni de ocuparse de las grandes pasiones y amores de otras mujeres del siglo pasado, como las de Anna Karenina o Madame Bovary. Con el surgimiento del concepto de nueva mujer, ésta experimenta un giro importantísimo en su actitud ante la vida, dejando de lado su comportamiento pasivo, característico a lo largo de su historia, y adoptando uno más activo.

No obstante, para Klaus Mann el siglo XX tiene su lado negativo y la situación presente es caótica y peligrosa. El miedo y la inseguridad hacia el futuro hace que los hombres se refugien en épocas pasadas, cuando la vida parecía más tranquila. Por eso, en su narrativa se observan estas dos tendencias: una tendencia regresiva hacia el siglo XIX, manifestado en el gusto por la elegancia y el colorido de los vestidos de sus personajes. En sus obras aparecen nuevamente la preferencia por sombreros grandes, fantásticos trajes de noche, magníficos abanicos y guantes largos. Y una tendencia progresiva hacia el siglo XX, puesto que Klaus Mann proclama que este será el siglo de las mujeres y hace un llamamiento a las mujeres del siglo XX para que no renuncien al «secreto de la feminidad» cuando tengan independencia e igualdad de derechos:

> Doch dieses Jahrhundert ist nun einmal unsere Zeit. Und es hat seine Schönheit, seine eigene Schönheit und seine erstaunlichen Reize. Mädchen des zwanzigsten Jahrhunderts! Glaubt nicht, ihr müsst auf das "Geheimnis der Weiblichkeit" verzichten, wenn ihr Unabhängigkeit und Gleichberechtigung erlangt!.[218]

Según Klaus Mann las mujeres del siglo XX ya no serán incomprendidas. Una mujer que conduce un avión, dirige una editorial o pronuncia discursos políticos es tan atractiva como cualquier baronesa de las narraciones de Maupassant. De la misma manera, las vendedoras de calcetines o las trabajadoras de las fábricas pueden ser tan fascinantes como las pequeñas costureras del pasado descritas por Arthur Schnitzler, aunque no supieran leer ni escribir.[219] La mujeres ya no son fuertes, ni robustas, ni apáticas, ni perezosas, ni de carnes flácidas como las «grandes amantes» de los siglos pasados, sino delgadas, activas, con energía y deportistas. Algunos ejemplos de mujeres de épocas pasadas son Aspasia, la filosófica amante de Perikles, Marie Antoinette y la gran Nana de Zola, la cuales se caracterizan por ser mujeres débiles, flácidas y decaídas. En cambio, la mujer moderna hace deporte no sólo porque la apasiona, sino porque su objetivo es permanecer joven y saludable, haciendo lo posible por no parecerse a una mujer solterona o a una amargada matrona.[220]

Klaus Mann continúa diciendo que el modelo de la mujer deportista americana se ha convertido en un modelo internacional. En este nuevo modelo americano se mezclan también elementos antiguos. Por un lado, el *Glamour Girl*[221]

---

[218] «Unverstandene Frau und modernes Mädchen». En Klaus Mann: *Zweimal Deutschland…*, p. 142.

[219] Cf. *Ibídem…*, p. 143.

[220] Cf. *Ibídem…*, p. 144.

[221] Klaus Mann tiene un artículo sobre el glamour de los siglos XIX y XX, en el cual hace un repaso histórico al glamour de Sarah Bernhardt, Fanny Elssler, Lola Montez, Rachel, Jenny Lind, etc.

de la temporada es muy popular y las mujeres del siglo XX se alegran por tener una nuevo reconocimiento y una fama de la que antes carecían, por ejemplo en el deporte o en el ámbito profesional. Sin embargo, es justo decir que en este actual halo que rodea a la mujer hay más de publicidad que de auténtica admiración. En este siglo no nos ocupamos del fenómeno del éxito individual, sino de diferentes sucesos que han cambiado la posición de la mujer en la vida pública, volviéndose ésta más significativa, admirada y valorada por los hombres. Klaus Mann manifestó que no hay ninguna razón para anhelar los viejos tiempos cuando las mujeres no habían sido comprendidas y no habían tenido permiso para beber *cocktails*, al igual que no había ninguna razón para mirar con desprecio a Sibilla Dalmar, a Nora o a Hedda.[222]

No obstante, el escritor, y quizás influido por el temor a las importantes transformaciones que la inminente guerra produciría nuevamente en la mujer, era consciente de que estos cambios no podrían ser tan buenos como parecían. A la mujer le faltaba todavía mucho camino por recorrer para conseguir hacerse un hueco en la sociedad. Por todo esto, una amalgama de estados de ánimo contradictorios, como eran el miedo y la esperanza, la confusión y la satisfacción, la tristeza y la alegría estaban presentes; Klaus Mann afirmó que estos sentimientos son siempre independientes y se les puede denominar «eternos» o simplemente «humanos»[223] porque permanecen a pesar de cualquier cambio que aporte la moda.

De lo dicho anteriormente, podemos concluir afirmando, sin temor a equivocarnos, que percibimos a un Klaus Mann que apostó por la lucha de los derechos y la emancipación de la mujer; y cómo a través de un escrito de su bisabuela

En Klaus Mann: *Distinguished Visitors. Der amerikanischen Traum*. Editado por Heribert Hoven. Traducción de Monika Gripenberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996, pp. 114-154.

[222] Cf. *Ibídem*.

[223] Cf. *Ibídem*…, p. 145.

expuso clara y abiertamente la situación de incomprensión en la que vivían las mujeres, para finalmente, proclamar el nacimiento de una nueva mujer. Por fin, la nueva mujer podía trabajar en lo que quisiera, casarse con quien deseara, practicar deportes como andar en bicicleta y nadar, actividades hasta entonces imposibles de imaginar para una mujer.

La mujer empezó a disfrutar de una libertad sin precedentes. Aparecía así un nuevo tipo de mujer: **la mujer emancipada y liberada**, dos palabras de moda. Se acabaron los corsés y las enaguas hasta los tobillos; las muchachas se cortaban el pelo a lo *garçón*,[224] enseñaban las piernas, conducían coches, pilotaban peligrosas avionetas. Eran los febriles y maravillosos años veinte, los crispados e intensos años treinta, tiempos de renovación en los que la sociedad buscaba nuevas formas de ser y de vestir. Había que acabar con la tradicional moral burguesa. Llegaron los abusos y excesos: el amor libre, las drogas, la contracultura. Se impuso así una **nueva moda**: se acortaron las faldas puesto que eran mucho más cómodas para las nuevas tareas y se cortaron los cabellos empleando menos tiempo para su cuidado.[225] Esta nueva moda de llevar el pelo corto, descuidado y despeinado se manifiesta claramente en la mayoría de los personajes femeninos de las novelas de Klaus Mann. En *Der fromme Tanz*, Marie Therese, la hermana del protagonista masculino, Andreas Magnus, tenía el pelo corto, un poco alborotado y engominado como su novio Peter.[226] Adolf,

[224] Esta palabra cuya traducción es «muchacho», en francés está muy próxima al insulto «garce» que significa «ramera». Esta figura mítica de la garçonne se la debemos a Victor Marguerite que en 1922 publica su novela bajo el título «La Garçonne en la que describe la emancipación de una joven hija de la burguesía en el París de la postguerra, y va a provocar con ella una revuelta militar». Christine Bard (ed.):*Un siglo de antifeminismo...*, p. 141.Klaus Mann también hace referencia al prototipo de la posguerra de la "Garçonnière" de Victor Marguerite. Cf. Klaus Mann: *Zweimal Deutschland...*, p. 141.

[225] Cf. «The women´s age? - Apoteosis femenina». En Georges Duby y Michelle Perrot: *Historia de las mujeres...*, p. 45.

[226] Cf. Klaus Mann: *Der fromme Tanz*..., p. 23.

personaje de *Die Jungen* lleva el pelo cortado al rape: «Der lezte war Adolf. [...] Sein Haar war völlig kurz geschoren».[227]

La influencia del nuevo estilo de vida norteamericano se aprecia claramente en el relato *Das Leben der Suzanne Cobière*. La protagonista femenina, la joven Suzanne Cobière es de origen burgués, como puede comprobarse en su correcto comportamiento: «Im übrigen wirkt sie korrekt, eine bürgerliche Madame, nur mit etwas wahnsinnigen Augen».[228] Por esta razón estudió en un colegio con una rígida disciplina, consiguiendo después una beca para irse a estudiar a América. Resulta curioso el cambio de imagen que se hace cuando la protagonista llega allí: se cortó el pelo y empezó a maquillarse exageradamente.[229] Esta vida de *garçónne* que lleva Suzanne, entre otros personajes femeninos, no consiste tanto en ser económicamente independiente, sino en disfrutar como los hombres, de los placeres del sexo o de la vida nocturna. Pero esta vida desenfrenada del placer amenaza a la heroína, ya que aunque sea *garçonne,* ella sigue siendo una mujer y su naturaleza se vengará, como se comprobará en el siguiente capítulo. Rut, la protagonista femenina de *Rut und Ken,*[230] tenía el pelo crespo, además lo llevaba despeinado y desgreñado, estando orgullosa de tenerlo de esa manera: «[...] nicht einmal ihr negerhaft lockig wolliges, prachtvolles Haar, das sie wild abstehend vom Kopf frisiert trun und auf das sie mit Ironie stolz war, durfte man zausen».[231] Las damas de Marsella que Klaus y Erika Mann describen en su libro *Riviera*, van a las peluquerías a cortarse el pelo.[232]

[227] «Die Jungen». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 14.
[228] «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En *Ibídem…*, p. 238.
[229] Cf. *Ibídem…*, p. 239.
[230] «Rut und Ken». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, pp. 253-261.
[231] *Ibídem…*, p. 253.
[232] Cf. Klaus y Erika Mann: *Riviera…*, p. 27.

La muerte del corsé, el acortamiento de las faldas, la simplificación de la indumentaria, y el paso del traje de chaqueta a los tejidos de punto creados por Gabrielle Chanel, supuso una liberación de los cuerpos y facilitaron el movimiento. Esta moda se manifiesta en los personajes de la narrativa de Klaus Mann. Así, la hija de los dueños de la pensión de Berlín, donde Andreas, el protagonista masculino, se quedó a pasar la noche por 10 marcos, vestía una blusa de seda verde cuyo tejido dejaba transparentar sus pechos. Era de profesión peluquera, llevaba las manos arregladas, el pelo suelto, teñido, y la cara ligeramente maquillada.[233]

BIBLIOTECA VIRTUAL

En estos personajes se refleja también **la publicidad de la sociedad de consumo** y la expansión del nuevo *American way of life*. La industria de cosméticos experimentó un enorme auge. El *sex appeal* se convirtió en un gran negocio. No se presenta ya a la mujer ideal como tímida, delicada o sumisa, sino como una mujer viva, activa, enérgica y sociable. A esta mujer le gustaba alternar, disfrutar de la vida, agradar a los hombres y llamar su atención. Claro ejemplo lo tenemos en el personaje de Franziska, una dama que estando en un bar, se acercó a Andreas con la única intención de conocerle; para ello se valió de la estrategia de hacerle preguntas.[234] En el relato *Rut und Ken*, el narrador presenta a la protagonista femenina, Rut, con un aspecto seductor: muy morena, delgada, con unos dientes muy bonitos y unos ojos llamativos: «Dabei wirkte sie mit bräunlicher Magerkeit, festem Fleisch, schönen Zähnen und gescheiten Augen reizvoll, oft verführerisch».[235]

Es significativo en la narrativa de Klaus Mann la detallada descripción de la moda en los diferentes y numerosos personajes, y particularmente destacar los

[233] Cf. Klaus Mann: *Der fromme Tanz...*, p. 47.
[234] Cf. *Ibídem...*, p. 54.
[235] «Rut und Ken». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 253.

personajes femeninos, que por sus modales, su manera de vestir o su tipo de belleza exuberante o provocativa, llaman exageradamente la atención de los hombres. De esta manera en *Die Gotteslästerin*,[236] la dueña de la casa aparece descrita de forma vistosa: con un vestido de seda ceñido y ajustado y una blusa de seda amarilla.[237] Especialmente llamaban la atención sus uñas porque además de tenerlas muy largas y afiladas,[238] estaban muy bien cuidadas y arregladas. Su pelo, rojizo, seco y muy largo, tampoco pasaba desapercibido, hasta tal punto que el narrador la caracterizó como la odiosa mujer del pelo de caballo: «Nein, wie dieses Weib mit den Pferdehaaren hassenswert ist!».[239]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La nueva y vertiginosa sociedad de consumo puso de moda tejidos como la seda, el punto y el lino a principios del siglo XX. Los personajes klausmannianos siguen minuciosamente las costumbres y tendencias circunscritos a esta época. En *Die Jungen*, la señora Elsbeth, solía ponerse medias grises de seda. Sibylle, otra figura femenina, llevaba un vestido de punto.[240] Los personajes masculinos, con sus trajes de lino, iban también a la moda. Así, el joven Harald solía ir vestido con un traje de lino de color gris verdoso.[241] El traje de Uto era también de lino, pero de color verde claro y con una franja roja en el escote.[242] A María, otro personaje femenino, le gustaba cambiarse de ropa dependiendo de los diferentes tipos de acontecimientos. Normalmente se ponía un vestido con muchos pliegues de color

[236] «Die Gotteslästerin». En *Ibídem…*, pp. 8-9.
[237] Cf. *Ibídem…*, p. 8.
[238] Cf. *Ibídem…*, p. 7.
[239] *Ibídem…*,p. 8. El subrayado es nuestro. El título de este relato es significativo, La Blasfemadora, en femenino y no en masculino. Debido a su tendencia homosexual, tal vez Klaus Mann tenía manía o aversión aquellas mujeres que no representaran a una madre o hermana.
[240] Cf. «Die Jungen». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 13.
[241] Cf. *Ibídem…*, p. 14.
[242] Cf. *Ibídem…*, p. 19.

verde claro,[243] pero para ir al baile prefería otro vestido de color gris con una fina franja roja en el cuello.[244]

En el relato *Traum des verlorenen Sohnes von der Heimkehr*, la figura femenina de Marie Therese, gustaba de ponerse un vestido muy corto de lino de color rojo: «Marie-Therese hat jetzt ein blutrotes Kleidchen an, ein kurzes Kleidchen aus blutroter Leinwand».[245]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Kunigunde, la protagonista de *Der Vater lacht*, se presentó ante su padre de forma llamativa con unos pantalones rojos.[246] Al padre de Kunigunde, el burgués Theodor Hoffmann, no le gustaba la manera de vestirse de su hija, preocupándose por ello. Con tan sólo 20 años, ésta había aparecido una vez delante de su padre, con un vestido azul grisáceo, con un crucifijo de plata y la cara blanca como la nieve:

> Sie hatte das blaugraue Kleid an, und sie hatte das silberne Kruzifix hoch erhoben, das Gesicht, weiß wie Schnee, und die wie erblindeten Augen, erschreckend groß in seiner Bläse, steil nach oben gegen die silberne Lieblichkeit des Kreuzes gereckt.[247]

[243] Cf. *Ibídem*..., p. 14.
[244] Cf. *Ibídem*..., p. 25.
[245] «Traum des verlorenen Sohnes von der Heimkehr». En Klaus Mann: *Maskenscherz*..., p. 46.
[246] Cf. «Der Vater lacht». En *Ibídem*..., p. 50.
[247] *Ibídem*..., p. 56.

Theodor estaba realmente preocupado por la vestimenta de su hija, hasta el extremo de obsesionarse con los numerosos y diferentes vestidos que poseía Kunigunde, llegando, incluso, a tener pesadillas con ellos.[248]

Martha, personaje femenino del relato titulado *Sonja*, llevaba puesto un vestido de lino transparente.[249] A Sonja, la figura principal, también le gustaban las batas, solía ponerse una fuerte de color azul y una joya de plata vieja, un regalo de su madre cuando murió.[250] La señorita Lolo se pintaba los labios de color rojo chillón para llamar la atención, y se maquillaba la cara con polvos blancos.[251] Sus bonitas y delgadas piernas las cubrían unas medias de seda negras.[252]

En *Märchen* (1925),[253] Sonja, la hija de la condesa Imogen, se conjuntaba un batín de cuero verde con unos zapatos de lino blanco de tacón muy alto.[254] La prostituta turista con la que se encuentra el protagonista del relato, Kaspar Hauser, llevaba puesto un sombrero rojo con flores amarillas y una trasparente blusa de seda de color verde: «Sie hatte einen roten Hut auf mit gelben Blumen dran, und prächtig stand ihr der Busen unter dem hellgrünen Seidenstoff ihrer Bluse.[255] La jovencita con la que se encuentra Kaspar en *Kaspar Hauser und das irre kleine Mädchen*[256] (1925) iba vestida de forma muy cursi y fea: con un vestido rosa adornado con unos picos de color amarillo y unas medias negras muy fuertes. El pelo lo llevaba muy descuidado con gomina y dos coletas:

---

[248] Cf. *Ibídem*…, p. 64.
[249] Cf. «Sonja». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 73.
[250] Cf. *Ibídem*…, p. 74.
[251] Cf. «Ludwig Zoffcke». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 93.
[252] Cf. *Ibídem*…, p. 88.
[253] «Märchen». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 103-111.
[254] Cf. *Ibídem*…, p. 106.
[255] «Kaspar Hauser und die reisende Hure». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 114.
[256] «Kaspar Hauser und das irre kleine Mädchen». En *Ibídem*…, pp. 117-120.

> Es hatte ein rosa Kleid an, geschmacklos mit gelben Spitzen garniert, [...] Das Haar trug sie so unkleidsam zurückgebürstet, ganz glatt, mit billiger Pomade an den Kopf frisiert, und hinten nur standen steif, wie Mäuseschwänzchen, zwei Zöpfe ab. Wie häßlich sie doch auch gekleidet war -sie trug dicke schwarze Strümpfe zu ihrem rosa Kleid-.[257]

En *Kindernovelle* los hijos de Christiane iban también vestidos a la moda, con blusones de colores muy llamativos. Por ejemplo, uno de ellos, Heiner, llevaba un blusón rojo vivo bordado de colores: «Heiner war der von ihnen, der am meisten erfand. –Im feuerroten, buntbestickten Kittel kauerte er gestikulirend im Gras [...]».[258] Till, el protagonista masculino, al principio había sido *Wandervogel*[259] y aparece descrito con una camisa verdosa.[260] En esta obra se refleja claramente la influencia de las tendencias americanas. En su dormitorio Till tenía un revoltijo de libros, revistas y folletos, y entre ellos una revista americana de modas.[261]

Baby, la violonchelista del relato *Katastrophe um Baby,* cuando va a tocar a alguna fiesta, casi siempre llevaba un vestidito de lino.[262]

Berta Peter, la protagonista femenina de *Schmerz eines Sommers*[263] (1925), solía ponerse anchos pantalones marineros con un jersey de punto a rayas amarillas y rojas. Berta parecía un chico: «Komischerweise hatte sie weite, blaue Matrosenhosen und einen gelb-rot gestreiften Trikotsweater an und bat uns gleich, sie Peter oder

---

[257] *Ibídem…,* pp. 117-118.
[258] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 137.
[259] Traducción literal: "ave migratoria". Movimiento Juvenil de la Alemania de entreguerras.
[260] Cf. «*Kindernovelle*». En *Ibídem…*, p. 145.
[261] Cf. *Ibídem…,* p. 148.
[262] Cf. «Katastrophe um Baby». En *Ibídem…*, p. 266.
[263] «Schmerz eines Sommers». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, pp. 296-316.

Pierre zu nennen».[264] A la madrastra de Berta, Johanna, también le gustaban los tejidos de seda, y aparece descrita con un vestido de seda verde.[265]

Las damas de Marsella de la obra *Riviera* iban también muy pintadas y adornadas con pendientes muy llamativos.[266] En cambio, las mujeres de la zona de Toulon, concretamente aquellas que trabajan en el *Café-Du-Dôme*, llevaban un ligero y bonito uniforme de verano: pantalones anchos de estilo marinero, gorras y jerseys de punto de manga corta de rayas anchas, dándolas un aspecto de mujeres salvajes: «Die Frauen haben eine leichte und schöne Sommeruniform: weite Matrosenhosen, runde Mützen, breitgestreifte Trikotsweater, die die braunen Arme nackt lassen. Diese wild aussehende Damme […]».[267] En Saint Tropez había también este tipo de mujer.[268]

En *Kind dieser Zeit* se hace referencia a la vestimenta que llevaban los partidarios del movimiento juvenil: «Er trägt sich im Stil der Jugendbewegung, mit Hosen, die von den Knien ab die weißen Beine freilassen».[269]

En la novela *Treffpunkt im Unendlichen*, la amante sudamericana de Bob Mardorf iba maquillada de color verde y las uñas limadas y pintadas del mismo color. Vestía de manera muy tosca. Aparece descrita con un traje de noche gris plateado, un

[264] *Ibídem…*, p. 296.
[265] Cf. *Ibídem…*, p. 301.
[266] Cf. Klaus Mann: *Riviera…*, pp. 31-33.
[267] *Ibídem…*, p. 40.
[268] Cf. *Ibídem…*, p. 57.
[269] Klaus Mann: *Kind dieser Zeit…*, p. 136.

moño con una peineta verde al estilo español y zapatos de brocado verde.[270] Otro personaje, Olly, se había teñido el pelo de color rojo vivo. Greta, otro personaje de esta novela, también llamaba la atención con sus pantalones anchos de lino azul oscuro, con un jersey de manga corta, sin cuello, de rayas rojas y amarillas y las uñas pintadas de color rojo.[271]

En la obra *Flucht in den Norden*, Johanna, la protagonista femenina, también iba a la moda con su falda corta de lino.[272] Y para la cena celebrada para darla la bienvenida, los personajes se visten de la siguiente forma: Johanna con un vestido de corte muy sencillo de lino blanco y un cinturón ancho de cuero de color marrón claro;[273] Karin, su amiga, se puso un vestido negro de noche, de seda mate, bastante largo y muy ajustado; la madre no se quitaba para ningún acontecimiento su vestido de viuda, sin formas y con una extraña figura de saco.[274] La señorita Suse llevaba un vestido un poco vulgar, de color blanco, de manga corta, y en el escote y cintura la adornaban unos lazitos de color azul claro.[275] Ragnar, el protagonista masculino, acude a la cena con un aspecto poco cuidado: con unos pantalones de franela de color gris, sin planchar y manchados, y una chaqueta marrón de gamuza, abierta al cuello, brillante y grasienta por el uso.[276] El atuendo de Ivonne, otro personaje, se compone de un vestido negro de larga cola, una chaquetilla corta de color gris plata y un cinturón adornado con flores de fantasía plateadas. En la cara, cuidadosamente arreglada, destacan los labios pintados y las cejas depiladas y repasadas con un lápiz

[270] Klaus Mann: *Treffpunkt im Unendlichen*..., p. 70. El brocado es una tela de seda con dibujos que suelen aparecer pintados con hilos de color oro y plata.
[271] Cf. *Ibídem*..., p. 91.
[272] Cf. Klaus Mann: *Flucht in den Norden*..., p. 8.
[273] Cf. *Ibídem*..., p. 39.
[274] Cf. *Ibídem*..., p. 45.
[275] Cf. *Ibídem*..., p. 44.
[276] Cf. *Ibídem*..., p. 49.

de color azul. Las uñas presentaban también un aspecto cuidado: bien limadas y pintadas de color rojo vivo. Incluso se había perfumado.[277]

En la novela *Symphonie Pathétique*, a los personaje de Madame Brodsky y a su cuñada les gustaban los tejidos de moda y tampoco pasaban desapercibidas. La primera con un kimono japonés negro de seda adornado con enormes flores amarillas. La cuñada con una blusa blanca de lino, abrochada hasta el cuello al estilo ruso, con los cuellos rígidos, de color rojo, dando un aspecto formal como si fuera un uniforme.[278]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Los personajes de la novela *Mephisto, Roman einer Karriere*, también se hacen eco de la moda de los cosméticos. De esta manera Hedda von Herzfeld, llevaba la cara empolvada; Juliette, la profesora de baile de Hendrik Höfgen, se maquillaba mucho para disimular su tez negra. Se pintaba los ojos con sombras azuladas, las cejas afeitadas y sustituidas por trazos de carboncillo, las pestañas alargadas artificialmente.[279] Su forma de vestir es también exuberante: falda por encima de la rodilla, con medias de seda negra y unas botas de caña alta, de charol verde. Completa su atuendo con una chaquetilla gris de cuero, con el cuello alzado, y en los brazos tintineando unas anchas pulseras de latón.[280] A la actriz, Nicoletta von Niebuhr, le gustaba pintarse los labios de color rojo vivo y vestir de una manera extravagante: se presentó ante sus amigos con varias maletas de charol rojo, un sombrero negro de caballero, de ala ancha, un abrigo de plástico rojo fuego y unas medias de seda negra.[281] Jossy, la hermana del protagonista masculino, Hendrik

[277] Cf. *Ibídem…*, p. 128.
[278] Cf. Klaus Mann: *Symphonie Pathétique…*, p. 35.
[279] Cf. Klaus Mann. *Mephisto, Roman einer Karriere…*, p. 92.
[280] Cf. *Ibídem…*, p. 92.
[281] Cf. *Ibídem…*, p. 108.

Höfgen, llevaba un vestido de color amarillo vivo, adornado con flores bordadas en rojo.[282]

En *Der Vulkan* resulta interesante la descripción de la vestimenta de los jóvenes parisinos: llevan bufandas de colores al estilo apache y boinas en la cabeza; los jóvenes ingleses y americanos llevan barba de tres días, cigarrillos en la boca y las manos en los bolsillos de los pantalones de franela anchos. Las mujeres también muy maquilladas ataviadas con colores muy vivos.[283] Así, por ejemplo a la señorita Sirowitsch le gustaba maquillarse con polvos blancos: «[...] brachten eine ernste Dame mit, deren schneeweiß geschminktes, starres und schönes Gesicht von undefinierbarem Alter war».[284]

En esta misma novela, la pintora Anna Nikolajewna Rubenstein iba siempre vestida de negro y algunos de los vestidos seguían la moda de St. Petersburgo del año 1913: maravillosas y elegantes mantillas de piel, manguitos y sorprendentes sombreros del mismo tejido.[285] Marcel, otro de los personajes, lleva un traje gris de franela, una ancha camisa de lino de cuadros rojos y azules y zapatos marrones.[286] Ilse Ill, la cabaretera de *Der Vulkan*, debido a su falta de éxito, decidió cambiarse de aspecto físico: se tiñó el pelo de verde y se pintó los labios de color negro, haciendo juego con un vestido estrecho de color negro.[287] Una dama llamada Emma von Barlow, presentaba un aspecto sombrío: llevaba un vestido estrecho y oscuro, el pelo liso, negro y muy corto. El narrador la describe con un aire varonil: con voz ronca y

[282] Cf. *Ibídem…*, p. 140.
[283] Cf. Klaus Mann: *Der Vulkan...*, p. 26.
[284] *Ibídem…*, p. 45.
[285] Cf. *Ibídem…*, p.53.
[286] Cf. *Ibídem…*, p. 155.
[287] Cf. *Ibídem…*, p. 220.

profunda, y con vello moreno en la parte superior del labio semejando un bigote.[288] Tilly, una de las protagonistas, a pesar de su juventud, también se maquillaba para estar guapa y sentirse atractiva: se pintaba los labios y los ojos, e incluso se pone un poco de colorete en las mejillas.[289]

Lo que caracteriza, sin embargo, a todos estos jóvenes es la misma actitud ante la vida manifestándose en su aspecto exterior y en definitiva, en **la moda**. El vestido es una prolongación de su personalidad e ideología: los tejidos de lino o de seda y las sandalias eran la imagen característica del movimiento juvenil. Esta juventud se considera nueva porque se quiere distanciar de los preceptos que tenían sus padres, preceptos que consideraban anticuados y pasados de moda. Rechazan los principios de la educación burguesa, como el deber y la responsabilidad.[290] Por eso, estos jóvenes muestran exteriormente este conflicto generacional con el gusto por vestidos de lino, tornasolados, irisados y de colores vivos. Es la moda del movimiento juvenil de la Alemania de entreguerras. En palabras de Georg Simmel el hecho de que «la moda prolifere, no es más que la exacerbación de un rasgo psíquico de la época». [291] Y continúa expresando que:

> los cambios de la moda son la medida del agotamiento de los excitantes nerviosos; está comprobado que cuando más nerviosa es una época, más rápidamente cambian sus modas, porque la necesidad de alicientes diferenciadores, uno de los motores esenciales de toda moda, va emparejada con el agotamiento de las energías nerviosas.[292]

[288] Cf. *Ibídem…*, p. 235.
[289] Cf. *Ibídem…*, p. 290.
[290] Cf. «Die Jungen». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 17.
[291] «La moda (1905)», pp. 35-72. En Georg Simmel: *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona: Alba Editorial, 1999, p. 47. Traducción de Genoveva Dieterich.
[292] *Ibídem…*, p. 44.

Hay que tener presente que Europa acababa de salir de una Gran Guerra y al poco tiempo ya se respiraban otra vez ambientes bélicos, y especialmente en Alemania.

Siguiendo a Simmel resulta que «la moda es el campo de juego de individuos interiormente poco independientes, cuyo amor propio exige un cierto grado de distinción, atención y reconocimiento».[293] De la misma manera, estudios psicológicos señalan que «el lenguaje del vestido tiene un verdadero simbolismo y tiene una gran amplitud de posibilidades: signos de rango social, de nivel económico, de oficio, locales, etc».[294] En palabras de Simmel, compartimos la opinión de que «en la moda coinciden de manera peculiar las diversas dimensiones de la vida, puesto que la moda es un fenómeno complejo y que en ella pueden estar representadas todas las tendencias contradictorias de la psique».[295]

Hemos considerado interesante hacer esta referencia a la moda dentro de la narrativa de Klaus Mann, porque es un aspecto sociológico y psicológico muy significativo en los personajes; además, se aprecia claramente cómo las tendencias contradictorias de la moda están presentes también en su interior y cómo estos jóvenes se visten de manera diferente según el movimiento y la clase social que representan. Como se ha comprobado, la moda de la *garçonne* es habitual en los

[293] *Ibídem.*., p. 50. Teniendo en cuenta que en casi todas las novelas de Klaus Mann pero especialmente en la novela, *Mephisto, Roman einer Karriere,* aparece una juventud confusa, desorientada, sin rumbo, jóvenes vacíos que no son capaces de discurrir coherentemente. Una juventud inquieta, partidaria de la discusión y el desorden, que ha perdido los ideales de libertad, justicia y paz. Cf. Klaus Mann: *Mephisto…*, p. 53. Y el mismo Klaus Mann confiesa en una de sus autobiografías que entendía la vida como una contradicción, y que su existencia le producía al mismo tiempo alegría y sufrimiento. Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994, p. 121.

[294] Enrique Rojas: «La imagen exterior (en relación con el vestido)». En J. A. Vallejo-Nágera: *Guía práctica de psicología*. Madrid: Temas de hoy, 1991, pp. 216- 217.

[295] «La moda». En Georg Simmel: *Cultura femenina y otros ensayos…*, p. 57.

personajes klausmannianos. Esta moda es analizada como una consecuencia de la guerra. Las mujeres salen masculinizadas del conflicto bélico, independientes y con ganas de vivir su propia vida. Su deseo más ferviente es ser libres e independientes. El auge de la moda supuso un elemento muy importante en su afán de igualarse al hombre. Esta moda que puede parecer andrógina es inteligentemente femenina.

Christine Bard y Françoise Thébaud afirman que «la garçonne es una figura negativa, es un símbolo de la modernidad de los años veinte y la antítesis de la mujer nueva con la que sueñan las feministas, pero también es la oposición total a la imagen tradicional de la feminidad».[296] En su artículo continúan expresando que «si tuviéramos que buscar un compañero a este modelo de la *garçonne*, sería sin duda alguna el homosexual.[297] Cuando los contemporáneos se preguntan por la causa del nuevo desorden y relajación de las costumbres, llegan a la conclusión de que se puede atribuir al aumento de la homosexualidad tanto masculina como femenina como nos viene a decir la figura de la *garçonne*. No se puede representar mejor el temor a un imposible reencuentro entre los sexos y el miedo que se tiene a una inversión de los mismos: por un lado, las mujeres se virilizan y por otro, los hombres se feminizan como nos indican ciertas tendencias de la moda: el cuello blando o los pantalones anchos como faldas».[298]

[296] «Los efectos antifeministas de la Gran Guerra», pp. 129-143, Christine Bard y Françoise Thébaud. En Christine Bard (ed.): *Un siglo de antifeminismo...*, p. 142.

[297] Llegados a este punto creemos necesario recordar que Klaus Mann era homosexual. Desde esta perspectiva, es decir, desde la influencia de la homosexualidad del escritor en la creación estética de sus personajes, este trabajo reclama una nueva interpretación de la imagen social del personaje femenino en la narrativa de Klaus Mann.

[298] «Los efectos antifeministas de la Gran Guerra», pp. 129-143, Christine Bard y Françoise Thébaud. En Christine Bard (ed.): *Un siglo de antifeminismo...*, p. 142.

CONCLUSIONES

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Tras este análisis de la mujer como reflejo de la sociedad europea y alemana en la evolución de la narrativa de Klaus Mann, creemos necesario establecer unas conclusiones.

La **primera conclusión** a la que llegamos es que la función social de la mujer en la obra de Klaus Mann es doble: por un lado, trata de construir **una imagen histórico-social.** El escritor alemán refleja detalladamente los aspectos más significativos de la evolución social de la mujer en los siglos XIX y XX, desde su estado de subordinación y posterior emancipación y profesionalidad hasta su nueva y enérgica actitud ante la vida insinuado por la publicidad de la sociedad de consumo, pero mejor expresado todavía por su manera de arreglarse y comportarse. En esta primera parte se ha analizado principalmente el papel decisivo de la Primera Guerra Mundial en el largo y arduo camino hacia la emancipación femenina, con el único objetivo de luchar por sus proyectos y por tener una identidad propia en una sociedad, en la cual sólo se valoraba lo masculino.

Por otro lado, nuestro autor transmite, en cierta medida, **una herencia cultural** inherente a la mujer a lo largo de su historia. Esta herencia cultural la refleja

Klaus Mann en el ámbito de la **feminidad.** Y el escritor lo expresa clara y abiertamente en su artículo sobre la historia de Sibilla Dalmar, cuando hace un llamamiento a la mujer para que no renuncie al secreto de la feminidad, incluso cuando tenga independencia e igualdad de derechos.

La **segunda conclusión** es que Klaus Mann traza perfectamente en sus obras el **carácter andrógino** de diversos y numerosos personajes tanto femeninos como masculinos manifestado en su manera de vestirse, es decir, en la moda excéntrica, lo que a la vez explica la homosexualidad del escritor. Su tendencia apasionada, quizá obsesiva, hacia el modelo de la *garçonne,* no sólo justifica las consecuencias sociales producidas por la Gran Guerra sino también su inclinación sexual. En sus personajes literarios, principalmente en los femeninos, se manifiesta exquisitamente el auge de la industria cosmética y la expansión del estilo de vida americano, influyendo de manera decisiva en la imagen y el comportamiento de la mujer con respecto al hombre, a la cual le gustaba llamar la atención y sentirse atractiva, deseos inimaginables y hasta peligrosos para la mujer en el siglo XIX.

Sin embargo, a pesar de tanta superficialidad externa, entre las líneas subyace un profundo concepto de **coquetería** tanto en los personajes femeninos como en los masculinos. Se ha comprobado cómo algunas mujeres y hombres hacen enormes esfuerzos para seducir, utilizando desde los encantos espirituales más sutiles y delicados hasta la exposición más impertinente y exuberante de sus atractivos físicos. Tras el exhaustivo análisis realizado sobre el comportamiento de los personajes, resulta curioso, a la vez que interesante, que en un mismo personaje, en *Ludwig Zoffcke,*[299] se observen las tres formas de coquetería estudiadas por Georg Simmel:[300]

[299] Cf. «Ludwig Zoffcke». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 87-96.

«la coquetería aduladora;[301] la coquetería despreciativa[302] y la coquetería provocadora».[303]

En casi todas las obras aparece alguna de estas formas de coquetería entre los distintos personajes. En este artículo de Georg Simmel se presenta la coquetería como un problema social derivado de la distinción sexual y como un fenómeno curiosamente contradictorio. En él se expone la evolución histórica del vestido como motivo de la exhibición y la negación simultáneas. Señala Simmel que los antropólogos aseguran que el cubrirse las partes íntimas del cuerpo, por ejemplo, con el vestido, «no sólo está relacionado con el sentido del pudor, sino que también se utiliza para satisfacer la necesidad de ornamentación y la intención asociada de ejercer una atracción sexual a través del vestido».[304] Así pues, el vestir, originalmente, tenía la función de simple ornamento, pero con la doble función de todo adorno: «atraer la mirada, asegurar a la persona adornada una mayor atención y hacerla aparecer como un ser valioso y atractivo, merecedor de esa atención».[305] En los orígenes primitivos del vestido se produce, gracias a esta coincidencia, el fenómeno de la coquetería: el negarse que se asocia con el ocultarse, aparece aquí unido con el llamar la atención, y el exhibirse, es decir, «al adornar una parte de nuestra persona, ocultamos parcialmente la zona adornada, al ocultarla llamamos la atención sobre ella y sus encantos».[306] Resulta curiosa esta simultaneidad y contradicción del sí y del no, sensaciones muy conocidas y fáciles de expresar para Klaus Mann, ya que eran inherentes a él. El escritor dijo sí a la feminidad, libertad y

[300] Cf. «La coquetería (1909)», pp. 115-138. En Georg Simmel: *Cultura femenina y otros ensayos…*, p.118.
[301] «Podrías conquistarme, pero no lo voy a permitir». En *Ibídem.*
[302] «Me dejaría conquistar, pero tú no eres capaz». En *Ibídem.*
[303] «quizá puedas conquistarme, quizá no». En *Ibídem.*
[304] Cf. *Ibídem.*
[305] Cf. *Ibídem…*, p. 119.
[306] *Ibídem…*, p. 20.

poder femenino, y no a todo lo que fuera un obstáculo para luchar por un compromiso socio-político.

Afirma Georg Simmel que las mejores maestras en el decir no y decir sí son sin duda, las mujeres.[307] Las mujeres son, por lo tanto, maestras en la entrega y en la negación. Llegados a este punto hay que decir que los mejores ejemplos que representan la entrega y la negación de la narrativa de Klaus Mann son figuras femeninas: por un lado, Johanna, protagonista de *Flucht in den Norden*; y por otro, Marion, protagonista de la novela *Vulkan, Roman unter Emigranten*. Las dos son «mujeres nuevas»,[308] libres en sus decisiones, luchan por conseguir un principio moral, y por ello, son incluso, capaces de decir no al amor. Aquí culmina el rol sexual, asignado al elemento femenino y que proclamamos en esta tesis como algo innovador y original en la narrativa de Klaus Mann: **la mujer es el ser que elige**. Afirmamos, o al menos ha sido nuestra intención demostrarlo, que uno de los objetivos de Klaus Mann fue proclamar en su obra literaria la libertad y el poder de las mujeres, de los que tantos años habían estado privadas. Que sean, de una vez por todas, activas y no pasivas. La coquetería, tan marcada en sus personajes como hemos comprobado, pensamos que es un medio para disfrutar duraderamente de este poder. También las mujeres muy dominantes son muy coquetas,[309] como es Olimpia, protagonista femenina de la novela *Alexander, Roman der Utopie*.[310]

Continúa Simmel diciendo que «así como las fiestas son la forma lúdica de la sociedad, la coquetería es la forma lúdica del amor. El juego no tiene futuro, se agota

[307] Cf. *Ibídem…*, p. 124.
[308] Cf. p. 141, segunda parte de este trabajo.
[309] Cf. «La coquetería (1909)», pp. 115-138. En Georg Simmel: *Cultura femenina y otros ensayos…*, p. 125.
[310] Cf. p. 188 de la segunda parte de este trabajo. En su descripción y buen olor.

en el atractivo de su presente, le falta la fuerza de la verdadera teleología, que va más allá del momento»,[311] como se manifiesta claramente en las relaciones amorosas entre los atrevidos y desequilibrados personajes de la narrativa de Klaus Mann. En estas relaciones superficiales apreciamos claramente un indicio de la envenenada herencia del siglo XX, del que ya hemos sido testigos, y ahora más que nunca, de la confusa idea de lo que es una mujer, un hombre y una relación amorosa.

En el artículo de Georg Simmel sobre la coquetería ha resultado interesante el poner de manifiesto la dualidad del ser humano, moviéndose su vida y su pensamiento en la forma de la polaridad, encontrándose cada contenido del ser y definiéndose a sí mismo en su contrario. Estos elementos se buscan eternamente, se complementan, pero nunca resuelven su contradicción. Esto mismo lo experimentó Klaus Mann durante toda su vida.

La tercera conclusión a la que llegamos, como resultado de las otras dos conclusiones anteriores, es que para Klaus Mann, muchos de los personajes femeninos que salieron de su pluma, se aproximaron a lo que era su ideal femenino desde el aspecto social: **el papel tradicional de la mujer como madre[312] y esposa**. Este papel queda realzado y defendido, pero no desde una postura simplista, sino desde una base perfectamente clara, demostrada y caracterizada en profundidad, como se verá en el capítulo siguiente. Sin embargo, la mujer descrita por el escritor ofrece una variedad clara en virtud de la repercusión social, que no depende del grado

[311] «La coquetería (1909)», pp. 115-138. En Georg Simmel: *Cultura femenina y otros ensayos…*, p. 129.

[312] Para Klaus Mann su madre fue muy importante, no sólo por haberle dado el ser, sino que le dio la vida por segunda vez al salvarlo a la edad de ocho años, como cuenta el mismo en un artículo titulado «Bild der Mutter». En Klaus Mann: *Die Neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933.* Editado por Uwe Naumann y Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, pp. 323-324.

de emancipación ni de la importancia de su labor profesional, sino de su función maternal, o como mujer que lucha por un principio moral o político, influyendo positivamente de forma directa en la sociedad. Si por el contrario, es un tipo de mujer que no aporta nada, o se desvía de su ideal femenino, Klaus Mann no le da por ello más importancia como personaje literario, incluso, el destino de estos personajes femeninos será un final trágico.

Por lo tanto, terminado este primer análisis de la imagen social del personaje femenino, se podría afirmar que Klaus Mann no fracasó al crear sus personajes femeninos desde la imagen social, sino todo lo contrario, consiguió lo que pretendía: reflejar mujeres libres e independientes, tanto en su comportamiento, como en su manera de vestirse y maquillarse. Somos conscientes de que puede haber controversia y discrepancias sobre este aspecto, pero este hecho es de vital importancia para el tema que investigamos.

SEGUNDA PARTE: LA IMAGEN HUMANA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2. LOS MODELOS FEMENINOS EN LA NARRATIVA DE KLAUS MANN

Consideraciones generales

Como se ha mencionado anteriormente, los personajes femeninos alcanzan un protagonismo importante en la narrativa de Klaus Mann, puesto que en la mayoría de sus obras están reflejadas sobre todo las dos mujeres que influyeron profundamente en la vida del escritor: su hermana, Erika a quien tuvo un cariño muy especial, puesto que le ayudó moralmente en todo momento a soportar sus inquietudes y preocupaciones existenciales, y su madre, Katia Mann, a la cual adoraba y admiraba sin límites por haber desempeñado con amor y valentía la función de buena madre y esposa durante la difícil situación de la Primera Guerra Mundial. Therese Giehse, Eva Herrmann y Anne Schwarzenbach, amigas íntimas de Erika Mann, son objeto de interés del escritor alemán, quién resalta también esta amistad en sus novelas, dedicándoles, incluso, alguna de sus obras.

En lo que podríamos llamar su primer período narrativo, Klaus Mann presenta a la mujer como portadora de los valores tradicionales, como centro y esencia del hogar. En otra segunda etapa describe a una mujer activa, ya madura, independiente e intelectualmente inquieta que lucha, desde el exilio, contra el nacionalsocialismo. En la tercera fase de su prolífica producción literaria, traza a una mujer que sufre tanto física como psicológicamente las lacras del exilio y es víctima de las consecuencias del destierro y de vivencias amorosas sin sentido.

Tras la lectura de las obras de Klaus Mann se podría afirmar que una de las características más recurrentes es el conflicto que se crea entre las expectativas del personaje femenino y los dictados de la sociedad. Teniendo presente esta hipótesis, y como objetivo su demostración en esta segunda parte, vamos a trazar en los sucesivos capítulos esta tensión, enmarcándola a partir de dos puntos de vista: aquellas protagonistas, co-protagonistas o antagonistas[1] que se acomodan a las convenciones establecidas, y aquellas que no lo harán. Por ello, esta segunda parte se ha dividido en cinco secciones sin desviarnos del método utilizado. Se estudia pues, la imagen humana del personaje femenino tomando como modelo el análisis exhaustivo que hace Mª Teresa Gómez Reus de los personajes femeninos en la obra de Edith Wharton,[2] y estableciendo la siguiente clasificación: **"El Angel del Hogar" o "La variante de la mujer abnegada", "La Mujer Rebelde", "La Nueva Mujer", "La Mujer Caída" o "La Mujer Víctima" y "Las demás Mujeres: modelos femeninos sin definir".**

[1] Esta clasificación se ha hecho a partir de su relación con el personaje masculino.

[2] Cf. Mª Teresa Gómez Reus: *La mujer y los prototipos femeninos en la obra de Edith Wharton*. Alicante: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1990.

Dentro de los parámetros que se han seguido para llevar a cabo esta clasificación está el de la **feminidad.** De esta manera encontraremos personajes que detentan una feminidad muy diversa: desde una feminidad sensual o espiritual (como el personaje de Christiane en *Kindernovelle* o la figura de Vera en *Der Siebente Engel*), pasando por una feminidad viril (como el personaje de Kunigunde en *Der Vater lacht*) hasta una natural (como Barbara en *Mephisto, Roman einer Karriere*) o artificiosa (como el personaje de Juliette en *Mephisto*). Es tan significativa como llamativa la capacidad de Klaus Mann en recrearse sin ningún esfuerzo en la fragilidad de la mujer o en destacar su fortaleza. Klaus Mann es un escritor que presenta en su obra diversas clases de mujer: unas con una feminidad desgarrada al borde de la esquizofrenia o el suicidio (el personaje de Suzanne en *Das Leben der Suzanne Cobière*) otras, la gran mayoría, no encuentran la armonía entre su mundo interior y el exterior. Solamente manifiestan este equilibrio aquellos personajes femeninos recreados en la madre o en la hermana de Klaus Mann, como por ejemplo el personaje de Barbara en la obra *Mephisto, Roman einer Karriere.*

Otro parámetro que se ha tenido en cuenta para establecer la clasificación anterior ha sido el tema del **sacrificio** femenino en la obra de Klaus Mann y **el dilema** de sus protagonistas entre la conveniencia o no de abandonar las aspiraciones personales. A través de las conclusiones obtenidas se verá que Klaus Mann ensalza el ideal cultural conocido como “el ángel del hogar”, puesto que en él está reflejado su adorada madre; pero se comprobará también cómo el escritor no está de acuerdo con ciertos preceptos sociales impuestos y, consecuentemente, mezcla las características de los diferentes modelos femeninos establecidos.

2.1. El ángel del hogar o la variante de la mujer abnegada

Como se ha señalado ya en la primera parte, tradicionalmente lo que se ha venido elogiando era la situación de subordinación de la mujer con respecto al varón. A la mujer se la valoraba por su abnegación, su silencio y su falta de autoestima. Por ello, los novelistas, principalmente católicos,[3] han ensalzado el prototipo "ángel del hogar". Uno de los pilares más poderosos y fuertes del culto a la feminidad era la afirmación de que la mujer sólo alcanzaba su plena realización sirviendo y sacrificándose por los demás. Numerosas son las mujeres que desde bien pequeñas se tuvieron que sacrificar en favor del bienestar y del provecho de los varones de la familia.[4] La mujer que en esa época se consideraba virtuosa era principalmente y, casi exclusivamente, madre. Incluso la vocación maternal era la esperanza y salvación del mundo.[5] La mujer tampoco podía manifestar pasión, ella era sobre todo, pureza, bondad y dulzura. La relación con su marido era de afecto y sus sentimientos por él debían ser los mismos que el amor que sentía hacia sus hijos. De esto se desprende que lo que daba superioridad moral a la mujer era, pues, su pureza sexual. Dicha pureza radicaba en la exaltación de la inocencia femenina, que servía para reprimir

[3] Cf. Christine Bard (ed.): *Un siglo de antifeminismo*…, p. 21.
[4] Cf. «El varón está a la cabeza de la mujer». En *ibídem*..., pp. 44-45
[5] Esta idea de engendrar un hijo para salvar al mundo es muy frecuente en la narrativa de Klaus Mann. Ejemplos en este capítulo son los personajes de Christiane y Vera. Este es un precepto católico. Cf. *Ibídem*..., p. 44.

cualquier impulso sexual. Puesto que las mujeres, de acuerdo con el esquema mental dominante, carecían de deseos propios, la mujer virtuosa se sometía al acto sexual para complacer al marido y engendrar hijos. Por lo tanto, una dama podía amar tranquilamente y sólo a su esposo, y siempre sin pasión.[6]

El personaje que más claramente representa a este modelo femenino que llamamos "ángel del hogar" es **Christiane,** protagonista de la novela corta *Kindernovelle*.[7]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

A pesar de que *Kindernovelle* se ha considerado uno de los mejores relatos de Klaus Mann donde se trata, aunque brevemente, el tema de la homosexualidad,[8] nosotros, en cualquier caso, preferimos reiterar y destacar en ella algunos aspectos del estudio del personaje femenino, basándonos en el realizado por Susanne Wolfram.[9]

En ***Kindernovelle*** se narra la historia de la vida de **Christiane**, una joven viuda de 31 años, una bella y misteriosa dama de la burguesía que se había retirado a la soledad absoluta del campo para dedicarse exclusivamente a la educación de sus cuatro hijos y al recuerdo respetuoso de su marido. En definitiva, para realizar allí sus

---

[6] Cf. «La mujer es madre desde la cuna». En *ibídem*..., pp. 45-49. Estas características también se encuentran en otros personajes literarios. Cf. Gertrud Schänzlin: *Frauenbilder*: Ingeborg Drewitz: *Gestern war Heute; Theodor Fontane: Effi Briest; Barbara Frischmuth: Erzählungen; Heinrich Mann: Eugénie oder Bürgerzeit*. Primera edición. Stuttgart: Klett, 1986, pp. 4-36.

[7] Publicada en octubre de 1926. Klaus Mann que aún no tenía veinte años, era ya bastante conocido por sus cuentos con elementos autobiográficos donde narraba pasajes de su infancia y juventud.

[8] Cf. Stefan Zynda: *Sexualität bei Klaus Mann*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1986, p. 56.

[9] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde: über die Untrennbarkeit von Tod und Eros im Werk von Klaus Mann*. Europäische Hochschulschriften. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1986, pp. 38-48.

funciones de buena madre y esposa.[10] En esta situación el tema principal de *Kindernovelle* es la soledad interior de Christiane.

Esta obra provocó en la crítica diversas reacciones en la forma de interpretarla: para unos fue simplemente la historia de la vida de la viuda Christiane, pero entre las líneas de esta novela corta subyace algo más. Klaus Mann se fue de viaje y, como él mismo cuenta, se encontró en París con el escritor René Crevel (1900-1935), que en esos momentos acababa de conseguir la fama con su novela *La mort dificile*.[11] Klaus Mann se enamoró de Crevel y lo convirtió en personaje ficticio de su *Kindernovelle* como amigo de los niños y amante de la joven viuda. Además Klaus Mann le dedicó la narración. Desde este punto de vista, *Kindernovelle*, es pues, una declaración de amor de Klaus Mann a René Crevel.[12] Incluso, el mismo Klaus expresó que la «verdadera historia de amor suele ser citada como su parte más débil, pero que le tenía gran cariño. Y que realmente amaba a Till, o sea a René».[13] Till, personaje ficticio de la novela, por lo tanto, refleja en parte también al mismo Klaus Mann.

Los pasajes de los niños se sitúan cerca de Múnich, donde la familia Mann tenía una casa de campo antes de la Primera Guerra Mundial. Esta localización fue confirmada por el mismo Klaus Mann, que lo cuenta en su primera autobiografía,

---

[10] Cf. «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 129.

[11] «Der beginnende Frühling fand mich schon wieder in Paris. [...] Es war in diesem schönen, reichen Frühling, daβ ich dem jungen französischen Dichter René Crevel begegnete. […] Der Roman, aus dem er mir damals vorlas, heiβt "La Mort Difficile"». En Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, pp. 166-168-169.

[12] De esta manera opina Dierk Rodewald, crítico encargado de escribir el prólogo de la narración. En Klaus Mann: *Novela de niños*. Traducción de Roswitha S. von Harttung. Barcelona: Editorial Junventud, 1993. p. 16.

[13] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, p. 338.

Kind dieser Zeit,[14] y más extensamente en sus autobiografías.[15] El mismo Klaus Mann había recomendado leer *Kindernovelle* como un «cuento cómico», en cartas que acompañaban la novela dirigidas a los famosos escritores Hugo von Hofmannsthal[16] y Rainer Maria Rilke.[17]

Entre Klaus y su padre, el famoso Thomas Mann, había cierto distanciamiento; además el padre apenas se preocupaba de sus hijos.[18] Sin embargo, la madre era el centro del hogar.[19] El hijo nunca pudo liberarse del padre durante su infancia y su juventud; por eso, en la novela corta, Klaus Mann trata mejor a la madre que al padre. A éste le hace desaparecer desde el principio del relato, solamente manifiesta su presencia a través de un retrato colgado en la habitación de Christiane: «Der Vater selbst war noch vor Lieschens Geburt gestorben, in Christianes Zimmer hing seine Totenmaske, vor einem schwarzen Samttuch über ihrem Bett».[20]

Christiane aparece caracterizada como un personaje de la clase burguesa. Vive cerca de un pequeño pueblo bávaro con sus cuatro hijos, Renate de 9 años, Heiner de 8, Fridolin y Lieschen de 7 y 5 años respectivamente,[21] con la cocinera, Afra, y con la

[14] Cf. Klaus Mann: *Kind dieser Zeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997, pp. 12 y ss.

[15] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt…*, pp. 20 y ss.

[16] Cf. Klaus Mann: *Briefe und Antworten 1922-1949*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991, p. 39. Carta de Klaus Mann a Hugo von Hofmannsthal con fecha del 14 de octubre de 1926.

[17] Cf. *Ibídem…*, pp. 39-40. Carta de Klaus Mann a Rainer Maria Rilke con fecha del 19 de octubre de 1926.

[18] Cf. el artículo «Bildnis des Vaters». En Erika und Klaus Mann: *Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991, pp. 95-118. Este mismo artículo aparece en Klaus Mann: *Das innere Vaterland. Literarische Essays aus dem Exil*. Editado por Martin Gregor-Dellin. Munich: Ellermann, 1986, pp. 124-148.

[19] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt…*, pp. 26-27. Cf. «Das Bild der Mutter». En Klaus Mann: *Die neue Eltern…*, p. 323.

[20] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 135.

[21] Cf. *Ibídem…*, p. 128.

señorita Konstantine Bachmann, la niñera.[22] Todas las tardes el profesor Burkhardt acude a la casa para dar clases particulares a Heiner y a Renate. Este aspecto es característico de la clase burguesa. La figura del narrador describe a Christiane detalladamente como una buena madre, tierna y cariñosa.[23] De esta manera también la ven sus hijos: un ejemplo lo tenemos cuando llega la hora de acostarse, momento en el cual la madre se acercaba a las camas a darles las buenas noches y todos la llamaban llenos de emoción, pero es Heiner quien la quiere de una manera muy especial, incluso la corteja como un enamorado y la inunda de palabras cariñosas:

> Wie ein werbender Kavalier übergroβ er sie ganz mit Kosenamen: "Du bist so schön", sagte er immer wieder, "du bist einfach tausendschön--"[...] er streichelte sie mit neuen Worten der Zärtlichkeit, die übergroβe Verehrung ihm eingab: "Du bist so pussig, so pullig".[24]

No obstante, a veces la vida con la madre no es tan agradable, puesto que tiene dolores de cabeza muy fuertes y debe alejarse de los niños:[25]

> Wenn die Föhnstürme kamen, die die Kinder bis zur Leidenschaft liebten, war Mama meistens krank. Sie lag mit Kopfschmerzen und kühlen Kompressen, ihr schien es, als wollten die Berte jetzt, sie zu erdrücken, kommen, da sie doch mit einemmal so nah und grün vor ihrem Fenster lagen.[26]

---

[22] Cf. *Ibídem...*, p. 130.

[23] Así era también Katia Mann. Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*..., p. 26.

[24] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*..., p. 129. .

[25] Katia Mann tenía, igualmente, una salud delicada. Estuvo internada varias veces debido a una enfermedad pulmonar que le causaba fiebre y tos. Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*..., p. 31. En relación con esta debilidad, mencionamos a Virey, para quien «la mujer es débil, además tiene menstruaciones lo que la perturba incluso psicológicamente». De la misma manera los misóginos hablaban de las "eternas enfermas". Cf. Christine Bard (ed.): *Un siglo de antifeminismo*..., p. 46.

[26] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*..., p. 133.

En Christiane se observa la debilidad del sexo femenino: por un lado, es muy buena madre y esposa, pero por otro, es débil físicamente y vulnerable en su comportamiento. El hecho de poseer una feminidad frágil es un rasgo característico del modelo de mujer "ángel del hogar".

En cuanto a la caracterización física de la heroína apenas hay referencias. Solamente al comienzo de la novela cuando está en traje de baño sobre el trampolín de la piscina. Se alude a sus magníficas piernas blancas, su sonrisa aturdida, expectante, incluso, casi sin vida.[27] No aparece descrita muy sensualmente. Sin embargo, para sus hijos es la más bella de todas las hadas y emperatrices que podían imaginarse, y la madre más tierna y cariñosa del mundo.[28] Se hace, pues, más referencia a las cualidades internas que a las externas.

En esta novela corta es significativa la descripción contradictoria de Christiane. Es curioso que la protagonista femenina aparezca, al principio del relato, descrita con atributos positivos y después con rasgos negativos: con la mirada vacía, con las manos en el regazo mostrando un aspecto afligido, incluso borrando su sentimiento maternal, puesto que sus hijos le resultaban personas completamente extrañas cuando eran rebeldes.[29] Este sentimiento está, igualmente, relacionado con el que tenía hacia su marido.[30] Éste había sido un famoso filósofo, pero Christiane desconocía su obra porque él le había prohibido leer sus libros. Todo lo que envuelve

[27] Cf. *Ibídem...*, pp. 131-132.
[28] Cf. *Ibídem...*, p. 133.
[29] Cf. *Ibídem...*, p. 131.
[30] Cf. *Ibídem...*, p. 135. Es significativo que Klaus Mann haga alarde de los elementos contradictorios para manifestar su rechazo a ciertas normas de la sociedad burguesa. Se puede deducir claramente que el escritor estaba de acuerdo con que una mujer sea al menos, buena madre y si cabe, buena esposa. Pero no compartía la idea de que la mujer estuviese sometida al marido y no tuviera el derecho, ni la posibilidad de realizarse. Cf. su artículo sobre Sibilla Dalmar en la parte primera del presente trabajo.

al marido es extraño y misterioso. En su despacho están sus obras llenas de oscuros estantes con libros que ella no había tocado, por respeto, desde su muerte.[31] El marido había sido sacerdote católico, pero había abandonado su dedicación a la Iglesia. Tampoco se sabe por qué, hasta su muerte, había vestido siempre con un traje negro cerrado hasta el cuello y en su escritorio estaba siempre su rosario blanco.[32] Desde que el filósofo se enfrentó con la Iglesia se dedicó únicamente a Christiane, cuyo origen era totalmente desconocido hasta para sus hijos, que ignoraban, incluso, si tenían abuelos. Únicamente conocían a un tío, hermano menor de su madre, llamado Gaston y actor de profesión.[33] Una vez más la mujer aparece sometida al anonimato más profundo desde el punto de vista social.

Resulta interesante comprobar cómo el narrador describe físicamente al padre en términos no muy amables, quizás por su afán de contrastar y ensalzar la dulzura y la bondad de la madre. El filósofo aparece descrito con una gran nariz y una boca cerrada con un rictus amargo, con una mirada severa que dominaba[34] la habitación de Christiane: «Mit großer Nase, unerbittlich verkniffenem Mund und einem strengen, träumenden Blick beherrschte die Maske das Zimmer der Witwe».[35]

Los niños se parecen mucho al padre, de ahí que para la madre sus hijos le resultasen extraños y enigmáticos. Christiane no entiende[36] que, por ejemplo, Heiner se pase las horas delante del cuaderno componiendo sus propias poesías, poesías que también gustan a Fridolin y a Renate, o que leyesen extrañas baladas: «Aber der

[31] Cf. *Ibídem...*, p. 136.
[32] Cf. *Ibídem.*
[33] Cf. *Ibídem.*
[34] Un rasgo más que demuestra el dominio y la superioridad del varón, incluso, muerto.
[35] Cf. *Ibídem...*, p. 135.
[36] Característica típica del prototipo "ángel del hogar": la mujer como un ser sin opinión e incapaz de pensar por sí misma ni de entender cualquier cosa, por muy simple que fuese.

Mutter kam dies alles fremd und sonderbar vor, sie verstand es beinah so wenig, wie sie ihren toten Gemahl verstanden hatte».[37] Christiane se da cuenta de que cada uno de ellos había heredado una parte distinta del padre, pero todos tenían en común una imaginación inagotable, así como una cierta seriedad y disciplina para hacer las cosas.

Señala Susanne Wolfram que Christiane es el vínculo de unión entre el padre y los niños y que la protagonista femenina es al mismo tiempo madre y amante. Esto es lo que da unión al argumento de la obra, y lo que permite sacar conclusiones en el transcurso de su matrimonio.[38] Compartimos la opinión de la autora cuando afirma que la superioridad espiritual del padre era dominante y a la que Christiane en ningún momento pudo hacer frente y se notó incluso en el aspecto sexual: «In diesen beinah unerträglich groβen Nächten hatte sich die furchteinflöβende Bewegtheit seines Geistes über die Ruhe ihres Leibes geworfen».[39] Entre líneas subyace la idea de que Christiane sentía un profundo dolor y resentimiento hacia su marido y creemos que esta amargura tenga su origen en la insatisfacción sexual que parece padecer desde el principio de su matrimonio,[40] insatisfacción que nunca hubiera podido expresar, dado que en aquella época las mujeres decentes y de cierto rango social no podían expresar este tipo de cosas. Christiane demuestra su deseo pasional cuando pasa las noches con el joven Till. La protagonista que vive solitaria, separada de su ambiente social y encerrada en sí misma, empieza a cambiar cuando aparece Till, un joven escritor que va a la casa de Christiane porque admiraba al filósofo fallecido y estaba interesado en conocer su biblioteca.

---

[37] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 135.
[38] Cf. Susanne Wolframm: *Die tödliche Wunde*…, p. 40.
[39] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 158. Un rasgo típico de mujer que no tiene derecho a expresar sus deseos sexuales, ya que de lo contrario se la consideraba una prostituta.
[40] Cf. Susanne Wolframm: *Die tödliche Wunde*…, p. 40.

Konstantine se ocupa de los niños, los cuales la veían como a un enemigo. La niñera interrumpe continuamente sus juegos; por eso aparece descrita de manera negativa y apagada: con la cara blanca e hinchada y de mirada aburrida y desganada; su chaqueta de punto y su falda azul están descoloridas y su pelo es de color rubio apagado.[41] Pero también sabía estar de buen humor y entonces les contaba historias graciosas de Düsseldorf, su ciudad natal y de su familia, por ejemplo la de los dedos de su hermana que ella, a oscuras, había tomado por salchichas.[42]

Otro personaje que los niños consideran como otro obstáculo fastidioso es el profesor Burkhardt, un joven seguro de sí mismo, de pelo castaño y buen humor, que acude a casa todos los días con una carpeta de cuero bajo el brazo para dar clase durante dos horas a Heiner y Renate.[43] El narrador también se encarga de describir al profesor, que como persona le caracteriza no muy odiosa, pero sus clases, en cambio, son aburridas: «Lehrer Burkhardt selbst ist nicht eigentlich hassenswert, aber gar zu langweilig ist, was er mit ihnen zu treiben hat».[44] Resulta curioso que en la voz del narrador se rechaze el libro de aritmétrica y el de religión, como libros realmente aburridos: «Gleich widerlich sind Rechenheft und Religionsbüchlein».[45] Son aspectos autobiográficos de la vida de Klaus Mann. Por ello creemos que detrás de la voz del narrador está Heiner, el cual, además, tiene rasgos de Klaus Mann, dado que éste también aborrecía las matemáticas y la religión.[46] La pasión de Klaus Mann fue la literatura; además nunca le gustó ir a la escuela. De esta manera lo expresó en una carta que escribió a Paul Geheeb, el director del internado de Odenwald, el 12 de junio de 1926:

[41] Cf. «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 130.
[42] Cf. *Ibídem…*, p. 130.
[43] Cf. *Ibídem…*, p. 129.
[44] *Ibídem.*
[45] *Ibídem…*, p. 129.
[46] Cf. Klaus Mann: *Kind dieser Zeit…*, p. 158.

> Existiert in Deutschland die "Erziehungsanstalt" nicht, in der ich so hätte leben dürfen und können, wie sie es mir ermöglicht haben-: absolut auf mich gestellt, die Einsamkeit genießend, die mir Lebensvoraussetzung ist. [...] Daß ich nun dennoch fort will und muß, liegt daran: die Atmosphäre, die Luft einer derartigen Anstalt [...] ist nichts für mich - [...].[47]

Otro personaje que pertenece al mundo de los adultos es Afra caracterizada como una buena y cordial cocinera:

> Allein zu phantasielos, um die großen und gewagten Spiele von vorher fortzusetzen, sitzen sie, klein und verlassen, über dummen Würfelspielen beieinander oder gesellen sich lustlos zu Afra, der herzlichen Köchin, die resolut im Kuchenteige wühlt.[48]

Como se ha podido comprobar los personajes de esta novela corta tienen un marcado caracter descriptivo. Por eso los niños también aparecen descritos tanto física como psicológicamente. Renate aparece caracterizada como una joven decidida y valiente. Además es la más servicial y eficiente de los cuatro hermanos. Su cara presenta un aspecto melancólico y con rasgos de chico. El pelo es muy oscuro. Es tan delgada que parece un niño.[49] Heiner es más reflexivo, en ocasiones, parece que está abstraído del mundo, ensimismado y feliz en sus pensamientos. Es perezoso, aunque, si se le riñe por este comportamiento reacciona enseguida.[50] Fridolin es el único de los niños que no es guapo. Su cara parece la de un nomo, debido a un gesto retorcido y cómico, a su pelo lacio y sedoso, a su boca bastante ancha y por su cuello tan corto.

---

[47] Klaus Mann: *Briefe und Antworten...*, pp. 14-15.
[48] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz...*, p. 129.
[49] Cf. *Ibídem...*, p. 132.
[50] Cf. *Ibídem...*, p. 133.

No obstante, tiene una fuerza impulsora para todo lo que emprende. Su personalidad es muy parecida a la de Heiner, al que se rendía y servía.[51] Por último, la más pequeña, Lieschen, es tierna y frágil y casi siempre está cerca de su madre. Sus ojos son tan grandes que llaman la atención.[52]

Después de este análisis descriptivo se observa que en esta novela corta se aprecian dos mundos: por un lado está el mundo de los adultos y por el otro, el de los niños.[53] Los niños, a través de los juegos descritos explícitamente,[54] aprenden a entender el mundo de los adultos imitándoles. El ideal mundo de los niños aparece amenazado por el de los mayores, lo que aparece personificado en los personajes de la niñera Konstantine y del profesor Burkhardt: «Das Kinderfräulein Konstantine Bachmann ist natürlich ein Feind - weit gefährlicher und ärger als der Lehrer Burkhardt».[55] Sin embargo, ninguno cala tan hondo en la vida de los niños como Till, el joven escritor. El sentimiento contradictorio de Christiane entre aceptación y rechazo hacia sus hijos también lo expresa hacia Till. El continuo énfasis de la ignorancia de Christiane en el relato permite interpretar, siguiendo el estudio de Susanne Wolfram, una discriminación de la mujer[56] como persona independiente que piensa y actúa: «cuanto menos le entiende (a Till), ella más le quiere»: «Sie liebte ihn immer mehr, je weniger sie ihn verstand». [57]

[51] Cf. *Ibídem.*
[52] Cf. *Ibídem.*La descripción recuerda a los hermanos Erika Klaus, Golo y Elisabeth.
[53] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 38.
[54] El segundo capítulo del relato está dedicado exclusivamente a explicar los juegos que los niños se inventaban. En «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, pp. 137-141.
[55] I*bídem…*, pp. 129-130.
[56] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 38.
[57] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 150.

Christiane, al comienzo del relato, se siente fría, carente de pasión, insensible, incluso se podría decir que inhumana y hasta cruel. La protagonista femenina cambia su apático estado emocional cuando conoce a Till, sintiendo que le ama profundamente y desprendiéndose de la tensión interna que ésta tenía.[58] Christiane se muestra más alegre, alegría que se manifiesta en el brillo de sus ojos nacarados: «Christiane mischte sich in die Unterhaltung, sie war von rührender und süβer Lustigkeit, sogar Grübchen erschienen in ihren Wangen und ihre Augen schimmerten perlmuttern».[59]

BIBLIOTECA VIRTUAL

El narrador describe a Till en la voz de la protagonista femenina. En la descripción se aprecia una evolución. Empieza de manera poco afectiva: Christiane, no considera a Till un joven atractivo, ni tan siquiera apuesto. Sus labios le parecen bastante gruesos y su nariz muy fea. Sin embargo, su pelo rubio oscuro y con la raya descuidada, cayéndole bellamente sobre su frente le gusta, al igual que sus hermosos ojos. Resulta curioso que Christiane, cuando observa detenidamente a Till, cambie de opinión sobre su boca, a la cual ya no considera tan fea:

> Christiane sah ihn an und sagte sich, daβ er nicht eigentlich schön war, ja beinah nicht hübsch. Sein Mund war zu voll und seine Nase nicht edel geformt [...] Auch sein Mund war schön, wenn sie sich´s recht bedachte, sien Mund war im Grunde so schön und kindisch wie seine Augen.[60]

El propio Till también se describe asimismo cuando dice a Christiane y a los niños que había sido un *Wandervogel*[61] desde los dieciséis hasta los dieciocho años,

[58] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 40.
[59] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 144.
[60] *Ibídem...*, pp. 143-144.
[61] Movimiento juvenil de la Alemania de entreguerras.

asegurando que había sido su época más feliz y que le encantaba viajar. Había estado en Madrid, París, Berlín, El Cairo, Nueva York y Túnez. El narrador también participa de la caracterización del personaje masculino: suele llevar una camisa verdosa,[62] y nos informa de lo que Till leía, subrayando su aspecto bohemio y su pasión por la literatura: en su habitación tenía el «*Berliner Illustrierte*», *La Voluntad de Poder*, *el Nuevo Testamento*,[63] revistas americanas de moda, escritos sobre patologías sexuales, discursos de Buda, folletos sobre Rusia.[64] El narrador también le describe físicamente: como un joven muy delgado y no muy alto. Su vestimenta es poco elegante y algo descuidada. Cuando llega a la casa de Christiane llevaba puesto una camisa de seda azul y unos zapatos desgastados. A la viuda le llamaron especialmente la atención sus cejas muy espesas y arqueadas.[65]

En esta novela corta hay rasgos autobiográficos. Klaus Mann expresa sus preocupaciones existenciales y su contradicción entre las ganas de vivir y el deseo de morir, esta vez en el personaje de Till. Según Susanne Wolfram, el autor pone en boca de Till el silbido de una triste melodía, cuyo tono se identifica con «los altibajos de la vida»:

> Er pfiff, eine groβe, traurige Melodie, sie ging auf und ab,
> flatterte nach oben und nach unten, wurde leiser und lauter -
> er lieβ sie mit sich fliegen und flattern, wie einen schwarzen,
> einsamen Vogel, der ihn begleiten durfte.[66]

[62] *Ibídem...*, p. 145.

[63] Resulta curioso que Till tuviera entre sus libros el Nuevo Testamento, ya que una vez confesó que no creía en Dios: «Ich glaube nicht mehr an Gott». *Ibídem...*, p. 143.

[64] *Ibídem...*, p. 148.

[65] *Ibídem..*, p. 141. El hecho de que Christiane se fije en Till es un aspecto interesante y en parte revolucionario, ya que era en aquella época y perteneciendo a la clase de la burguesía era poco común que una mujer se fijase en un hombre.

[66] *Ibídem...*, p. 146.

El amor al cuerpo actúa como mediador entre la vida y la muerte y en él se manifiestan estos dos sentimientos opuestos.[67] El propio Klaus Mann lo expresó muy convencido en un artículo en el año 1925: «Aber da wir an das Geheimnis des Leibes wieder mit solcher Inbrunst glauben [...] Aber neu ist in uns allen erwacht der Glaube an dieses Mysterium, das zwischen Tod und Leben das Bindeglied ist [...]».[68]

Es interesante analizar la evolución psicológica y la convicción de la protagonista Christiane: cuando todavía no conoce a Till, observamos que vive en soledad dedicada a cuidar a sus cuatro hijos y al recuerdo respetuoso de su marido. El filósofo famoso consideraba a su mujer poco inteligente,[69] puesto que el mismo la prohibió leer sus escritos, entre otras cosas, porque eran muy difíciles para su entendimiento:

> Der Gemahl war ein berühmter Philosoph gewesen, aber sie kannte nicht eines von seinen Büchern, er hatte ihr stets aufs unbedingteste untersagt, in ihnen zu lesen, auch waren sie ihrem Verstande zu schwierig.[70]

Hasta la propia Christiane se considera tonta; este concepto de sí misma va desapareciendo cuando en una noche de pasión con Till, la joven viuda tiene una idea que creía que era buena y digna de ser retenida:

---

[67] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde*…, p. 41.

[68] Klaus Mann: Fragment von der Jungen, pp. 15-16. En Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde: über die Untrennbarkeit von Tod und Eros im Werk von Klaus Mann*. Europäische Hochschulschriften. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986, p. 42.

[69] Este aspecto toca en detalle la idea de que la mujer es incapaz de todo que no sea amor y maternidad, carece de capacidad creativa, ni de concebir ideas generales. Cf. Christine Bard (ed.):*Un siglo de antifeminismo*…, p. 94.

[70] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 135-136. El subrayado es nuestro.

> Es gibt zweierlei Leben, dachte sie langsam, das ruhende und das bewegte. Es gibt zweierlei Sehnsucht: die weitertreibende und die hinnehmende. Wenn das ruhende und das bewegte Leben Hochzeit haben: das ist Empfängnis.
>
> Sie lächelte beglückt, weil sie dachte, ein kluger Gedanke sei ihr gekommen, und sie hatte sich doch immer für dumm gehalten.[71]

Siguiendo el análisis de Susanne Wolfram, señala que cuando Till se marcha, Christiane, ya embarazada, se da cuenta de que se había equivocado en esta idea y piensa que no hay dos clases de vida,[72] como ella había creído aquella noche embriagadora de pasión con Till, sino que definitivamente sólo existía la vida, que avanzaba hacia su encuentro con la muerte.[73] Christiane piensa que nunca podría comprenderlo. Por un lado, se observa pues, un retroceso al estado inicial de ignorancia de la protagonista femenina; y por otro, parece confirmarse la opinión del filósofo de que Christiane no llegaría a comprender tales ideas. Sin embargo, hay que señalar que es su amor hacia Till quien pone luz a ciertas reflexiones sobre la vida y la muerte.

En lo que a la relación de Christiane y Till se refiere, hay que destacar que en un primer momento, cuando la cocinera Afra le anuncia la llegada del joven, ella se muestra distante, indiferente y cansada para recibir visitas, pero ante la insistencia del joven, Christiane acepta recibirle en su casa. La joven viuda se muestra pasiva, pero los niños pronto sintieron afecto hacia él y le mostraron su cariño más sincero. El atractivo físico de Till influye en la decisión de Christiane para que se atreviera a dar el primer paso hacia la conquista del joven. Esto resulta revolucionario puesto que lo

---

[71] *Ibídem...*, pp. 157-158. El subrayado es nuestro.

[72] «Es gab nicht zweierlei Leben, wie sie gemeint hatte, in der trunkenen Nacht: das ruhende und das bewegte. Es gab nur das Leben, das dem Tode entgegenwuchs. Sie würde es niemals begreifen können, keiner hatte es jemals begriffen». *Ibídem...*, p. 172.

[73] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 44.

tradicional era que lo diese el hombre. Según Susanne Wolfram, este acto de emancipación, al principio, se oculta. A pesar de todo, según la autora, se mantiene el papel tradicional de mujer conquistada, puesto que ella se acerca a él desde la más profunda humildad. Christiane se muestra con Till tímida y, a la vez, segura de sí misma, rasgos que antes no manifestaba:[74]

> Also ging sie langsam in tiefster Demut zu ihm hin, sie ersparte sich keinen Schritt. Sie begegnete seinem aufgerissenen und entsetzten Blick. Ganz nahe bei ihm bat sie einfältig, schüchtern, aber so sicher, als könne es anders nicht sein: "Komm jetzt mit mir".[75]

La mirada aterrada y los ojos desorbitados de Till reflejan su miedo hacia Christiane. El joven es incapaz de mantener una relación de amor con la protagonista; por ello, la rechaza y huye de ella dominado por una angustia insoportable. Sin embargo, la joven viuda quiere conquistarle e intenta acercarse a él. Con este pasaje Klaus Mann intenta nuevamente describir una relación de amor heterosexual, que evidentemente, no podía salirle bien, puesto que el autor siempre había descrito relaciones homosexuales o amores imposibles, como, por ejemplo, el amor entre hermanas o hermanos o el amor de una mujer mayor con un chico joven. Till no es un buen conquistador de mujeres y defiende con vehemencia y orgullo su homosexualidad. Este comportamiento del joven protagonista para un hombre de tendencia heterosexual es extraño y fuera de lo habitual. El discurso que hace Till a favor de las perversiones eróticas, lo aprovecha para reprender a las ideas de Christiane, quien denomina «anormal» al amor homosexual, al compararlo con el

[74] Cf. *Ibídem*…, p. 45.
[75] Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 156.

amor entre un hombre y una mujer. Till utiliza su discurso para intimidar y provocar a la protagonista femenina:[76]

> Von erotischen Abnormitäten, die ihr verwerflich dünkten, sprach er mit lustiger Selbstverständlichkeit. (...) Öfters wurde er sehr gereizt, weil sie die homoerotische Liebe "unnormal" im Vergleich zur mann-weiblichen nannte. Er sagte: Ja - Sie sind allerdings wesentlich älter als ich"-, und sah grausam an ihr vorbei. Dann schwieg sie schmerzlich. Sie war ja die alternde Dame, die einen Knaben begehrte.[77]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Después de este pasaje, el relato continúa con la descripción de la noche del acto amoroso. Basándonos en el análisis de Susanne Wolfram, compartimos la idea de que, para Klaus Mann, lo que diferencia exclusivamente al amor heterosexual del homosexual es el hecho de la procreación. Un motivo recurrente de la obra de Klaus Mann es que entre el protagonista masculino y el femenino aparezca desde la primera noche de pasión el deseo de engendrar un niño y se compare a la mujer con la imagen de la Virgen María:[78]

> Sie aber, im Bett, wagte ihn nicht mehr anzusehen. Sie schloß die Augen, ein Gedanke kam ihr, den sie nicht mehr festzuhalten wagte, unter dessen gar zu großer Süße sie erbebte. Von woher war er geschickt? Erkannte sie ihn denn nicht, den Engel, der Unruhe bracht in ihre Kammer?- Dann hieß sie Maria und wartete der Empfängnis.[79]

[76] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 46.
[77] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, pp. 152-153.
[78] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde.*
[79] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 156. El subrayado es nuestro.

El hecho de utilizar la imagen de María demuestra, según Susanne Wolfram, la intención del escritor de reducir a la mujer al papel tradicional de madre, pero con una doble función: primero, porque Christiane está embarazada, y, segundo, porque el comportamiento de la protagonista hacia el joven es muy maternal, provocando en ella un sentimiento más profundo y tierno que el deseo amoroso:[80]

> Langsam ging er zu ihrem Bett, nur als suche er Wärme. Da sah sie ihm erst ins Gesicht. [...] Sie nahm seine beiden Händen, sie wuβte nicht, waren sie glühend heiβ oder ganz kalt. Sie fühlte nur, daβ sie zitterten. Da wuchs in ihr ein anderes Gefühl immer mehr, das vorher wohl auch schon in ihr gewesen war, aber das jetzt mit Innigkeit und Gewalt zum Bewuβtsein erwachte, sich ausbreitete und tiefer, ergreifender schien als alle begehrende Liebe.[81]

En el estudio de Susanne Wolfram sobre el análisis de la homosexualidad en los personajes de Klaus Mann, se señala que teniendo en cuenta este sentimiento conmovedor de Christiane hacia Till, no es de sorprender que se compare a este personaje femenino con María en calidad de virgen. En la unión corporal con el amado, la joven viuda siente que está en pecado y en su interior nace el deseo de necesitar la bendición. Para ello, similar a la figura del padre Dios se alza la de su marido, que aunque está muerto, manifiesta su presencia en un retrato colgado en la habitación de Christiane transmitiendo la sensación de que observa todo lo que allí sucede:[82]

> Sie saß auf dem Bettrand und legte Kleidungsstück für Kleidungsstück sorgfältig ab. Die Photographien der Kinder standen auf dem Nachttisch im Lederrahmen, ernst

[80] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 46.
[81] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, pp. 156-157.
[82] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde...*, p. 46.

> schauend. Über dem Bett hing die weiße Totenmaske des Gatten, mit der großen Nase, dem unerbittlichen mund, der reinen, schimmernden Stirn.[83]

Señala la autora, que Till ha venido a cortejar a Christiane en representación del filósofo muerto. Una prueba de ello se tiene cuando Till se acuesta con la viuda y la figura del marido, representada en la foto, está siempre cerca.[84] De esta forma, para Till, el acto sexual con Christiane significa una unión con el mundo de los muertos.[85] En realidad, lo que Klaus Mann quiere manifiestar es la homosexualidad del personaje masculino, porque lo que subyace entre las líneas del relato es la unión entre el filósofo muerto y Till. Christiane solo actúa de vínculo entre ellos. Klaus Mann utiliza el mismo motivo en su obra *Der fromme Tanz* y después en la obra de teatro *Der Siebente Engel*, en las cuales la unión amorosa se produce entre dos hombres actuando la mujer de representante. En definitiva, es la unión una vez más de dos hombres, como siempre intenta expresar Klaus Mann en sus obras.[86]

No obstante, nosotros, además de compartir esta opinión de Wolfram, creemos afirmar por la investigación que hemos realizado que el hecho de que Klaus Mann identifique a Christiane con María abraza una intención más profunda que expresar la mera homosexualidad del protagonista masculino. La denominación de María la entendemos de forma global como virgen, madre y esposa. A pesar de que este modelo de mujer que representa María ha sido denostado por el feminismo y las feministas, en sentido histórico, María cumple un papel de mujer respetada y

[83] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz* …, p. 156. El subrayado es nuestro.
[84] Cf. *Ibídem*..., p. 158.
[85] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde*..., p. 46.
[86] Cf. *Ibídem*..., p. 47.

respetable en épocas en que el sexo femenino no merecía ninguna consideración.[87] Con esta imagen de Christiane creemos que el escritor toca en detalle su deseo de ensalzar a la protagonista femenina.

En conclusión, Christiane es una persona de gran complejidad humana: una mujer con muchos defectos y virtudes. Es una mujer solitaria, humilde, fiel, amante de su esposo, dedicada a su hogar y al recuerdo respetuoso de su marido muerto, cariñosa y buena madre y hermana. Al principio de la obra se subraya su fortaleza moral frente a su debilidad física. Le suele doler mucho la cabeza, esto refleja su feminidad frágil y endeble. Resulta significativo la evolución de su estado de ánimo de mejor a peor de acuerdo con las estaciones del año, al igual que la envidia que siente hacia sus hijos cuando Till les dedica más atenciones que a ella. Es interesante observar también su evolución como madre. Al principio aparece como una madre cercana, tierna, y al final de la obra, los hijos la ven como una madre extraña por su comportamiento vulnerable y, especialmente, por su embarazo. En Christiane tenemos a la mujer que ejerce la función de madre y esposa sometida. Detrás de ella se esconde un alma desgarrada por la soledad que encuentra consuelo y un rayo de luz en su vida con la llegada del joven Till. Tras una esporádica pero intensa relación amorosa con él se sentirá nuevamente sola tras la marcha del amante.

Klaus Mann, tal vez sin proponérselo conscientemente y sin ofrecer soluciones, nos presenta los aspectos esenciales de la problemática femenina de la clase burguesa de su época. Por ello, pensamos que el personaje femenino de

[87] Cf. *Diccionario feminista…*, p. 153. Por otro lado, esta idea de comparar a la mujer con la Virgen María subyace en la Iglesia católica. Cf. Christine Bard (ed.): *Un siglo de antifeminismo…*, p. 44.

Christiane como prototipo de mujer "ángel del hogar", está muy logrado por su creador.

Otro ejemplo de mujer abnegada o de "ángel del hogar", pero en el papel de hija, es Sonja. El tema principal de ***Sonja***[88] es nuevamente la soledad interior. La protagonista, como el propio título indica es Sonja, una muchacha huérfana de madre, que vive con su padre, acompañados por Martha, la criada y Alois, el mozo. Su padre había desempeñado un importante cargo en el Ejército, y por lo tanto, pertenece a la alta clase social. Es dueño de un «*Wirtsgarten*», donde recibe a los huéspedes y a los invitados. Martha y Sonja se encargan de la administración del negocio, de las tareas de la casa y de que todo esté preparado, ordenado y limpio para recibir a los huéspedes. Sonja, que vive bajo la autoridad de su padre, un general ya jubilado, solitario y severo, se encuentra muy sola.[89] Siente envidia del amor que se muestran Martha y Alois; en cambio, ella no tiene a nadie a quien amar. Pero la historia de amor de Martha y Alois, feliz, al principio de la narración, no acaba bien. Martha se queda embarazada y Alois la abandona.[90] Martha decide tener al niño en su ciudad, por lo que se despide del lugar donde trabajaba, el «*Wirtsgarten*». Los dos personajes viven en la soledad más amarga. Sonja acompaña a Martha a la estación. En este momento del relato Sonja aparece caracterizada como un ángel que acompaña a Martha. Paralela a esta historia transcurre la de Sonja. La hija del general mantiene relaciones con uno de los muchachos que se alojan en el «*Wirtsgarten*». Se

[88] «Sonja». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 73-86.

[89] Sonja es la típica joven burguesa que no quiere quedarse soltera, por eso lucha por librarse de la autoridad de su padre. Cf. la primera parte.

[90] El hecho de que Alois abandone a Martha nos parece significativo. Por un lado, creemos que Klaus Mann, por su pertenencia a la clase burguesa, quiere reflejar algunos aspectos que considera negativos de la llamada emancipación de la mujer, en definitiva del progreso que significa la corrupción y la relajación de costumbres. Y por otro, por su tendencia homosexual, no acepta que un hombre deje embarazada a una mujer.

enamoran, pero al poco tiempo el muchacho se marcha, y aunque éste promete a Sonja volver al año siguiente, todo se queda en promesas vanas.

La caracterización de Sonja, como personaje que pertenece a la alta clase social, no está muy definido. A pesar de que la obra comienza diciendo que en la casa del general viven también la criada y el mozo,[91] rasgo típico de la burguesía, Sonja aparece descrita como una camarera que ayuda a Martha, la criada, a servir a los invitados. Incluso viste como una auténtica camarera, es decir, sin ninguna distinción por pertenecer a una clase social más alta: «Sonja [...] war angetan wie eine Kellnerin. Über dem schlichten dunklen Kleide trug sie eine weiße, beinahe kokette Schürze».[92] Klaus Mann describe a Sonja analíticamente, por partes, con el fin de que el lector tenga una idea de su totalidad como persona. Por eso, al lector le resulta fácil imaginarse a Sonja en cuanto a su aspecto físico: es risueña, de tez morena, delgada y activa. Suele andar de forma cabizbaja como si no tuviera la fuerza suficiente para llevar algo.[93] En su largo cuello luce una joya de plata, regalo de su madre antes de morir.[94] Tiene el pelo muy largo, de color castaño muy bonito, suele vestir de manera sencilla y de color oscuro. Sus ojos marrones son grandes y tristes. Klaus Mann la describe con una mezcla de ternura y compasión, como si fuera una gitanilla triste: «So sah sie wie eine traurige Zigeunerin».[95] La melancólica descripción física de la tristeza de sus ojos y el gusto por los colores oscuros en su forma de vestir tienen relación directa con el estado psíquico de la protagonista.

[91] Cf. «Sonja». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p.73.
[92] *Ibídem.*
[93] Cf. *Ibídem.*
[94] Teniendo en cuenta que llevar estas joyas de plata es también un signo de distinción social, típico de la clase burguesa. Cf. *Ibídem…*, p. 74.
[95] Cf. *Ibídem...*, p. 78.

Desde el punto de vista femenino, Sonja no es atractiva sensualmente, ni moralmente: irradia poca energía y entereza. Su estado psicológico es descrito por el narrador:

> Sonja stand langsam auf und setzte sich vor den Spiegel. [...] Sie sah aus dunklen Augen ihrem Spiegelbilde zu, das sich so lautlos im Glase bewegte. Sie stand auf, und sprachlos standen sie sich gegenüber. [...] So sollte es sein. Gottlos - sündenlos-allein-.[96]

Sonja se encuentra pues, muy sola.[97] Lo único que la hace compañía y tiene para ella un valor especial es la joya de plata regalo de su madre. De nuevo, el escritor presenta un prototipo femenino débil y frágil. Klaus Mann muestra su predilección por los seres que se encuentran solos en la vida. La amargas pesadillas que atormentan a Sonja por las noches son una consecuencia de esta triste soledad interna. Sueña con mariposas nocturnas que se le posan en la cara y anidan en su pelo y con ratas que trepan a su cama: «[...] Was hatte sie heute nacht geträumt? - Schwarze Schmetterlinge nisteten in ihrem Haar. - Ratten waren an ihrem Bette vorbeigehuscht».[98]

Sonja es consciente de que está destinada a sufrir, condenada a la soledad y a la desesperanza. La oscuridad y la desolación de su habitación están en relación con su interior: muebles desordenados y mezclados unos con otros, como sin sentido. No puede verse planta alguna, ni ningún pájaro; encima de su mesa hay cosas inútiles e innecesarias. El único consuelo que en esos momentos tiene es su joya de plata y

---

[96] *Ibídem...*,p. 74.

[97] La soledad femenina es el precio que las mujeres han de pagar por su emancipación. Cf. el artículo de Erika Flahaut: «La triste imagen de la mujer sola». En Christine Bard (ed.): *Un siglo de antifeminismo...*, pp. 327-334.

[98] «Sonja». En Klaus Mann: *Maskenscherz...*, p. 76.

comer peras en medio de la habitación, y su única compañía es el espejo, delante del cual se pasa las horas mientras se peina su hermoso cabello que le cae por los hombros como si fuera el abrigo oscuro de una reina.[99] Como una nueva cenicienta, el espejo es su amigo: ante el cual llora y se ríe. Es su confidente y le cuenta como se ve a sí misma: incrédula, sin pecado, sola y todavía demasiado niña. La intranquilidad y el desasosiego interior que Sonja sufre, especialmente, por las noches, contrasta con la tranquilidad y la paz que tiene Martha y Alois cuando duermen juntos. Sonja siente envidia. Ella tuvo una vez un amigo que podía haber sido su novio pero le perdió, porque cuando el muchacho fue a besarla en la boca, ella le esquivó sonriéndose. Este comportamiento enfadó al joven y se alejó de su lado. Por esto Sonja busca un nuevo amor:

> Einmal hatte ein Mann um ihre Gunst geworben, ein Freund, der sie liebte. Sie hatte stillgehalten, als er ihre Hand küβte, den ganzen schmalen Arm hinauf, bis zur Schulter. Aber als sein Mund dann den ihren suchte, war ihr Antlitz ihm lächelnd ausgewichen.[100]

Frente a la aparente alegría exterior de Sonja contrasta la severidad del padre. El narrador le describe con carácter estricto, debido a la educación militar recibida y que, en consonancia con la actitud de un general ya jubilado, permanece solitario e inactivo en las oscuras habitaciones de la parte posterior de la casa, y por ello, distanciado de su hija: «Jetzt blieb sie bei ihrem wunderlichen Vater, der, streng aufgerichtet, in der Haltung eines Generals, einsam und müβig im dunklen Hinterzimmer saβ».[101]

---

[99] Cf. *Ibídem...*, p. 77.
[100] *Ibídem…*, pp. 74-75.
[101] *Ibídem…*, p. 75.

El narrador hace continuamente referencia a las pesadillas de Sonja.[102] Creemos que el autor, tal vez, quiera resaltar el nerviosismo interior de la protagonista, debido a que se encuentra sola y sin fe en la vida. Por eso, cuando se le presenta la ocasión de acostarse con uno de los muchachos, no sabe que actitud adoptar. Por un lado, lo desea con fervor, y por otro no. Por una parte, está cansada de estar sola y necesita que la amen, y por otra no quiere pecar, ni llegar a ser una persona impía. Ante la enorme duda, finalmente, acepta acostarse con el joven. Este hecho significa tanto para ella que le regala la joya de plata al joven como agradecimiento. Al principio Sonja está inmensamente feliz porque había conocido el amor, pero después empezó a atormentarse porque según sus principios éticos y sociales estaba en pecado. En el personaje de Sonja, Klaus Mann ya empieza a dar pinceladas sobre la emancipación sexual de la mujer. Sin embargo, el escritor todavía no lo acepta, como se verá a continuación.

El narrador describe muy bien los encuentros de las miradas y las escenas de amor. Al joven le animaliza cuando entra en la habitación de Sonja. Le califica como un animal que va a la caza de su presa.[103] Esta escena que a primera vista da la impresión de que en ella no hay amor, sino sólo sexo, se transforma al final del relato cuando el muchacho llora a los pies de Sonja. Es una actitud de súplica y de rendición al manifestarle su amor diciéndole que la quiere. Después de amarse, Sonja se atormenta pensando si ahora estaba como su estado anterior: libre de pecado, sola, sin fe y se pregunta si sería capaz de sentarse delante del espejo. De nuevo aquí aparecen las contradicciones y los vacilaciones típicas de los personajes de Klaus Mann.

[102] Cf. *Ibídem…*, pp. 75-76.

[103] Esta animalización del hombre cuando va a buscar a la mujer es muy típica en la narrativa de Klaus Mann. Cf. *Ibídem...*, p. 78.

Los jóvenes son caracterizados por su aspecto físico: uno tiene 19 años, los ojos negros y la frente hundida, el pelo rizado y oscuro. Su boca es grande y muy roja. El otro muchacho es más joven. Destaca un mechón en el pelo. Su piel es delicada y dorada. Le gusta llevar sandalias.[104] El autor apenas da detalles con el fin de reflejar un tipo de muchacho generalizado, incluso aparece tipificado como «el moreno», ni siquiera le da un nombre.[105]

Para Sonja fue un año difícil porque no pudo ver a su «moreno», estando cada día más triste y más delgada y arrepintiéndose de haberle regalado el adorno de plata. Es el año de la añoranza.[106]

En conclusión, Sonja aparece como un ser confuso, desequilibrado, solitario, infeliz consigo misma por las contradicciones de su propia existencia. Cuando parece que encuentra el amor y la felicidad, todo se trastoca. Es una persona abnegada, contradictoria y muy insegura. Su estado de soledad llega a su punto culminante cuando regala la joya de plata al muchacho. Era lo único que tenía y ahora ya no poseía nada. El hecho de pasarse las horas inactivas sentada delante del espejo también tiene su significado. Es el intento de reencontrarse consigo misma, de encontrar la paz interior, pero no puede. En esta obra hay aspectos biográficos de Klaus Mann. Él mismo, en ocasiones, se sentía solitario, confuso, egocéntrico, distanciado de su padre, sin amor, sin valores, carente de todo. En el personaje femenino de Sonja, Klaus Mann ha intentado reflejar la juventud de su tiempo, indecisa y perdida, víctima del sin sentido de la existencia, del vacío de vivir, del vértigo del ser y del no ser, que por un lado rechaza las rígidas normas burguesas de

[104] Cf. *Ibídem…*, p. 76.
[105] Cf. *Ibídem…*, p. 86.
[106] Cf. *Ibídem…*, p. 84.

la generación de sus padres, y por otro lucha por hacerse un hueco en la sociedad con nuevos principios, una situación muy difícil, especialmente, en la primera mitad del siglo XX, carente de respuestas consoladoras.

Vera, la protagonista del drama ***Der Siebente Engel***,[107] es, en principio, un **modelo más de mujer abnegada** dentro de la narrativa de Klaus Mann. La temática de esta obra de teatro, la soledad y el aislamiento de la protagonista femenina, fue abordada por el escritor alemán desde diferentes perspectivas. Esta obra tiene su origen durante la Segunda Guerra Mundial. Al principio pensó titularla «Ghosts», después de «The Dead Don´t Care», y después de un intento de crear una novela corta, la convirtió en drama con el título actual.[108]

Según la opinión de Susanne Wolfram, este trabajo es una regresión a los primeros escritos de Klaus Mann, sobre todo, a su *Kindernovelle*. Los mismos nombres de los protagonistas de *Der Siebente Engel* lo demuestran, Vera y Till nos recuerdan a Till y a Christiane, los protagonistas de *Kindernovelle*. Además de los dos mundos de *Kindernovelle*, el de los niños y el de los adultos, en *Der Siebente Engel* hay que añadir un tercero que sería el mundo de los espíritus.[109]

El tema del drama es la soledad y el aislamiento al que la joven viuda está sometida. En una isla del Océano Pacífico vive la protagonista femenina, Vera Vanstraaten con sus seis hijos, Ursula de 14 años, Kaspar de 13, Christopher de 12, Doris de 11, Betty de 7, Knirps de 6, en compañía de Jane, una huérfana de 14 años,

[107] Klaus Mann: *Der Siebente Engel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.
[108] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 201.
[109] Frederic Kroll: «Bericht über den Nachlaß». En: W. Dirschauer: *Klaus Mann und das Exil*. Worms 1973, 121. En Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 201.

y de su cuñada Judith, la secretaria general de la isla.[110] Vera es la viuda del Maestro Jan Vanstraaten que murió ahogado en un accidente cuando paseaba en un bote por el mar. La función de Vera es actuar como medium entre el mundo de los vivos y el de los muertos y obedecer las órdenes de su marido que le llegan del más allá.

Los tres representantes de la organización Vanstraaten son el profesor Uncle -representante de la sociedad de Estados Unidos-, el profesor Hector Larue -que representa a Europa- y el profesor Li Tso -a Oriente-.[111] El primero es psicólogo de profesión, el segundo filósofo y el tercero se dedica a la estética. Representan las teorías ocultas más importantes de todos los tiempos.[112] Una tarde estaban todos reunidos esperando ansiosamente la materialización del Maestro desde el más allá al mundo de los vivos, y, especialmente, Vera, la cual espera una prueba de amor, pero en vez de aparecer el Maestro, aparece el joven Till y todos los presentes le consideraron un mensajero del mundo de los espíritus. Al poco tiempo de llegar, Till se enamora de Vera y, finalmente, le confiesa que no es ningún mensajero.[113] Vera le corresponde en su amor hacia Till, por lo que deciden irse de la isla.[114] Los niños tienen pendientes una tarea que les ordenó su padre antes de morir: deben representar el baile de los siete ángeles. El problema es que sólo son seis hermanos ya que a Jane no la consideran hermana suya. Para solucionar el problema Vera dará a luz a un séptimo hijo.

La protagonista femenina aparece descrita como una mujer más joven de lo que realmente aparenta. Tiene 32 años, llama la atención por su especial belleza: muy

[110] Cf. Klaus Mann: *Der Siebente Engel…*, p. 318.
[111] Cf. *Ibídem…*, p. 327.
[112] Cf. *Ibídem…*, p. 364.
[113] Cf. *Ibídem…*, p. 378.
[114] Cf. *Ibídem…*, p. 390.

serena, casi espiritual, sin llegar a mostrar un aspecto histérico o anémico. Su pelo rubio lo lleva recogido con una trenza dejando al descubierto su delicada nuca. En contraposición con el tradicional traje de luto de color negro que llevan las mujeres viudas, ella se pone vestidos blancos, ligeros, apenas adornados, pero con un corte ligeramente anticuado y estilizado. Su rostro ovalado le da un aspecto serio.[115] Por lo tanto, la imagen femenina de Vera es más espiritual que sensual.

En este drama el comportamiento y la evolución psicológica de Vera viene caracterizada por la relación con los otros personajes, puesto que por sí sola es simplemente una mujer solitaria, aislada del mundo que ni siquiera tenía contacto alguno con sus hijos, porque Judith, su cuñada, había prohibido a los niños hablar con su madre:

> Knirps: Ich sag´s der Mutti. Die schenkt uns noch ein Brüderchen.
>
> Ursula: Bis heute abend? So schnell geht das nicht. Und außerdem... Ach was, es kommt überhaupt nicht in Frage.
>
> Knirps: Ich frag die Mutti. Die besorgt´s uns schon.
>
> Ursula: Als ob du nicht wüßtest, daß wir überhaupt nicht mit der Mutti reden dürfen! Die Tante hat es streng verboten.[116]

La joven Vera está, pues, completamente manipulada por su cuñada Judith y sometida a sus órdenes. En este aspecto se considera a Vera una mujer abnegada. La protagonista femenina se dedica exclusivamente a ponerse en contacto con su marido muerto, porque así lo deseaba Judith. Hasta la llegada de Till, Vera es ignorante e inactiva. No se da cuenta de su falta de libertad. El joven Till es quien la despierta del

[115] Cf. *Ibídem…*, p.333.
[116] *Ibídem…*, p. 323.

mundo engañoso en el que estaba sumergida. Por fin, Vera se rebela: ya no desea ser una esclava debido al egoísmo y a la ambición de todos los que la rodean; está cansada de ser utilizada como medium para dar información a los demás de los hechos que suceden en el más allá:

> Vera: Ich bin es, Judith! – Endlich bin ich es. In diesem Haus hab ich nie ein eigenes Leben haben dürfen: ich war eine Sklavin, von eurem irren Ehrgeiz ausgenutzt. Du, Jan, die Kinder – alle hier, sogar die Mägde: was habt ihr denn aus mir gemacht? Einen Automaten, der Worte aus dem Jenseits wiederholt! Einen magischen Papagei! Eine mediale Puppe!... Damit ist´s jetzt aus: Der Zauber ist gebrochen! Die Toteninsel kann mich nicht mehr halten. Ich bin frei!.[117]

La figura de Vera aparece ensalzada por los personajes del drama. Una prueba se encuentra en las conversaciones de los criados de la casa; a través de ellas se demuestra que éstos sienten más simpatía y aprecio por Vera que por Judith. Los ojos de Judith ponen en evidencia que es una persona infiel y sin ningún sentimiento social: «Kindsanna: [...] Unser Fräulein Doktor ist keine aufrichtige Person nicht und hat kein soziales Gefühl».[118]

Judith aparece caracterizada en términos no muy positivos. Es una mujer de edad confusa entre los 45 y 55 años. Su pelo de color gris y sus rasgos reflejan severidad y dominio. A pesar de que es inválida, se mueve con facilidad y elegancia en la silla de ruedas. Viste de negro mostrando un aspecto monjil.[119] Como puede observarse esta descripción tanto física como en su manera de vestir, se contrapone a la de Vera. Al principio del drama, la relación entre ellas es de subordinación por

[117] *Ibídem…*, pp. 393 y ss.
[118] *Ibídem…*, p. 343.
[119] Cf. *Ibídem…*, p. 324.

parte de Vera ante el dominio de Judith, pero según avanza el relato, concretamente cuando Vera comunica a Judith que quiere irse de la isla con Till, se establece una fuerte tensión desembocando en una intensa disputa. Hasta el extremo de que Judith planea asesinar a Till con la ayuda de los niños.[120] Judith es incapaz de asimilar que Vera no obedezca sus órdenes. De esta manera en el drama hay, pues, dos protagonistas enfrentadas.[121]

Judith sigue el «roll» y mantiene claramente una postura patriarcal, luchando por seguir las órdenes del cabeza de familia, y si no lo consigue hará cualquier cosa para ello, llegando, incluso, a hacer planes para asesinar a Till, como se ha indicado, por alterar el orden y las normas establecidas.[122]

En cuanto a la relación Vera y el Maestro, se refleja la subordinación de la mujer al varón y la superioridad del marido. Es de notar la fuerte influencia que el marido, incluso después de fallecer, ejerce sobre Vera. Desde el más allá dirigía la vida de la protagonista y la educación de sus hijos. Lo mismo enviaba mensajes transmitidos desde el otro mundo de forma grotesca donde anunciaba cosas trascendentales, como la llegada del Apocalipsis, que cosas tan banales como recetas de cocina. Tenía una autoridad similar a la de un dios, o una especie de gurú.[123]

[120] Cf. *Ibídem…*, p. 396.

[121] El parámetro de las dos protagonistas enfrentadas se valora en el capítulo sobre «la nueva mujer». La razón en la que nos apoyamos para no enmarcar este drama en ese apartado se debe a que la protagonista femenina, Vera, no tiene como objetivo un compromiso social, parámetro fundamental y obligatorio que se aplicará al modelo de «nueva mujer», como se verá más adelante.

[122] Cf. *Ibídem…*, p. 396.

[123] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 205.

Todas las tardes, Vera intenta repetidas veces la materialización del maestro y el hecho de que su marido no aparezca o no le mande ningún mensaje, lo considera un castigo, puesto que Vera se había reído cuando éste tuvo un accidente. En una conversación con Judith se recapitula cómo sucedió el accidente: su marido y ella iban de excursión en un bote. En el camino se encontraron con otra barca. En él iba un joven que hacía señales y se reía. Vera le devolvió el saludo y le sonrió, por lo que Vanstraaten se puso celoso y se enfadó muchísimo. El marido de Vera buscó pelea, perdió el rumbo del bote a causa de una corriente y se ahogó.[124] Vera se sintió culpable de su muerte porque ella no le previno del peligro:

> Vera: Er war mir gram wegen des blauen Sweater-Jungen und des Lachens. Deshalb redeten wir nicht miteinander. Ich blieb stumm, als er darauf bestand, weiter als sonst ins Meer hinaus zu segeln. Der alte Jakob warnte vor dem Sturm. Auch ich hätte warnen sollen. Aber ich sagte nichts. Es war meine Schuld.[125]

A partir del momento del accidente, Vera estuvo determinada el resto de su vida por un sentimiento de culpabilidad. Señala Susanne Wolfram, que hay similitudes entre las protagonistas femeninas de *Kindernovelle* y *Der Siebente Engel*: las dos mujeres son viudas y más jóvenes que sus maridos fallecidos. Ambas viven en soledad dedicadas al recuerdo respetuoso de su marido.[126] Tanto Vera como Christiane son conquistadas por un joven llamado Till. Las dos protagonistas se muestran distantes en algún momento con sus hijos, porque les resultan extraños. En las dos obras se manifiesta igualmente la inferioridad intelectual de las figuras femeninas. Vera contrasta con su cuñada Judith, poseedora del título de Doctor.[127]

---

[124] Cf. *Ibídem…*, p. 338
[125] *Ibídem.*
[126] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 206.
[127] Cf. Klaus Mann: *Der Siebente Engel…*, p. 343.

El comportamiento de Vanstraaten es dual: por una parte actúa como un profesor y por otro, como un padre, ya que engendra con su mujer seis hijos. En ningún momento de la obra de teatro, Klaus Mann refleja cualquier muestra de ternura que hubiese habido en el matrimonio. Vera tampoco recuerda esta ternura y nunca habla del amor hacia su marido. Ella le venera como a un dios y esto le impide amarlo como un ser humano.

En cuanto a la relación de Vera con los niños, ésta tiene poco contacto con ellos. Judith les mantiene alejados de su madre para que ella se dedique a la meditación y a entrar en contacto con los muertos.[128] Tanto Vera como sus hijos sienten antipatía hacia el personaje de Jane, su hermanastra, aunque las razones son diferentes. La antipatía de Vera hacia la pequeña es comprensible, puesto que su marido la obligó a aceptar a Jane como propia, cuando no era su hija, sino de su marido y de una criada:

> Vera: «Du weiβt recht wohl, daβ die Idee von ihm kam - nicht von mir. Er hat Janes Mutter sehr geliebt - liebt sie vielleicht immer noch, ist in Kontakt mit ihr, dort in der anderen Welt».[129]

En esta obra de teatro los niños tienen también una misión que cumplir: cuando llegue el fin del mundo, los niños, en honor a su padre deberán realizar el «Baile del Séptimo Angel», pero se dan cuenta de que les falta un hermano porque

[128] Cf. *Ibídem*..., p. 323.
[129] *Ibídem*..., p. 335. Aquí se observa la superioridad del hombre en el terreno sexual. El varón podía tener relaciones amorosos y no pasaba nada, en cambio, la mujer si las tenía se la consideraba una prostituta. Cf. la primera parte donde se tratan los aspectos sociales.

sólo son seis y no quieren admitir a Jane porque no ser hermana directa. El hijo más joven tiene la idea de pedir un hermanito a su madre:

> Knirps: "Ich sag´s der Mutti. Die schenkt uns noch ein Brüderchen".[130]

Judith les prohibe hablar con su madre, pero Knirps la desobedece y habla con Vera.[131] Jane, al ver que sus hermanastros no la aceptan, se queja y no quiere ser ya el séptimo ángel. Esto lo toma Judith como pretexto para echarla de casa y darla en custodia a Jakob, el pescador:

> Judith: «[...] Wie konnte ich dich für den Siebenten Engel halten? Du bist es nicht, bist nicht die Rechte. Nicht du!».[132]

Diferente es también la posición de la madre y de los niños para profetizar el fin del mundo. Al contrario que Vera, los niños no sentían temor a nada; ellos están contentos de poder ser ángeles y estar unidos otra vez a su padre. Kaspar con tan sólo trece años ve como única solución la destrucción del mundo para unirse con su padre:

> Kaspar: «Das ist doch viel besser für sie, daβ sie untergehen. Sonst werden sie höchstens viel böser, als sie jetzt schon sind, und erfinden immer mehr Waffen, und machen sich das Leben schwer aus lauter Schlechtigkeit und Herzensdummheit».[133]

[130] *Ibídem…*, p. 323.
[131] *Ibídem…*, p. 323.
[132] *Ibídem…*, p. 407.
[133] *Ibídem…*, p. 349.

Vera confiesa a Till que no conoce suficientemente a sus hijos, por lo que representan un papel insignificante en su vida ya que pertenecen más al Maestro que a ella:

> Vera: «Doch ... freilich liebe ich sie. Aber ich kenne sie nicht gut genug. Er is ihnen viel näher, als ich es bin. [...] Sie vergöttern ihn. Ich bin für sie nur sein Organ - sonst nichts».[134]

Este aspecto de no querer a sus hijos quiebra un poco el esquema de identificar a Vera como prototipo de ángel del hogar, puesto que una de las características más destacables y significativas que definen a este tipo de mujer es el amor de la madre hacia sus hijos, aunque no se preocupe íntegramente de ellos. El hecho de que Klaus Mann exprese, en este caso, lo contrario, se debe sin duda, a otras razones. Esta obra fue escrita en 1946 por lo que se aprecia a un Klaus Mann más evolucionado, o por lo menos más consciente de los problemas del mundo femenino, pero no por esto menos contradictorio en sus ideas. Como todas las demás mujeres de esa época, también Vera, completamente aislada y con el pensamiento en su marido muerto al que cree que tiene que velar, se olvida de vivir y de ser ella misma. A través del amor de Till, por medio de su fuerza física y de su atractivo erótico y especialmente, por el hecho de pasar una noche juntos, se manifiesta el deseo ferviente y apasionado de amarle. Till le enseña que su devoción a los muertos es un comportamiento obsoleto y triste, aconsejándola que se dedicara mejor al mundo de los vivos, en definitiva, a vivir.[135]

---

[134] *Ibídem…*, p. 391.
[135] Cf. *Ibídem…*, pp. 370 y ss.

A partir de este momento, Vera comienza a aceptarse a sí misma y a través de su nuevo embarazo cree tener en su poder la subsistencia de la humanidad.[136] Es decir, dicha creencia significa impedir que el mundo se extinga. Sin embargo, esta idea es característica del modelo de mujer que se está estudiando.

Vera decide amar a Till y abandonar la isla con él, garantizándola este amor le una nueva vida. A diferencia de lo que sucede en el relato *Kindernovelle,* en el drama *Der Siebente Engel* es el protagonista masculino quien desea mantener una relación amorosa. Sin embargo, al igual que en *Kindernovelle,* encima de la cama de Christiane está colgado un cuadro de su marido, también en *Der Siebente Engel,* al lado de la cama de Vera, está el busto del Maestro que tiene la misma función de ejercer una autoridad severa y represiva.[137]

Señala Susanne Wolfram que la decisión de Vera entre quedarse con Till o con su marido es una elección relacionada con la vida o la muerte, elección muy característica en nuestro autor y uno de los temas que más le preocupaba y atraía.[138] El amor de Vera y Till es un amor prohibido como el de la homosexualidad y con las mismas consecuencias mortales. Lo prohibido no es el amor de una mujer mayor hacia un hombre más joven sino la omnipresencia del marido muerto que la lleva al adulterio. La protagonista femenina debe ser castigada por esta infracción prohibida y por saltarse las normas sociales. Vera pierde al amado. Till muere, pero su hijo engendrado sobrevivirá. [139]

[136] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 217. Nuevamente surge una idea tradicional sobre la mujer.
[137] Cf. *Ibídem…*, p. 213.
[138] Cf. *Ibídem.*
[139] Cf. *Ibídem…*, p. 214.

Según Susanne Wolfram, el papel de la figura femenina queda reducido a su capacidad de tener un hijo. La función del niño es semejante a la de un dios: la salvación del mundo.[140] Compartimos la opinión de la autora de que Vera se reduce al papel de María manifestándose también en la luz que desprende su rostro.[141] En un futuro, la tarea de Vera es ser una buena madre y dedicarse al mundo de los vivos.[142]

En este drama surge una vez más la idea de tener un hijo como salvador del mundo y la imagen de María reflejada en la madre. Esta imagen es un tópico de las características de la mujer como "ángel del hogar". En esta obra, al igual que en las anteriormente estudiadas, se confirma la hipótesis de que una de las características más recurrentes en las obras de Klaus Mann es el conflicto que se crea entre las expectativas de la protagonista femenina y los dictados de la sociedad. El deseo de Vera es marcharse con Till, esta expectativa choca con los principios de su clase social, representada por Judith, generándose por ello un conflicto entre las figuras femeninas.

También ha podido comprobarse cómo el escritor no está de acuerdo con ciertos preceptos sociales impuestos a la mujer y mezcla las características de los diferentes modelos femeninos. En *Der Siebente Engel* se resalta la autoridad y el dominio del varón, incluso muerto, y su superioridad intelectual frente a la mujer, a la cual no se le permite pensar ni opinar por sí misma. Afirmamos que este es uno de los preceptos con los que Klaus Mann no estaba de acuerdo. Para corroborar esta hipótesis nos basamos en que el escritor casi siempre hace aparecer a un joven que conquista a la protagonista, sacándola de su inocencia y despertándola a la vida para

[140] Cf. *Ibídem*.
[141] Cf. Klaus Mann: *Der Siebente Engel*…, p. 415.
[142] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde*…, p. 216.

que sea ella misma y se valga por sí sola. Esto es lo novedoso y revolucionario en la obra de Klaus Mann, máxime siendo conocedor de los estrictos principios a los que estaba sometida la mujer de clase social burguesa.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.2. La mujer rebelde

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

El capítulo anterior se ha centrado exclusivamente en aquellas protagonistas que se acomodan a un específico ideal de mujer, la mujer ángel del hogar.[143] En el presente capítulo se analizará el caso contrario: el de las inconformistas e independientes, es decir, aquellas mujeres que optaron por no aceptar las rígidas normas sociales a las que estaban sometidas y por ello pagaron un alto precio. En definitiva, se analizará la categoría de "Mujer Rebelde".[144]

La mujer rebelde se muestra como un modelo femenino curioso en la narrativa de Klaus Mann. A través de ésta, nuestro escritor ofrecerá una serie de posibilidades para recoger las aspiraciones que tienen sus heroínas y sus insatisfacciones frente a las restricciones impuestas por la sociedad patriarcal. En este capítulo se analizan aquellos modelos de rebeldía femenina que buscan trascender unas situaciones y circunstancias que le son entorpecedoras para las protagonistas que tienen

[143] Además de los paradigmas mencionados como la mujer ángel del hogar y la mujer demonio o rebelde, hay otros análogos como la mujer femenina cuyos atractivos son la dulzura y la ternura, así como el tipo de mujer varonil que se caracteriza por tener una inteligencia superior a las demás mujeres, pero que sin embargo, carece de sensibilidad. Cf. María Asunción Lama: *Novela e Idilio en el personaje femenino de José Mª de Pereda*. Santander: colección Pronillo, 1995, p. 26.

[144] Para otros estereotipos femeninos como la mujer peligrosa, la pervertida, la burguesa mezquina y cruel, etc. Cf. Michelle Perrot: «Las sacralización de la madre». En Christine Bard (ed.):*Un siglo de antifeminismo...*, pp. 90-92.

imaginación y sensibilidad. Las pautas de rebeldía suelen culminar en imágenes de soledad, aislamiento, fracaso e, incluso, de castigo con la muerte. Desafiar los dictados sociales significaba verse arrojada fuera de una ideología que no admitía discrepancias, sino conformidad y sumisión al modelo propugnado.

En el gran corpus literario de Klaus Mann la figura de la mujer rebelde es fácil de categorizar. Ninguna de estas mujeres adopta el silencio como forma de rebeldía. Por esta razón, encontramos algunos personajes femeninos que desafían las convenciones sociales en busca de nuevos horizontes de dignidad vital, pero sobre todo, de libertad. Las características que se repiten en torno al tema del desafío femenino es el rechazo a los principios burgueses, a todo lo que signifique norma, autoridad y sumisión. Las rebeldes klausmannianas desafían también los códigos tradicionales de la época divorciándose o contrayendo alianzas amorosas temporales en busca de placer o de satisfacer un deseo, equivocado o no, de autenticidad personal y no aceptando los preceptos de la generación de sus padres.

El personaje de **Suzanne**, protagonista de la narración ***Das Leben der Suzanne Cobière*** es el prototipo femenino de mujer rebelde.[145] Como el mismo título indica es la historia de la vida de la joven Suzanne desde su infancia hasta su madurez. En este relato corto se aprecia claramente el proceso de evolución del personaje femenino. La narración empieza haciendo referencia a la escuela donde se educa Suzanne. Es una escuela fundada en tiempos de Napoleón I, se regía por una férrea disciplina y había duros castigos si no cumplían con los principios de Napoleón

[145] «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 234-252.

y de Dios:[146] como reprimenda, o no les daban de comer durante todo el día, o bien tenían que permanecer en un rincón durante cinco horas o incluso, escribir cincuenta y cinco veces una fábula de La Fontaine.[147] El narrador expresa la opinión que le merece esta escuela, manifestando su desacuerdo, no sólo con los principios y objetivos propugnados, sino también con su radical espíritu católico-militar.[148] Por esta razón la describe negativamente:

> Institut, das hieß: Kreuzgang und Schlafsaal; Gebet, Auswendiglernen, Spaziergang in Gruppen; kleine Streitereien mit einer Freundin, kleine Schwärmerei für einen jungen Geistlichen; selten gewagtes Gekicher und, wenn die Vorsteherin nahte, ein heuchlerisches Senken des Blicks.[149]

Para el autor hasta el uniforme de la escuela le parece horroroso: las muchachas tienen que ir vestidas con una esclavina[150] negra con los cuellos blancos. La directora presenta también un aspecto severo, da órdenes estrictas y no tiene compasión de nadie:

> Die Vorsteherin, adelige Dame von starrster Haltung, war nicht eigentlich grausam, aber unerbittlich erfüllt von ihrer Mission. Ihr war aufgetragen, die Musterexemplare der französischen Frau zu erziehen, diese Sendung war von Gott und Napoleon direckt auf sie gekommen.[151]

---

[146] En relación con estos principios están las palabras del Papa León XIII: «el varón está a la cabeza de la mujer, como Cristo está a la cabeza de la Iglesia». Citado por Michela De Giorgio: «La bonne catholique». En Christine Bard (ed.): *Un siglo de antifeminismo*..., p. 44.

[147] Cf. «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz*..., p. 234.

[148] Cf. *Ibídem*.

[149] «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz*..., p. 235.

[150] La esclavina es una prenda en forma de capa pequeña que llevaban los eclesiásticos con un cuello postizo de unos diez centímetros.

[151] «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz*..., p. 235.

Suzanne permaneció en esta escuela desde los 9 hasta los 20 años. Por eso, su niñez se desarrolló en un ambiente solemne, frío y muy rígido. El narrador describe a la protagonista tanto física como psicológicamente desde un punto de vista afectivo. Físicamente, Suzanne no despierta gran sensualidad puesto que su aspecto no es muy agradable: es más bien fea, delgada, con una nariz muy pronunciada, miope y de ojos grises. En el aspecto emocional, Suzanne también se muestra fría, parece carecer de sentimientos: no posee conocimiento de sentimientos afectivos como el amor o el odio. Se encuentra en un estado de espera y encapsulada.[152] A través de este personaje, Klaus Mann deja de nuevo entrever sus problemas vitales. En este relato se expresa abiertamente como Suzanne está en conflicto con los principios rígidos de la escuela y consigo misma, conflicto que significaba también estar en lucha con la generación de sus padres y la búsqueda de unos nuevos ideales totalmente diferentes a los propugnados y defendidos por la clase burguesa. Se reflejan, por tanto, aspectos y preocupaciones autobiográficas del escritor: el rechazo a los ideales paternos y la búsqueda de nuevos valores. Es el llamado conflicto generacional de las primeras décadas del siglo XX.

Suzanne procede de una buena familia. Su padre es pensionista oficial de un alto cargo. En la escuela sólo le concedían el permiso para visitar a sus padres tres veces al año, los cuales vivían en una casita cerca de París. El autor también describe al padre con ese aire misterioso, muy típico de los señores de la alta burguesía. El padre es descrito en términos positivos: suele comportarse de una manera amable y divertida. Se caracteriza por llevar la levita y la barba gris bien cuidada. Tal vez para el lector esta descripción positiva le produce la sensación de que se preocupa por su

[152] Cf. *Ibídem.*

hija. Es él quien va a buscarla a la estación mientras la madre permanece en casa esperándoles.[153]

Como premio a sus excelencias como alumna y también, quizas, por el hecho, de que su padre tenía buenas relaciones, Suzanne recibe una beca para ir a estudiar a América. Este detalle ejemplifica la vida de las jóvenes que procedían de la alta clase social. Además, este aspecto es significativo puesto que cuando Klaus Mann escribió este relato, había muy pocas mujeres que realizasen estudios universitarios, mucho menos que se les concediera una beca para estudiar en América y que, al final, eligieran la enseñanza como profesión. Se deduce, pues, que Suzanne es una mujer inteligente.[154]

El primer intelectual que Suzanne conoce cuando llega a América es Gaston Mirois. A partir de esta amistad se empieza a observar una evolución psicológica del personaje femenino. En el momento en que Suzanne conoce a Mirois, se da cuenta de que los principios y la ideología del internado donde se educó no eran la panacea, y que frases como "la glorie de la France" perdían ahora su significado.[155] Con la presentación de este personaje, el lector adquiere una idea de la imagen social y humana que Klaus Mann quiere reflejar a través de Suzanne. En este relato se ensalza el prototipo de una mujer rebelde, activa, que lucha en contra de unos principios rígidos y absurdos, y a favor de otros ideales como la democracia y la civilización.

[153] Cf. *Ibídem*.

[154] Esto ya es inicio del nacimiento de una nueva mujer. Antes a las mujeres no se les ofrecía la posibilidad de estudiar y menos el atributo de ser inteligentes. Como se ha dicho al principio de este capítulo la inteligencia es característica de este tipo de mujer.

[155] «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 234.

En cuanto a la descripción que el autor hace de Mirois es interesante y detallada: su rostro es agradable, frío y un poco altivo. Lleva anteojos y parece demasiado joven, quizás tres o cuatro años más joven que Suzanne. También le describe con un instinto muy desarrollado para enamorar a las jóvenes. Mirois había estado casado con una mujer muy inteligente y culta, pero se habían separado.[156]

Suzanne continúa representando el concepto de mujer rebelde en varios aspectos. Por un lado, cuando efectuando un cambio de imagen en su persona, se corta el pelo y empieza a maquillarse.[157] Este nuevo aspecto es reflejo de la emancipación femenina, que trae como consecuencia la masculinización de las mujeres y la preocupación por su imagen.[158] Suzanne se introduce en un mundo que podríamos llamar bohemio, o por lo menos muy diferente a aquel en el cual se había educado, dedicándose a posar en los estudios de jóvenes pintores. También frecuenta todas las fiestas de disfraces que se organizan en su círculo de amistades. El narrador describe llamativamente su manera exagerada y estrafalaria de maquillarse, hasta tal punto que al lector le produce un efecto negativo: «Jeden Unfug einer phantasielosen Halbwelt macht sie mit, schmiert sich Verwesungston um die Augen, Orangegelb auf die Wangen, richtet sich den obligaten grellen Mund».[159]

Y por otro lado, Suzanne cristaliza el modelo de mujer rebelde cuando el autor le atribuye el rasgo un tanto histérico: «Auf keinem Atelierfest darf sie fehlen, sie kommt als schwarzer Pierrot, als Indianer. Sie schreit, sie johlt, scheint zerfetzt von Genußsucht, lodernd vor Hysterie».[160] La histeria es otra característica de este tipo de

[156] Cf. *Ibídem…*, p. 237.
[157] Cf. *Ibídem…*, p. 239.
[158] Cf. La primera parte del presente trabajo de investigación.
[159] «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 239.
[160] *Ibídem.*

mujer rebelde, puesto que las mujeres al ser más débiles que los hombres son más propensas a la locura. Desde hace mucho tiempo la histeria se ha considerado el mal femenino universal por excelencia, e incluso, para algún médico fue considerada como «la exageración del carácter femenino [...] la exageración del temperamento femenino».[161]

Hay que señalar que es la primera vez que se hace una descripción tan exagerada y desquiciada del comportamiento de Suzanne. Con esto el autor tal vez nos ha querido ofrecer una imagen desinhibida de la muchacha como respuesta a la férrea disciplina a la que había estado sometida durante más de diez años. El propio narrador expresa que en realidad lo que Suzanne estaba haciendo era una caricatura de ella misma: «Sie wird vor lauter Lasterhaftigkeit komisch, treibt es so unterstrichen toll und extravagant, als wolle sie ihre eigene Karikatur liefern».[162] Su persona y su manera de comportarse adquieren notoriedad entre las personas de su entorno, causando diversas y contradictorias opiniones: mientras un pintor la toma como modelo para hacer un cuadro, otros le dedican poesías y canciones en las revistas, otros se ríen de ella hasta el extremo de que llegan a decirle que encarnaba el «vicio propio de la burguesía»:

> Andere machen sich über sie lustig, nennen sie die "lasterbeflissene Bourgeoise" oder den "Truppenübungsplatz", weil kein amerikanischer oder französischer Soldat unverrichtetersache aus ihrer Nähe kommt».[163]

[161] Citado por Yvonne Knibiehler: «Le discours médical sur la femme: constantes et ruptures». Romantisme, núm. 13-14, 1976, p. 53. En Christine Bard (ed.): *Un siglo de antifeminismo…*, p. 47.

[162] «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 239.

[163] *Ibídem.*

En este personaje es también simbólico la reflexión ante el espejo[164] que hace la propia protagonista sobre sí misma. Un día, después de arreglarse con la intención de acudir a una fiesta, se pone delante del espejo y se da cuenta de que el maquillaje ya no la favorece, los años habían pasado y se estaba haciendo mayor. Se mira con desprecio porque es testigo de una civilización, la cual aborrece. Delante del espejo le surgen las reflexiones más profundas y sorprendentes sobre los diferentes estados de su vida: piensa como al principio había sido una niña desconsolada, desesperada, sin cariño y llena de falsos ideales, para convertirse más tarde en una persona intelectual con una formación sin creencias y escéptica. Suzanne, desde su niñez, se siente sin rumbo, descarrilada y llena de vicios. En estos instantes, y por primera vez, se odia a sí misma y seguidamente experimenta un rechazo hacia la civilización a la cual pertenece. Se da cuenta de que está sola en el mundo.[165] Ya nada le une a sus padres, solamente aquellos falsos ideales de la niñez.[166]

Suzanne acude a la fiesta y allí conoce a mucha gente variopinta: actrices, literatos, oficiales americanos, productores. Resulta interesante observar la mezcla de ambientes que el autor hace en este pasaje del relato: por un lado, describe el interior de la fiesta, con gente bailando tangos y conversando sobre Picasso, mientras simultáneamente, en el exterior, tienen lugar los efectos de una guerra mundial: los sonidos de las sirenas y los bombardeos.[167] Los invitados encuentran divertido el peligro de muerte. En un momento determinado de la fiesta se produce un apagón, pero ellos siguen bailando a la luz de una vela y ante la situación de peligro se acercan unos a otros. A pesar de tanta fiesta y alegría, en el fondo Suzanne siente

[164] Resulta significativo que muchos personajes femeninos de la narrativa Klaus Mann se miren al espejo. Esto es reflejo de su soledad, a carencia de tener a alguién a quien contar sus problemas, sólo se tienen a sí mismas, esa imagen que encuentran reflejada en el espejo.

[165] La soledad es el castigo que pagan las mujeres por su emancipación.

[166] Cf. «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz*..., p. 240.

[167] Cf. *Ibídem*..., p. 241.

asco y miedo de lo que está pasando fuera. Un marchante, llamado Mr Collan, descubre en la cara de Suzanne preocupación, miedo y seriedad, y sin vacilaciones, de esta manera se lo manifiesta: «"Ich habe Sie ja schon ziemlich oft beobachtet", fängt er, ohne Vorbereitungen, an."Aber heute sehe ich zum erstenmal Ihr echtes Gesicht"».[168] Suzanne no quiere aceptar que está sufriendo y mucho menos, que la gente de su alrededor se da cuenta de su estado, por eso se enfada y le responde que tiene esa cara porque es de noche: «"Sie reden Unsinn. Wie wollen Sie mich sehen? Es ist ja finster"».[169]

BIBLIOTECA VIRTUAL

A medida que avanza la obra, concretamente en el capítulo séptimo, se observa que la protagonista femenina ha evolucionado. La amistad con el marchante, Mr Collan, se estrecha, hasta tal extremo de que éste le proporciona en Nueva York un puesto de trabajo como profesora en un prestigioso colegio femenino. Sin embargo, este trabajo es de corta duración por dificultades surgidas con la directora del centro. A partir de este momento, Suzanne sólo se preocupa de trabajar, a la vez que reflexiona si realmente está enamorada de Mr Collan, para finalizar totalmente obsesionada por su trabajo, con el resultado de la fundación de una revista. Como consecuencia de todo esto, se aprecia un cambio físico en la protagonista: al principio del relato, se presenta a una Suzanne con un cuerpo huesudo, débil y frágil,[170] y después, aparece como una mujer fuerte, que no duerme, que es activa y vital y que lucha por conseguir un ideal:

[168] *Ibídem.*
[169] *Ibídem.*
[170] Esta degradación física de Suzanne podía estar relacionada con la muerte o incluso, con el modelo mujer- carroña. Cf. Mireille Dottin-Orsini: «La mujer-carroña». En Christine Bard (ed.): *Un siglo de antifeminismo...*, pp. 112-114. En este momento ya se anuncia el trágico final de la protagonista femenina.

> Ihr Körper schien stählern geworden. Sie schlief beinah gar nicht.- Die Zeitschrift wollte nicht gehen; aber sie *mußte!* [...] Sie lebte nur noch in der Bewegung: von der Untergrundbahn ins Taxi, fünf Minuten auf einen Tee, von da in die Drukkerei, Telefongespräche, Kräche, Bettelgänge. Sie kämpfte, als ginge es um ein Ideal anstatt um eine fixe Idee.[171]

Suzanne incapaz de resistir el exceso de trabajo, se fue desmoronando, tanto física como psicológicamente. Su estancia en Nueva York le deja un corazón todavía más desolado y vacío que el que tenía antes, cuando vivía en Europa. Ahora, sólo había en ella desilusión, decepción y fracaso.[172]

La protagonista no fue capaz de soportar el sentimiento de profundo fracaso en su actividad profesional, y esto la conduce a un intento de suicidio ingiriendo veneno. En el desarrollo del relato, resulta aquí significativa la figura de Mr Collan, destacando por encima de la protagonista, adoptando una actitud paternal, reprendiendo inmadurez de la joven: «Das hätte ich dir eigentlich nicht zugetraut. Du scheinst ja eine Hysterikerin zu sein!» Er schüttelte väterlich tadelnd den Kopf».[173]

Intentando proporcionar a Suzanne una alternativa a su estado depresivo, Mr Collan la lleva a Tahiti y a Honolulu. En estos lugares se transforma en un personaje femenino que ha encontrado la auténtica felicidad y siente la libertad tan deseada. Mr Collan le declara su amor y suplica a Suzanne que se una a él en el matrimonio. Ante la negativa de la joven, Mr Collan decide marcharse de su lado. Ya una vez sola, y

[171] *Ibídem…*, p. 243.
[172] Cf. *Ibídem.*
[173] *Ibídem…*, p. 244.

poco tiempo de irse Mr Collan de Honolulú, Suzanne se encuentra con un joven, llamado Bulhup, de quien se enamora.[174]

No obstante ante la negativa de la joven, Mr Collan sigue insistiendo en querer ofrecerle una vida mejor que significaría para ella una tabla de salvación, pero nuevamente ésta declina el aceptarle lo que significa su sentencia de muerte, puesto que en su estancia en la isla de Honolulú se sumerge de nuevo en el mundo de perversión y drogas, que le conducirá a un deterioro físico transformando su voz, su sonrisa[175] y su estabilidad psíquica. Este deterioro lo describe el autor en los siguientes términos:

> Wenn sie in den Spiegel schaute, lief es ihr unangenehm den Rücken hinunter: war sie diese scheußliche Verfallene? Ach, sie hatte beinah nur noch Lumpen an, häßliches und ruiniertes Sommerkleid, und die Knochennase schien ungenügend gepudert.[176]

En su nuevo ambiente social, Suzanne tiene un grupo de amigos con los que monta un prostíbulo, frecuentado por gentes de muy variada procedencia y raza: marineros americanos, negros, japoneses. En este local se respira un aire corrupto y vicioso y frecuentemente había peleas. En una de ellas, Suzanne sintiéndose impotente para controlar la situación intenta poner orden y en una escena bastante dramática resulta herida de muerte. Klaus Mann describe su muerte de forma patética,

[174] Cf. *Ibídem…*, p. 246.
[175] Cf. *Ibídem…*, p. 249. Ni siquiera el mismo Mr Collan sería capaz de reconocerla.
[176] *Ibídem…*, p. 249.

confiriéndole un halo de nobleza a sus rasgos físicos[177] que impone respeto a los allí presentes.

El final impuesto a la narración puede interpretarse de diversas formas conforme al distinto punto de vista con el que se enfoque:

a) Desde la perspectiva de la protagonista: Suzanne es castigada divinamente con la muerte, por haberse rebelado y no seguir los rígidos principios de la clase social a la que pertenecía.

b) Desde la perspectiva del lector: Suzanne es castigada socialmente, es la misma sociedad corrupta quien la condena.

c) Desde la perspectiva del autor: Suzanne es castigada por sí misma, por su desorden interior manifestándolo exteriormente a través del suicidio. Está decepcionada, aturdida, se siente sola, desorientada, sin principios ni valores en los cuales basar su vida. El suicidio se presenta como solución a todo el desorden interno, y sin duda, como una respuesta de rebeldía a las restricciones impuestas por la sociedad patriarcal.

Una vez más Klaus Mann ha querido reflejar la problemática de la juventud en un personaje femenino. En esta muchacha refleja la soledad, la rabia, la rebeldía y el desgarro interior que él mismo sufría en una sociedad sin valores morales y sin creencias que pudiesen iluminar su vida. El mismo vacío que sentía Suzanne, lo

[177] Cf. *Ibídem*…, p. 250.

sentía el propio Klaus Mann. Por eso el autor hace una descripción muy profunda y perfecta como si de él mismo se tratara.

Kunigunde es la figura principal del relato titulado ***Der Vater lacht***[178] (1925) y representa un ejemplo más de mujer rebelde. El relato se desarrolla en la casa burguesa de su padre, el Consejero Ministerial Theodor Hoffmann. El tiempo de la narración comienza cuando Kunigunde regresa del internado, donde había ingresado tras la muerte de su madre, Luise. Nuestra protagonista femenina es una joven de unos 20 años, por lo tanto, ya había terminado sus estudios.

En esta narración Klaus Mann presenta al personaje femenino en función de antítesis del personaje masculino Theodor Hoffmann, con la intención de hacer nuevamente emblemático **el conflicto generacional**, que tantas veces el escritor expone en sus obras. Para justificar dicho conflicto es necesario reflexionar sobre el origen y la simbología de los nombres propios de los personajes, y especialmente sobre el de Kunigunde, el cual, además de resultar interesante, es muy significativo y consideramos que al escritor no le surgió por casualidad. Kunigunde es un nombre que procede del alemán antiguo y significa el que lucha por su estirpe. Sus patrones católicos son la castidad y la dedicación al prójimo. En cambio, Theodor se deriva del griego y significa regalo de Dios.[179] En esta narración, Kunigunde se alza como representante de la juventud, mientras que su padre, el Consejero Ministerial, es el representante del mundo burgués. El resto de los personajes que aparecen, pertenecen o al mundo de la hija, o al del padre.[180]

[178] «Der Vater lacht». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, pp. 48-72.
[179] Cf. el trabajo de Bettina Marschall: *Art der Darstellung des Inzests* en Klaus Manns Erzählung "Der Vater lacht". Dirigido por el Dr. W.Wülfing de la Universidad de Bochum, 1992, p. 1.
[180] Cf. *Ibídem*.

En esta narración lo que más se enfatiza es la oposición de los principios del padre y de la hija. Como se ha mencionado anteriormente, Luise, la mujer de Theodor había fallecido cuando Kunigunde era muy pequeña, por eso fue internada en un colegio de monjas para recibir una correcta educación. Theodor no pudo desempeñar, pues, el papel de padre que tanto deseó. Tras abandonar el internado Kunigunde regresa a casa y su padre quiere educarla según sus principios burgueses, manifestando de esta manera su autoridad y corrigiendo el comportamiento de su hija en cada momento:[181] prohibiéndole fumar cuando él come;[182] interesándose por la clase de amistades que frecuentaba;[183] fijándose obsesivamente en la forma de vestir de su hija, hasta el extremo de tener pesadillas con los vestidos que ésta lleva;[184] Theodor monta en cólera cada vez que su hija se comporta de una manera que él considera descarada e inadecuada para una señorita de su clase.[185]

Para hacer lingüísticamente patente este conflicto generacional, el escritor utiliza frecuentemente la palabra *Kampf*.[186] Aparecen jóvenes disgustados y desencantados por los principios obsoletos de la generación de sus padres, luchando por conseguir unos valores nuevos en los cuales basar su existencia,[187] manifestándose para este fin a través de movimientos juveniles y de la moda. Las mujeres muestran su emancipación vistiéndose con ropa masculina. Los jóvenes maquillados nos recuerdan al antiguo movimiento homosexual.[188]

[181] Cf. «Der Vater lacht». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 56.
[182] Cf. *Ibídem*…, p. 59.
[183] Cf. *Ibídem*…, p. 55.
[184] Cf. *Ibídem*…, p. 63.
[185] Cf. *Ibídem*…, p. 59.
[186] Cf. *Ibídem*…, pp. 60 y ss.
[187] Cf. *Ibídem*.
[188] Cf. *Ibídem*…, p. 58.

En cuanto a la estructura del relato éste se divide en dos partes: la primera abarca desde el principio (página 48) hasta la página 61, y en ella se expone abiertamente la oposición principal de la forma de vida de los dos protagonistas. La segunda parte abarca desde la página 61 hasta el final (página 72), y en ésta se presenta la imagen del incesto. Al principio de la primera parte se observa que aparecen reminiscencias del comportamiento burgués de Kunigunde asumiendo de esta manera la función de su madre, en el papel de servidora y cuidadora.[189] Kunigunde tiene un comportamiento claramente femenino que recuerda a su madre: «Versehentlich stieβ sie mit ihrem weiten, tief herabhängenden Ärmel das Bild der toten Mutter auf dem Nachttisch um, als sie dem Vater den Tee dorthin stellte».[190]

A lo largo de la narración el personaje de Kunigunde resulta tan significativo como contradictorio. Por un lado, el narrador caracteriza a la protagonista comparándola con un caballero medieval que teme y respeta a Dios, y por otro, como a una bruja:

> Kunigunde trug einen hochgeschlossenen, schwarzen Gummimantel. Weiß und kühl, schön und sanft wie das Antlitz eines jungen, gottesfürchtigen **Rittersmannes** stand ihr schmales Gesicht zwischen dem schwarzen hartblitzenden Material des Mantels, das wie Eisen war, das wie ein Visier schimmerte und glänzte. […] Mitten in dieser Landschaft saß der junge Ritter – saß **die Hexe** – saß diese Kunigunde – nickte, nickte dem Vater zu.[191]

Según Bettina Marschall con esta identificación aparecen resumidos los componentes positivos y clásicos femeninos del cuidado y de la piedad de la joven

[189] Cf. *Ibídem…*, p. 62.
[190] *Ibídem…*, p. 64.
[191] *Ibídem…*, p. 63.

bajo el estatus de un hombre moralmente bien situado como es la figura del caballero. No obstante, el rasgo femenino viene caracterizado por bruja, utilizándolo como un cliché en lo que al papel sexual se refiere: la mujer es la malvada, la bruja,[192] la tentadora, y el hombre es el bueno.[193] Para Bettina Marschall el primer componente sexual entre padre e hija aparece simbolizado con la obsesión del Consejero Ministerial por los vestidos que se pone su hija.[194] En este pasaje el concepto de lujuria o deshonra es sinónimo de incesto. Para el padre esto supone una pesadilla.[195] Él siente amenaza y miedo. Kunigunde es fiel a su nueva función, en este caso como esposa.[196]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En cuanto a la descripción de la protagonista hay que destacar que lo más llamativo son sus marcados rasgos andróginos, rasgos que aparecen ya claramente desde la infancia. La joven es de constitución pequeña y delgada, suele vestir ropa oscura y masculina; sin embargo, posee el aspecto de una dama. Su voz es profunda y sonora, sus grandes ojos carecen de naturalidad siendo muy parecidos a los de las amantes egipcias.[197] Para Theodor el aspecto de su hija le resultaba extraño y muy diferente al de su madre Luise, la cual era gordita, flácida y de aspecto delicado.[198]

---

[192] Es significativo la comparación de Kunigunde con la imagen de una bruja. Esta Hexenthematik está muy presente en el análisis de personajes femeninos. Cf. Inge Stephan: "Bilder und immer Bilder…"Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur". En: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Editado por Inge Stephan y Sigrid Weigel. Argument: Berlin, 1983, pp. 15-34.

[193] Cf. Bettina Marschall: *Art der Darstellung des Inzests* en Klaus Manns Erzählung "Der Vater lacht". Dirigido por el Dr. W.Wülfing de la Universidad de Bochum, 1992, p. 7.

[194] Cf. *Ibídem*.

[195] Cf. «Der Vater lacht». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 64.

[196] Cf. *Ibídem*…, p. 62.

[197] Cf. *Ibídem*…, p. 50.

[198] Cf. *Ibídem*…, p. 51.

Había pasado mucho tiempo desde que Theodor había visto a Kunigunde por última vez, por eso cuando fue a recogerla a la estación la esperaba muy intranquilo y nervioso. El padre recordaba a su hija con un carácter taciturno, de aspecto muy pálido, y asemejándose a un joven enfermizo cuando se ponía unos pantalones de color rojo.[199] Cuando Theodor la ve se da cuenta de que ni siquiera el paso de los años había borrado los rasgos masculinos de su hija: en la estación aparece con un sombrero de fieltro de caballero, su voz no había cambiado, sigue siendo sonora y profunda y su forma de andar se asemeja a la de un muchacho.[200] Los rasgos masculinos de Kunigunde se enfatizan en el hecho de fumar,[201] y especialmente cuando el narrador la presenta primeramente como un marqués seductor:

> Der Ministerialrat saß [...] am Frühstückstisch und las die Zeitung, während er Buttersemmeln kaute, als sie, anzusehen wie ein nicht mehr ganz junger, aber über die Maßen reizvoller Marquis, ihm lachend entgegentrat. Sie trug zum blauen Schlafrock schwarzseidene Strümpfe, und ihre Hände kamen herrenhaft, klug und soigniert aus den weiten Ärmeln hervor.[202]

Y, posteriormente, como un joven caballero con un impermeable negro: «Kunigunde, im schwarzen Gummimantel, stand, ein schweigsamer, junger Ritter, das Gesicht weiß und oval zwischen dem glitzernden Schwarz, an seiner Seite».[203]

En lo único que se parece al Consejero Ministerial es en el aspecto senil de la boca. El padre considera la boca de su hija poco femenina: «Der Mund allerdings,

[199] Cf. *Ibídem*..., p. 50.
[200] Cf. *Ibídem*.
[201] Cf. *Ibídem*..., p. 52.
[202] *Ibídem*..., p. 52.
[203] Cf. *Ibídem*..., p. 67.

messerscharf und schmal, erschien dem Vater gar zu unweiblich, gar zu radikal in das Weiβ dieses Gesichtes gesetzt».[204]

En la fisonomía de Kunigunde había una amalgama de rasgos tan confusos como contradictorios, al igual que en su comportamiento. A veces, se muestra muy nerviosa, de aspecto fatigado y enfermizo,[205] otras veces dulce, apacible,[206] alegre, jovial, e, incluso, hasta serena, en algunos momentos.[207]

En oposición a Kunigunde se alza la figura del Consejero Ministerial tanto en lo físico como en sus ademanes. Es un rubio de ojos azules,[208] pero sobre todo destaca por su excelente alemán y su masculinidad en la forma de actuar y de mirar.[209] Su comportamiento, -señala el narrador-, es correcto y educado.[210] En su mirada se refleja cierto aire de melancolía y de seriedad sosegada.[211] Al lector le produce la sensación de que nada ni nadie es capaz de inquietarle, solamente la llegada de su hija y su preocupación por si cumplirá correctamente la función de padre:

> Der Ministerialrat konnte eine gewisse Unruhe nicht ganz vor sich geheimhalten, als die Ankunft seiner Tochter dann plötzlich so nahe bevorstand. Nicht, als wenn er sich nicht ein wenig gefreut hätte, das Kind nun wiederzusehen nach langen Jahren des Getrenntseins. Aber wer konnte sagen, ob er mit ihr, der beinahe Fremden, harmonieren würde? Er

[204] *Ibídem…*, p. 51.
[205] Cf. *Ibídem…*, p. 51.
[206] Cf. *Ibídem…*, p. 52.
[207] Cf. *Ibídem…*, p. 50.
[208] Cf. *Ibídem…*, p. 49.
[209] Cf. *Ibídem.*
[210] Cf. *Ibídem.*
[211] Cf. *Ibídem…*, p. 49.

> bangte um die durchheiterte, gleichmäßig gute, ein ganz klein wenig schwermütige Ruhe seiner arbeitsvollen Tage. Vielleicht ahnte es ihm, daß Vater sein, als Vater leben Konflikt, Ärgernis, unschöne Erregung stets mit sich bringt[212]

Desde el momento en que Kunigunde está presente en la casa de su padre empiezan las desavenencias, la falta de armonía y el desacuerdo entre el padre y la hija por las normas y principios establecidos del Consejero burgués. Los deseos de Kunigunde de ser libre, de divertirse con sus amigos, en definitiva, de poder dirigir su forma de conducta y ser responsable de ella sin dar explicaciones a nadie, choca con las restricciones impuestas por su padre. La protagonista femenina desafia los dictados de la sociedad patriarcal, por eso será castigada, quedándose sola y viviendo en pecado para el resto de su vida. La caída en el incesto[213] es el precio que pagará por transgredir las normas de la sociedad burguesa.

En conclusión y en relación con el análisis sobre el modelo de mujer rebelde se puede afirmar que Klaus Mann es tradicional en la creación de estos personajes femeninos. Tanto a Suzanne como a Kunigunde las castiga por no someterse a los dictados impuestos de la clase burguesa a la que pertenecían. Sin embargo, el escritor lo expone de manera diferente: a Suzanne la castiga con la muerte y a Kunigunde a vivir sola y en pecado mientras viva. En los dos relatos hay semejanzas y diferencias. Las dos protagonistas coinciden en desafiar y no aceptar las rígidas normas burguesas. Las dos figuras principales aparecen caracterizadas con rasgos andróginos muy marcados. Tanto Suzanne como Kunigunde sufren en su propia alma la tristeza de la amarga soledad. En las dos obras destaca más la figura del padre que la de la

[212] *Ibídem.*
[213] Cf. *Ibídem…*, p. 71.

madre. No olvidemos que la madre de Kunigunde ya se había muerto, por esta razón destaca la figura del padre como persona severa y preocupado de la hija. Los dos personajes femeninos son inteligentes.

Sin embargo, entre ellas hay alguna diferencia. En Suzanne aparece más enfatizado el rasgo de histeria que en Kunigunde. En el relato *Das Leben der Suzanne Cobière* no aparece la imagen del incesto presente en *Der Vater lacht.* Los títulos son también significativos. Se podría haber titulado en vez de *Der Vater lacht*, con el nombre de la protagonista Kunigunde, como el otro relato donde se especifica claramente que se trata de la vida de Suzanne Cobière.

Después de este análisis reivindicamos, por un lado, en una **postura tradicional y conservadora de Klaus Mann**, ya que el escritor no admite que sus personajes femeninos, en este caso Suzanne y Kunigunde, transgredan las normas de la sociedad burguesa, castigándolas con un final trágico. Y por otro, afirmamos, aunque somos conscientes de que existe una contradicción, que el escritor adopta **una actitud progresista** a la hora de idear a sus personajes femeninos, puesto que en ellos reivindica un cambio en los principios de la generación patriarcal con los que Klaus Mann no estaba de acuerdo y también rechazaba.

En definitiva, el escritor refleja, en este tipo de mujer rebelde, las contradicciones del signo mujer, porque él mismo era también contradictorio: por un lado, estaba a favor de ciertos principios burgueses, puesto que su familia pertenecía a esta clase social y por otro, estaba en contra de los ideales de la generación de sus padres, ideales que consideraba caducos y obsoletos. Por lo anteriormente expuesto y tras la lectura de los relatos creemos que Klaus Mann consigue sus expectativas en la creación de sus personajes femeninos.

2.3. La nueva mujer

BIBLIOTECA VIRTUAL

Las palabras que definieron a la denominada "nueva mujer" fueron independencia, determinación, curiosidad intelectual,[214] honestidad en las relaciones hombre-mujer y libertad de juicio. En la narrativa de Klaus Mann resulta curioso observar que los personajes femeninos representantes del modelo nueva mujer no aparecen nunca solos sino en contraposición con otras figuras femeninas. En este sentido se puede afirmar que un recurso característico de la obra del escritor es el de **"la heroína doble".** Los personajes de Karin, Tilly y Juliette[215] se presentan como prototipos de mujeres radicalmente opuestos a Johanna, Marion y Barbara.[216] Si aquellas engloban la aparente imagen femenina de sentimentales, débiles y pasivas, éstas son diametralmente opuestas. Hay toda una simbología en la manera en que Klaus Mann identifica, por ejemplo, a Barbara con la naturaleza. La energía y la flexibilidad de Marion se oponen a la pasividad de Tilly. Marion está comprometida con los problemas sociales de su entorno, además posee un sentido de la

[214] Tradicionalmente a las mujeres más instruidas o con profesiones liberales se las denominó "mujeres-cerebro". A estas mujeres-cerebro se tiende a confundirlas con aquellas que reclaman sus derechos, visten de manera diferente o practican algún deporte. Cf. Christine Bard (ed.): *Un siglo de antifeminismo…*, p. 122. En este capítulo y bajo el título de "nueva mujer", se exploran personajes femeninos que tienen, por un lado, un compromiso socio-político, y por otro, capacidad para decidir por sí mismas, siendo de esta manera como lo refleja Klaus Mann.

[215] Son personajes de las novelas *Flucht in den Norden, Der Vulkan* y *Mephisto*, respectivamente.

[216] *Ibídem.*

responsabilidad y del trabajo que contrasta con la inmadurez de Tilly. Johanna tiene que decidir entre el amor o el compromiso social. Finalmente ella misma decide luchar por este compromiso. La "nueva mujer" tiene, pues, una personalidad e identidad bien definidas, dotada de ideas e intenciones propias. Las mujeres independientes de la época son físicamente atractivas, educadas, sensibles y con ideas. Esta tesis proclama el análisis del modelo femenino de "nueva mujer" como algo innovador y original en la obra de Klaus Mann.

Aunque en algunas de sus novelas la protagonista logra superar el estigma de la "mujer caída" y triunfar por sí misma, como las figuras de **Johanna, Marion o Barbara,** la norma será la de confrontar a las heroínas con un futuro duro, como es el caso de **Johanna**, la protagonista femenina de la novela *Flucht in den Norden*.[217] Johanna es miembro de una asociación estudiantil de ideología comunista. Por este motivo la Gestapo la secuestra y la arresta. Cuando consigue la libertad huye a Finlandia a casa de su amiga Karin. Allí se enamora de Ragnar, el hermano de Karin y se olvida de los miembros de su partido que la esperaban en París para continuar con su lucha antifascista. En vez de ir a París hace un viaje con Ragnar a Cabo Norte. Allí recibe la noticia de que han matado a su antiguo novio Bruno por regresar ilegalmente a Alemania. Confrontada con la duda, Johanna decide marcharse a la capital francesa para participar en la lucha antinazi. De esta manera su decisión la inclina hacia el cumplimiento del deber, en vez de entregarse a los placeres del amor, separándose de Ragnar para quien la lucha antifascista, con la cual en un principio simpatizaba, la ve en ese momento sin futuro y abocada al fracaso. Johanna elige, pues, el exilio y seguir con su objetivo de luchar. En este sentido Johanna es una mujer nueva, porque cumple con su deber político; además es activa y es capaz de pensar y de decidir por sí misma.

[217] Klaus Mann: *Flucht in den Norden*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

Tras estas reflexiones, creemos, una vez más, que el tema latente es el problema insuperable de la soledad, como en las narraciones anteriormente estudiadas. La diferencia entre ellas es que en ésta la soledad lleva ímplicita la pérdida de la patria, en definitiva, el desarraigo y como consecuencia el cumplimiento de unos deberes sociales y políticos. Estas exigencias sociopolíticas no se reflejan en las obras anteriormente analizadas.[218]

Al compromiso político de la protagonista es lo que Klaus Mann llama "las exigencias del día" y sin las que el propio autor no consideraría su obra tan interesante: «Die Arbeit daran war die schönste Ablenkung von der Garstigkeit des Tages -obwohl diese sicher auch ihre Spuren in meiner bitterlichen Liebesgeschichte gelassen hat». [219] Con estas "exigencias del día" el escritor se refiere por lo tanto, a las responsabilidades del exilio introducidas en el relato a través del personaje de la joven comunista Johanna, cuyo modelo, la escritora Annemarie Schwarzenbach, miembro de una familia patricia de Zurich, también se había unido voluntariamente a la emigración alemana.[220] Esas exigencias se desarrollan en la novela desde dos planos: por un lado, en la confrontación de Johanna con dos personajes: uno es Jens, el hermano menor de Ragnar, y el otro es Suse, la criada de la familia que acoge a Johanna, ambos están a favor del fascismo. Jens admira la Alemania de la derecha radical, de esta manera lo que se insinúa en el capítulo primero,[221] se expresa

[218] Recordamos que *Flucht in den Norden* fue la primera de las cuatro novelas escritas en el exilio, por lo que ya se expresa un compromiso social.

[219] Carta a Stefan Zweig del 13 de mayo de 1934. En Klaus Mann: *Briefe und Antworten 1922-1949*..., p. 180.

[220] En agosto de 1934, pocos meses después de acabar la novela, Annemarie Schwarzenbach acompañó a Klaus Mann al congreso de escritores soviéticos en Moscú. Cf. Klaus Mann: *Tagebücher. Band 2: 1934-1935*..., pp. 50-58.

[221] «Vor zwei Jahre war ich in Berlin, Heidelberg und Nürnberg. [...] Ja, ich bin sehr für Deutschland. Ragnar ist immer ja gegen Deutschland gewesen». [...] «Jedenfalls, [...] alles, was in Deutschland geschieht, muβ doch einen gewissen Sinn haben. In Deutschland geschieht doch nichts ohne Sinn und Verstand». Klaus Mann. *Flucht in den Norden*..., p. 17.

abiertamente en el quinto.[222] La alemana Fräulein Suse se caracteriza por una ingenua estupidez, apoyando al movimiento de Hitler de forma incondicional e irreflexiva.[223]

El otro plano, mucho más importante, es el relativo al conflicto entre la obligación y el amor, como el mismo autor declaró en su autobiografía alemana *Der Wendepunkt*: «Der klassische Konflikt zwischen Liebe und Pflicht, hier wird er wieder einmal erlebt, mit einer naiven Vehemenz, einem jugendlichen Einsatz des Gefühls, als wär´s zum ersten Male».[224] A partir del capítulo cuarto, Johanna se enamora plenamente de Ragnar. Y esta comunista entregada se olvida de sus tareas políticas.

La crítica de entonces expresó diversas opiniones sobre la novela. Para Hermann Kesten, Klaus Mann niega, en esta novela, la fuerza del amor porque la voz del partido es más poderosa.[225] Elke Kerker declaró que la protagonista femenina, Johanna, era consciente de sus obligaciones antifascistas, pero sus objetivos políticos no son claros ni precisos:

> Was meinst du, wenn du "die Sache" sagst? erkundigte sich Karin [...] "Daβ es anders wird", erklärte Johanna. "Daβ es richtig wird. Daβ man sich nicht mehr schämen muβ für die Menschen. Daβ diese Erde endlich ein vernünftiges Gesicht bekommt. Daβ das Leben etwas wird, was sich lohnt - sich

[222] «[...] Das ist meine Meinung. Was in Deutschland geschieht, ist Weltgeschichte. Ein groβes Volk hat sich selber gefunden, indem es seinen Führer fand. Davon sollten wir alle lernen!». […] «Es lebe Deutschland», sagte er liebenswürdig. «Ich bin ein Ausländer, aber ich habe es immer geliebt. Und gerade jetzt - grade jetzt liebe ich es mehr als je!» […] «Die faschistische Bewegung in unsrem Lande - sie soll *Leben* und siegen!». *Ibídem*..., pp. 133-134.

[223] Cf. *Ibídem*..., p. 38.

[224] Klaus Mann: *Der Wendepunkt*..., p. 333.

[225] Cf. Bern Weil: Klaus Mann: *Leben und literarisches Werk im Exil*. Frankfurt, R. G. Fischer, 1983, p. 60.

> für alle lohnt, weißt du. Die Sache, das heißt einfach: die Zukunft, und die kann nur der Sozialismus sein".[226]

Kerker opinó que Johanna, en realidad, no tiene conciencia política sino más bien conciencia moral. Para Kerker la vida privada de Johanna se antepone a la temática política de la novela.[227] Según Werner Türk, *Flucht in den Norden* es una novela de jóvenes emigrantes. Sin embargo, Martin Gregor-Dellin no estaba de acuerdo con esta opinión y afirmó que en la obra la única exiliada en realidad es Johanna.[228] Para Stefan Zynda lo que subyace en la novela es una relación de amistad entre Johanna y Karin culminando en una relación erótica:[229]

> Sie berührte mit ihren Lippen die feuchte und heiße Wange Johannas Mund. Sie zog sie inniger an sich. Ihre Umarmung war nicht mehr die sanfte Geste der Freundinnen, die abends immer vertrauten Gespräch sitzen. Sie hielten sich anders umschlungen.[230]

Según Stefan Zynda, los aspectos autobiográficos que aparecen en la novela se manifiestan sobre todo cuando se trata el tema de la homosexualidad.[231] El personaje de Ragnar lleva rasgos de Hans Aminoff, amigo de Klaus Mann, como el mismo autor escribió a su madre desde Amsterdam: «Nun ist mein finnischer Freund Aminoff (= Ragnar) da - was auch eine ganz liebe Überraschung ist».[232] También Klaus Mann hace referencia a Karin, la hermana de Ragnar en una carta que envió a

---

[226] Klaus Mann: *Flucht in den Norden*..., p. 36.
[227] Cf. Bern Weil: Klaus Mann: *Leben*..., p. 60.
[228] Cf. *Ibídem*..., p. 61.
[229] Cf. Stefan Zynda: *Sexualität bei Klaus Mann*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1986, pp. 89-90.
[230] Klaus Mann: *Flucht in den Norden*..., p. 29. Al principio de la novela son continuas las referencias a esta relación entre Johanna y Karin. Cf. *Ibídem*..., pp. 7-8-12-13.
[231] Cf. Stefan Zynda: *Sexualität bei Klaus Mann*.., p. 91.
[232] Klaus Mann: *Briefe und Antworten*..., p. 319.

su madre desde Finlandia: «Schwester Ingrid - die bei mir Karin heiβt - hat gleichfalls geheiratet».[233]

En la novela además de los sucesos personales de Klaus Mann, también hay elementos que reflejan el amor del autor hacia Hans Aminoff puesto que en Johanna no sólo se han visto rasgos de su amiga Annemarie Schwarzenbach, sino también del propio Klaus Mann. Es aquí donde se manifiesta la tendencia homosexual, según afirmó Stefan Zynda.[234] El amor de Klaus Mann hacia su amigo Aminoff se lo expresó en una carta que le escribió en diciembre de 1933 después de que Erika y él le visitaran en su casa en Finlandia: «Oft wundere ich mich beinahe, wie meine Gedanken an dich gebunden sind und nicht aufhören können, zu dir zu gehen».[235]

Hans Aminoff descendía de una prominente familia finlandesa, por ello ocultó su homosexualidad, a diferencia de Klaus Mann quien lo manifestó abiertamente. Aminoff eligió luchar por su familia y casarse; además tuvo una hija, por lo que Klaus nunca tuvo ninguna posibilidad de relación amorosa con su amigo. Este hecho es similar a lo que ocurre en la novela. Ragnar decide quedarse en Finlandia con su familia y renuncia a marcharse con Johanna. Entre Ragnar y Johanna hay una armonía sexual muy profunda, la misma que podría haber habido entre Klaus Mann y Hans Aminoff. Sin embargo, también Klaus Mann presenta una relación heterosexual entre Ragnar y Johanna reflejando, por otro lado, la relación que tenía Aminoff con su mujer y ocultando de esta forma su homosexualidad. Por lo tanto, en *Flucht in den Norden* se presenta un amor heterosexual entre Johanna y Ragnar, pero en el fondo subyace el amor homosexual entre Klaus y Hans. El mismo dilema de Ragnar ante la

[233] Klaus Mann: *Briefe und Antworten...*, Carta a Katia Mann desde Finlandia el 30 de agosto de 1934, p. 195.
[234] Cf. . Stefan Zynda: *Sexualität bei Klaus Mann..*, p. 91.
[235] Cf. *Ibídem.*

decisión de quedarse con su familia o irse con Johanna lo tiene Aminoff entre manifestar o no su homosexualidad.[236]

En cuanto al aspecto físico, Klaus Mann presenta a Johanna como un muchacho estudiante de bachillerato: «Sie rannte wie ein Junge, der endlich, endlich aus der Schule darf. Ihr Haar, das ihr jetzt in die Stirn wehte, war geschnitten wie das Haar eines Jungen. Man hätte sie, aus einiger Entfernung, für einen Gymnasiasten halten können».[237] El escritor presenta a Johanna con escasa sensualidad, la prueba de ello lo tenemos en la forma recatada de vestir de la protagonista. Klaus Mann apenas aporta detalles de su belleza, se subraya especialmente su forma de vestir.[238] Suele llevar una falda corta de lino y las rodillas al descubierto. En el segundo capítulo Johanna aparece con un vestido de corte muy sencillo, de lino blanco y fuerte con un ancho cinturón de cuero de color marrón claro. Las medias también de color claro, las lleva enrolladas por debajo de las rodillas.[239] Después a la hora de la cena Johanna se pone un ligero vestido gris claro de escote redondo y cuello blanco doblado muy cuidadosamente. Este cuello le aporta un aspecto casto y el tono apagado del vestido le hace parecer una jovencita procedente de un internado de aspecto monjil.[240] En el tercer capítulo Klaus Mann describe a la protagonista nuevamente con un aspecto varonil: lleva pantalones azules de marinero hechos de tela áspera. La camisa azul clara presenta un aspecto desgastado, es de manga corta y escote abierto.[241] En definitiva, el escritor describe a Johanna con poca feminidad como se ha podido comprobar en su forma de vestir y por las cualidades que le caracterizan: Johanna

[236] Cf. *Ibídem*…, p. 92.
[237] Klaus Mann: *Flucht in den Norden*…, p. 8. El subrayado es nuestro.
[238] Cf. *Ibídem*…, p. 8.
[239] Cf. *Ibídem*…, p. 39.
[240] Cf. *Ibídem*…, p. 44.
[241] Cf. *Ibídem*…, p. 57.

está muy desorientada, confusa y torpe[242] admira a su amiga Karin porque es más decidida, tranquila y seria que ella.

En oposición a Johanna, Klaus Mann describe a Karin, la co-protagonista femenina, con todas las cualidades que una mujer desea tener: amable, tierna tranquila y cariñosa. Para Susanne Wolfram, el personaje de Karin presenta un aspecto demasiado femenino para un homosexual.[243] El escritor debido a su homosexualidad prefiere describir a las mujeres con rasgos masculinos. Karin es la antítesis de Johanna. Aquella es descrita de manera más femenina y sensual que ésta, incluso en la manera de vestirse. Para la cena de bienvenida de Johanna, Karin se pone un sobrio vestido negro de seda mate, bastante largo y muy ajustado.[244] A pesar de ser diferentes en la manera de ser y de vestir, las dos figuras femeninas presentan rasgos físicos muy parecidos, como el óvalo del rostro y los grandes ojos de aspecto triste.

Este semblante delgado de Karin y su liso cabello castaño exageradamente peinado recuerdan a las imágenes de madonas dulces e inteligentes. Por el contrario, el rostro de Johanna es más fresco y con su pelo rubio tan corto se parece a un muchacho. Los labios de Karin son delgados y pálidos, mientras que los de Johanna anchos y de aspecto añiñado. Lo más atractivo de Johanna es su frente al descubierto y la parte posterior de su cabeza, dando la impresión de que se asemeja a un joven atrevido y con talento. Tanto Karin como Johanna parecían opuestas y afines al mismo tiempo; una especie de afinidad inversa.[245]

---

[242] Cf. *Ibídem*…, p. 8.
[243] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde*…, p. 130.
[244] Klaus Mann: *Flucht in den Norden*..., p. 45.
[245] Cf. *Ibídem*…, pp. 24 y ss.

Otro de los factores imprescindibles en la creación de un personaje desde el punto de vista humano es la inteligencia. Las dos figuras femeninas parecen inteligentes o al menos habían recibido una educación privilegiada puesto que habían estudiado en la universidad. Johanna se licencia en Economía política[246] y Karin en Historia del Arte,[247] y además sabe conducir muy bien. El hecho de que una mujer tuviese estudios universitarios y supiese conducir era muy significativo para los tiempos que corrían. Al principio de la novela, el lector tiene la impresión de que Karin parece más inteligente porque es más equilibrada emocionalmente, por el contrario a Johanna se la presenta como una mujer confusa y poco equilibrada. Sin embargo, según avanza la obra y concretamente, en el capítulo cuarto, en una conversación que tiene la madre de Karin con Johanna, esta impresión cambia: se observa que Karin siente la necesidad de amar a alguien, porque está muy sola. Johanna se queda asombrada puesto que pensaba que su amiga Karin era una persona fuerte, autosuficiente y que no necesitaba a nadie:

> "Karin braucht einen Menschen." Johanna befand sich in Verlegenheit. Sie war betroffen und recht verwirrt durch die plözlich so entschiedene, so durchaus ernst zu nehmende Diktion der Mutter [...] "Aber Karin..." sagte sie leise. "Darin ist doch wirklich niemand, der Hilfe braucht. Ich habe sie immer bewundert. Sie hat doch eine groβe Sicherheit. Sie ist doch so beneidenswert stark..."[248]

En conclusión, Johanna es una muchacha activa y luchadora por un compromiso socio-político, pero ante la llegada del amor, Johanna tiene que elegir entre el deber y el amor. Al final acepta el deber político y renuncia a su amado Ragnar. Una vez más el tema que subyace es el de la soledad interior y el conflicto

[246] Cf. *Ibídem*…, pp. 12 y ss.
[247] Cf. *Ibídem*…, p. 12.
[248] Cf. *Ibídem*…, p. 95.

con uno mismo. Klaus Mann no enfatiza los rasgos físicos porque su intención es reflejar un modelo general, o sea, reflejar a cualquier joven que se encuentre en la misma situación y prefiere destacar las inquietudes socio-políticas de la protagonista femenina. Por ese compromiso y por el hecho de tener ideas y decisiones propias, se le considera a Johanna como modelo de una mujer nueva.

Otro prototipo de "nueva mujer" es el personaje de **Marion,** una de las protagonistas de la novela ***Der Vulkan. Roman unter Emigranten***.[249] Klaus Mann escribió esta novela en la habitación de un hotel durante su estancia en Nueva York, apareciendo publicada en Amsterdam en la editorial *Querido* en 1939. Esta obra es reflejo de la vida en el exilio de las personas que abandonaron la Alemania del Tercer Reich:

> Ich sitze in einem New Yorker Hotelzimmer und bemühe mich, das wirre, reiche, trübe Exil-Erlebnis in epische Form zu bringen. Erinnertes und Geahntes, Traum und Gedanke, Einsicht und Gefühl, der Todestrieb, die Wollust und der Kampf [...] Nicht fehlen durfte dem Ganzen die düster-fahle Farbe der Gefahr, schwefliger Reflex nahender Feuerbrände, phosphoreszierende Aura des Verhängnisses.[250]

En estas palabras de Klaus Mann se aprecia claramente su objetivo de escribir una novela sobre el exilio. La obra recoge fundamentalmente todas las corrientes y a los máximos defensores del exilio alemán en el oeste de Europa. El escritor dividió la novela en tres períodos: la primera parte abarca de 1933 a 1934 titulada una huida a la

[249] Klaus Mann: *Der Vulkan. Roman unter Emigranten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.

[250] Klaus Mann: *Der Wendepunkt…*, pp. 376-377.

aventura; la segunda de 1935 a 1937: el establecimiento en el exilio y la tercera de 1937 a 1938: la transición de lo provisional a la vida cotidiana.

El tema central de la novela es la vida en el exilio de los intelectuales alemanes, los cuales sufrieron las amenazas y la tristeza del destierro. Otros problemas que aparecen son las relaciones homosexuales, la dependencia de las drogas, el suicidio y el aborto. Según Susanne Wolfram, en esta obra Klaus Mann escogió a los personajes de su realidad más cercana. De esta manera la figura principal de Marion von Kammer, lleva rasgos de Erika Mann, mientras que Marcel Poiret recuerda a su amigo René Crevel. El profesor Benjamin Abel se parece a Fritz Strich y a Martin Gumpert, y Martin Korella es Wolfgang Hellmert y el mismo autor. La figura de Kikjou también lleva rasgos de Klaus Mann.[251]

Las dos figuras principales de la novela, Marion y su hermana pequeña Tilly son víctimas de las mismas situaciones a lo largo de su vida: se casan, poco después fallecen sus maridos, mantienen relaciones con otros hombres y quedan embarazadas. Además, las dos mujeres sufren la amargura de vivir en el exilio. Tanto Marion como Tilly tienen que soportar las consecuencias que conlleva tener un hijo en las dolorosas y adversas circunstancias que supone vivir en un lugar que no es el suyo. La diferencia entre ambas reside en que Tilly no soporta vivir en esta situación y se suicida, mientras que Marion es capaz de sobrevivir y de hacer frente a los acontecimientos.

Las dos hermanas no sólo se diferencian en la fuerza emocional sino también en el aspecto externo. Mientras que a Tilly se la representa muy femenina y se inclina

[251] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 169.

por el desenfreno a la hora de afrontar los problemas,[252] Marion presenta un aspecto más masculino[253] asociado con la acción, la fuerza y la disposición para hacer cosas. Además su encanto personal, su forma de actuar, su inquietud, su fuerza de voluntad y su obstinación en conseguir sus objetivos,[254] determinan su personalidad, muy apropiada para su profesión de actriz; personalidad que, por otro lado, le permite ser el centro de atención del círculo de emigrantes parisino. No obstante Marion no está desprovista de rasgos femeninos, manifestados especialmente en su papel de madre: «Sie küβte ihn, die Gebärde, mit der sie ihn an sich zog, war nicht jene, die eine Liebende für den Geliebten hat; vielmehr glich sie der anderen, mit der die Mutter ein erschrecktes Kind umarmt».[255]

Klaus Mann reduce nuevamente a la mujer a la función de madre. Probablemente como consecuencia de su homosexualidad, al no poder concebir a la mujer como amante del hombre. Compartimos la opinión de Susanne Wolfram para quien la figura de Marion es el tipo de mujer que Klaus Mann prefiere plasmar en sus novelas debido a que es un modelo femenino muy atractivo para un hombre homosexual. Por eso, el escritor suele presentar al personaje femenino como madre protectora o hermana confidente.[256]

A pesar de la fuerza y entereza, características inherentes de la personalidad de Marion, ésta muestra su debilidad y falta de entereza moral en alguna etapa de su vida, especialmente cuando muere su marido Marcel, al sentir por primera vez la

[252] Cf. Klaus Mann: *Der Vulkan*..., p. 78.
[253] Su voz es sonora y retumbona como la de los hombres y tiene unas manos fuertes y nervudas aportándole un aspecto salvaje. Cf. *Ibídem*..., pp. 18 y 25.
[254] Cf. *Ibídem*..., p. 68.
[255] Cf. *Ibídem*...,271.
[256] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde*..., p. 182.

tristeza y la amargura de la soledad, situación que la hace reflexionar sobre la única verdad que hay en la vida. Para Marion, esta verdad no es más que una continua despedida y separación «Dieses ist ein Abschied - eine Realität; die Realität unseres Lebens. Das ganze Leben ist Abschied».[257] A partir de este momento, Marion se obsesiona con la idea del suicidio.[258] No obstante, lucha por vencer su decaído estado de ánimo y decide empezar una nueva vida marchándose a América.

Se instala en Nueva York y al poco tiempo de llegar conoce a un joven llamado Tullio, que se convierte en su nuevo amante. Tullio era italiano y se dedica a limpiar ventanas.[259] En esta nueva relación se observa que una vez más Marion es la fuerza en la relación. Según Susanne Wolfram, Marion se enamora de Tullio porque le recuerda a su marido Marcel, incluso las noches que pasa con el italiano eran idénticas a las vividas con su marido.[260]

En esta novela Klaus Mann resalta primordialmente la función de madre en el personaje de Marion. Para el escritor traer un niño a la vida es una tarea muy importante y necesaria.[261] Por esa razón cuando Marion se queda embarazada de Tullio decide tener al niño, a pesar de las dificultades de la vida en el exilio: «Als ich lag und empfing, haben deine Augen mich angeschaut - [...] Du wolltest, daβ ich den

[257] *Ibídem…*, p. 378.

[258] «Marcel ist tot. Ins Herz getroffen. Tot [...] Martin ist tot. Die kleine Tilly ist tot [...] Verlassen mich alle? Bleibe ich ganz allein? Warum muβ ich gerade leben? Warum gerade ich? Warum muβ ich die Überlebende sein?». Klaus Mann: *Der Vulkan…*, p. 361.

[259] Cf. *Ibídem…*, pp.142 y 411.

[260] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 183.

[261] Cf. *Ibídem…*, p. 183.

Tod empfange. Ich soll den Sohn tragen, es ist deiner. Ich muβ das Kind bekommen».[262]

Marion está convencida de que el hijo engendrado era de Marcel y no de su amante, el joven italiano. Para Susanne Wolfram, el hecho de que Marion proclame como padre a su marido fallecido, se debe al profundo e intenso recuerdo de éste, pero sobre todo a un deseo de muerte de la protagonista. Marion decide llamar al niño Marcel: [263]

> Das Kind sollte Marcel heiβen, dies war schon seit langem bestimmt. Marcel - tödlich getroffen, unter fremden Himmeln -, so würde er fortleben in dem Knaben, der nichtseines Blutes war: so hatte Marion es gewollt [...].[264]

Marion abandona a Tullio y decide continuar con su gira como actriz y su lucha contra el nacionalsocialismo. No obstante, cuando conoce a Benjamin Abel, un profesor de alemán, también emigrante, decide casarse con él, ante la insistencia de este personaje: «Ich liebe Marion. Ich will sie heiraten. Sie gehört zu mir. Unsere Leben werden sich verbinden. Verbunden und vereinigt werden sie sinnvoll sein».[265] Klaus Mann le describe como un auténtico caballero. [266]

Marion acepta contraer matrimonio con Benjamin Abel una vez que ha reflexionado y comprendido que sería lo mejor para ella y para su hijo. En este momento de la novela el personaje masculino es muy significativo ya que gracias a él

[262] Klaus Mann: *Der Vulkan*...,p. 458.
[263] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde*..., p. 183.
[264] Klaus Mann: *Der Vulkan*..., p. 513.
[265] *Ibídem*...,p. 454.
[266] Cf. *Ibídem*...,p. 441.

la figura femenina es caracterizada en todos los aspectos como prototipo de nueva mujer. Marion es capaz de decidir por sí misma lo que desea, es enérgica y flexible ante las situaciones que se le presentan.

No obstante, por otro lado resulta contradictorio el hecho de que Benjamin Abel tenga «roles» correspondientes a las tradicionales normas sociales dando a Marion el papel exclusivo de esposa y madre. La relación entre ambos es tierna y fraternal, como demuestra sus manifestaciones amorosas, por ejemplo al besarla en la frente, y no en la boca como correspondería a la relación entre dos cónyuges.[267] Asimismo resulta extraño que Marion al relatarle los placeres salvajes de su relación con Tullio, Abel la reprenda de forma fraternal:

> Du hast dich noch niemals lieben lassen, wie eine Frau sich lieben lassen soll-: jetzt geschieht es dir zum erstenmal oder du duldest es zum ersten Male. Du hast zu viel experimentiert, das war sehr gefährlich. Du bist doch kein Junge -wenngleich du magere Glieder wie ein Junge hast. Du bist eine Frau - die amazonenhafte Allüre kann keinen täuschen, der dich wirklich kennt.[268]

De la misma forma al expresarle Marion su inquietud por la lucha contra el fascismo, su marido la amonesta nuevamente porque para él esta lucha era tarea propia de hombres y no de mujeres, las cuales deben ocuparse de desempeñar su función exclusiva de esposa y madre. A pesar de todo Marion utiliza sus fuerzas y recursos para vencer cualquier obstáculo o dificultad y conseguir su ideal político. Como contraste al personaje de Marion está su hermana Tilly, la cual vive la misma situación. Ésta se caracteriza por su pasividad, falta de entereza y de energía moral,

[267] Cf. *Ibídem*…, p. 463.
[268] *Ibídem*…, p. 465.

siendo incapaz de aguantar el dolor que le produce la muerte de su marido y acaba suicidándose.

En esta novela, Klaus Mann nos presenta a la nueva mujer que por un lado, vive, padece y es capaz de soportar las consecuencias y los sufrimientos del exilio y por otro, además, tiene un compromiso socio-político muy importante y lucha por conseguirlo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Otro personaje femenino que puede categorizarse como modelo de nueva mujer es **Barbara**, la protagonista femenina de la novela ***Mephisto, Roman einer Karriere***.[269] Basta con tan sólo leer un par de obras de Klaus Mann para que el lector se de cuenta de que el escritor utiliza con frecuencia la antítesis o el contraste como medio para caracterizar a sus personajes. A través de la oposición de personalidades, Klaus Mann puede reflejar sus principios ideológicos y hacer resaltar las virtudes o los defectos de sus personajes.

El personaje co-protagonista y opuesto de Barbara es **Juliette**. Estos personajes femeninos tienen personalidades opuestas, pero están íntimamente relacionadas con la del protagonista masculino, el actor Hendrik Höfgen, influyendo en su vida, y jugando un papel en su destino.

Mephisto fue una de las primeras novelas que denunció la intolerancia y la crueldad de la Alemania de Hitler. A la primera conclusión que el lector llega tras la lectura de *Mephisto* es que se trata de un documento artístico muy peculiar y digno de

[269] Klaus Mann: *Mephisto, Roman einer Karriere*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.

ser leído. Klaus Mann la escribió en 1936 cuando se encontraba en el exilio. En ese mismo año se publicó la novela en alemán en la editorial *Querido*, en Ámsterdam, y, a partir de ahí, fue traducida a once idiomas. *Mephisto* es la historia de la carrera del actor Hendrik Höfgen. Éste consigue su primer ascenso en Hamburgo durante los años veinte. En esta época no es más que un actor de categoría provincial. El protagonista se define por su convicción radicalmente izquierdista y se entusiasma por crear el Teatro Revolucionario, un teatro que nunca se inauguró. Sigue la historia de su matrimonio fracasado con la joven Barbara Bruckner. La crónica continúa con el segundo ascenso en su carrera como actor en Berlín. Höfgen continúa siendo de izquierdas y está a punto de exiliarse cuando los nazis llegan al poder. El tercer ascenso de su carrera artística llega repentinamente. Se pone de acuerdo con los que detentan el poder del régimen de Hitler y entabla amistad con el Primer Ministro. En este momento Höfgen se rebela contra todo lo que hasta entonces había defendido. El protagonista de *Mephisto* vende su alma por su ascenso en el Tercer Reich. Se presenta a un Hendrik Höfgen sumamente ambicioso y con talento, llegando finalmente, a conseguir ser nombrado Director del Teatro Nacional del Estado Prusiano, Consejero de Estado y Senador de Cultura.

La vida de Hendrik gira en torno a dos mujeres: Juliette, su profesora de baile, y Barbara Bruckner, su esposa; personajes, en los cuales, como se ha señalado, se aprecia un marcado contraste tanto en el aspecto físico como en su actuación.

La primera mujer importante en la vida del actor Hendrik Höfgen y que le influye en su vida es Juliette, su Venus Negra. En cuanto al aspecto físico, el autor la describe con todo tipo de detalles: mujer mestiza, aunque parecía de pura raza. Su madre había fallecido y se decía de ella que tenía sangre real porque su abuelo había sido un rey negro muy rico. De su rostro llamaba la atención sus pronunciados

pómulos.[270] No obstante, también resaltan sus ojos vivos, crueles e inteligentes y sus dientes brillantes.[271] La nariz es tan plana y tan hundida que da la impresión que no tenía. Su pelo de color rubio mate presenta un aspecto lacio. El peinado era muy sencillo: solía llevar la raya al medio. Su color y características habían sido heredados de su padre, el ingeniero Martens, de Hamburgo.[272]

Juliette es huérfana y para subsistir actuaba de bailarina de claqué en uno de los mejores locales del barrio de St. Pauli, el famoso barrio de Hamburgo. Es muy enérgica e inteligente, e incluso hubiera hecho una buena carrera, de no haber sido por su ardiente temperamento y por su tendencia a las bebidas alcohólicas.[273] Es agresiva, gusta de atacar a sus conocidos o colegas con una fusta de montar cuando éstos discrepaban en sus opiniones. Esta mala costumbre fue la causa de su despido, obligándole a buscar un nuevo trabajo. Empezó mostrando sus artes en locales pequeños y de poca categoría. Sus ingresos disminuyeron tanto que pronto se vio obligada a completarlos con otras ganancias, no teniendo otra opción que ganarse la vida con su cuerpo. Tenía un hermoso cuerpo y además sabía moverlo con paso firme, orgulloso y altanero.[274]

En cuanto a su forma de vestir, Juliette le gusta llevar una falda con pliegues que le llegaba por encima de las rodillas; sus botas de caña alta, de charol verde le cubrían hasta las pantorrillas dejando así al descubierto solamente sus rodillas. Además de las bonitas botas y de la mini falda, la princesa llevaba una chaquetilla de cuero gris con el cuello alzado. En los brazos tintinean anchas pulseras de latón. La

[270] Cf. Klaus Mann: *Mephisto*…, p. 91.
[271] Cf. *Ibídem*…, p. 92.
[272] Cf. *Ibídem.*
[273] Cf. *Ibídem*…, p. 93.
[274] Cf. *Ibídem*…, p. 94.

pieza más elegante de su atuendo es la fusta de montar, regalo de Hendrik. Su curiosa indumentaria se complementaba con una chaquetilla de cuero gris, cuyo cuello solía llevar levantado.

Al principio de la novela el escritor presenta a una Juliette de buen aspecto físico y con gran sensualidad: «Dabei schaute er, unter gesenkten Lidern, auf ihre harten und spitzen Brüste, die sich unter dem eng anliegenden, dünnen Gewebe deutlich abhoben».[275] No obstante, según avanza la novela, se produce un cambio muy importante en su figura, a la que el autor presenta como una mujer de aspecto inmoral en su forma de vestir y de comportarse: pequeño sombrero de fieltro y una chaqueta raída y estrecha eran del mismo color verde chillón que las altas botas. Alrededor del cuello lleva una pequeña boa de plumas blancas, sucias y escasas. Sobre esta triste vestimenta se veía su cara también triste.[276] En el capítulo sexto, es tal la degradación de Juliette que hasta se la compara con un mono.[277] En el capítulo octavo, Juliette aparece muy cambiada tanto en el aspecto físico como en el psíquico, ya no lleva sus botas verdes y su chaquetita corta que la caracterizaban, sino un sencillo traje gris; tampoco se comporta con tanta fuerza dominadora e ímpetu como al principio de la novela, sino que se muestra más sensible incluso, con lágrimas en los ojos porque había llorado de rabia al enterarse de que Hendrik quiere abandonarla. Hendrik se sorprende al ver llorar a Juliette al considerarla incapaz de albergar sentimientos que no fueran mezquinos, como la ambición, el egoísmo y la insensibilidad: «Sie hat vor Zorn geweint, dachte Hendrik, denn er glaube kaum, daß Juliette andere Gefühle kannte als Zorn, Habgier, Naschsucht oder Sinnlichkeit».[278]

[275] Cf. *Ibídem*…, p. 100.
[276] Cf. *Ibídem*…, p. 175.
[277] Cf. *Ibídem*…, p. 221.
[278] Klaus Mann: *Mephisto*…, p. 295.

El actor Höfgen había conocido a la «Venus Negra» en un bar frecuentado por marineros borrachos, que con el humo de sus cigarros y algarabía lo convertía en un local poco recomendado, donde ella todas las noches exhibía su cuerpo y su artístico claqué por tres marcos. A Hendrik Höfgen lo que más le había impresionado de ella eran sus vivaces y a la vez, crueles ojos, así como sus piernas musculosas de color.[279] Una vez finalizada su actuación, Hendrik se acercó a su camerino para hacerle una oferta un tanto sorprendente: deseaba que le diera clases de baile. De esta manera había comenzado la relación entre ellos. A partir de aquel momento Juliette se había convertido en "la maestra" de un Höfgen obediente, como todo buen alumno.

La relación que mantienen Hendrik y Juliette se puede calificar de profunda e incomprensible. Profunda por dos razones: la primera porque Hendrik, aun sabiendo el peligro que corría, tuvo la necesidad de revelar al Gobierno de Hitler su arriesgada relación con una mestiza y una prostituta. Los partidarios de la Alemania nazi le perdonaron esta debilidad, pero le prohibieron seguir relacionándose con ella; y, la segunda razón, porque el extraño símbolo que les unía a ambos era una fusta roja, la cual es inherente a la princesa. Es incomprensible porque, a pesar de que la princesa le trata como a un animal, le insulta y le golpea con la fusta, su amor por ella aumentaba cada vez más. Puede decirse que se trata de una relación sadomasoquista:

> «Hier, du Schwein - wo soll ich denn sonst sein»[280]
>
> «[...] Da, du komisches Stückchen Elend...»[281]

[279] Cf. *Ibídem…*, p. 94.
[280] *Ibídem…*, p. 89.
[281] *Ibídem…*, p. 98.

> Die Peitsche fuhr ihm über die Waden und über die Arme. Diesmal traten ihm keine Tränen in die Augen, welche trocken und glühend blieben. Nur seine zusammengepreßten Lippen zitterten. Prinzessin Tebab schlug noch einmal zu.[282]
>
> «An dir ist alles häßlich, mein Schweinchen - Kopf, Füße, Hände und alles».[283]

Que Hendrik sentía miedo de ella, se refleja en su voz; el actor le habla con voz suave, humilde y temblorosa, en cambio la voz de la profesora de baile es fuerte, profunda y tan ronca como la de un marinero acostumbrado a beber, fumar y jurar continuamente.[284] Y la máxima manifestación de humillación de Höfgen ante Juliette queda expresada en la forma de dirigirse a ella, con la cabeza inclinada para obedecer sus órdenes como si fuera un perrillo faldero:

> ”Oh - danke”, sagte, immer noch sehr leise, Hendrik, der mit gesenktem Haupt bei der Türe stehengeblieben war.[285]
>
> Er gehorchte ihren beiden Befehlen [...] die Stirne noch immer gesenkt, ein paar Schritte auf Juliette zu. [...] Sie murmelte mit einer heiseren und höchst beunruhigenden Freundlichkeit [...]: “Komm doch näher, mein Junge!”. Da er sich nicht von der Stelle bewegte, lockte sie ihn, wie einen Hund, den man mit Schmeicheltönen an sich heranholt, um dann um so grausamer zu strafen: “Nur näher, mein Schöner! Ganz nahe! Nur keine Angst![286]

Es tal el dominio y el poder que Juliette ejerce sobre él que, incluso, se atreve a llamarle por su nombre de pila, Heinz,[287] término que no permite utilizar a nadie, ni

[282] *Ibídem.*
[283] *Ibídem…*, p. 100.
[284] Cf. *Ibídem…*, p. 89.
[285] *Ibídem.* El subrayado es nuestro.
[286] *Ibídem…*, pp. 90-91. El subrayado es nuestro.
[287] Cf. *Ibídem…*, p. 89.

siquiera a su madre, pero Juliette osa a hacerlo y él lo acepta con resignación, debido a su profundo amor por ella, expresado con vehemencia frecuentemente:

> «Ich werde dich immer lieben», sagte er erschöpft. «Du bist stark, du bist rein». [...] «Aber ich weiβ doch, daβ ich dich immer lieben werde» [...] «Nie wieder finde ich eine Frau wie dich. Du bist die Frau meines Lebens, Prinzessin Tebab».[288]

No obstante, Juliette se mostraba excéptica a las declaraciones de sus sentimientos y reaccionaba insultándole: «Ach, wenn du nur immer schwätzen und lügen kannst», [...]. «Du bist doch der drolligste kleine Dreckhaufen, dem ich jemals begegnet bin».[289] A ella le aburría y le irritaba el comportamiento lastimero de Hendrik.

La otra mujer importante en la vida de Hendrik Höfgen es Barbara Bruckner, personaje, que a lo largo de la novela se perfila con valores éticos, frente a la degradación de éste. En cuanto al aspecto físico Barbara aparece caracterizada con un atractivo especial. Posee la belleza y la delicadeza de los cánones clásicos: en su rostro pálido llaman la atención sus ojos negros y su mirada seria y pícara. El cabello rubio ceniza lo suele llevar partido en el centro y recogido en un moño un poco ladeado sobre la nuca.[290] Contrastando con su rostro de madona destacan también sus rasgos de muchacho travieso.[291] Su aspecto físico está relacionado con el secreto especial y el aire misterioso de su personalidad. El autor presenta a Barbara como una persona servicial, comprensiva, muy amiga de sus amigos. Las personas más cercanas la consideran una persona equilibrada, inteligente, versátil, madura, tierna, dulce,

[288] *Ibídem…*, p. 100.
[289] *Ibídem…*, p. 102.
[290] Cf. *Ibídem…*, pp. 117-118.
[291] Cf. *Ibídem…*, p. 128.

activa, cariñosa y segura de sí misma.[292] Cuando Hendrik ve por primera vez a Barbara se queda maravillado de su belleza y la contempla con vehemencia: «Warum schauen Sie mich so an?» fragte Barbara schließlich, da der entzückte Hendrik den Blick nicht von ihr ließ. «Darf ich nicht?» fragte er leise zurück».[293] Al actor no solamente le impresiona el aspecto físico de Barbara sino también su dulce voz y sus cualidades personales, admirando especialmente su madurez, ternura y educación.[294]

Según avanza la novela, se observa a un Hendrik Höfgen cada vez más obsesionado por conseguir el amor de Barbara. Aparentemente le atrae su carácter honrado y correcto, virtudes al parecer desconocidas para él, hasta entonces:

> Was ist das Geheimnis dieses Mädchen? sann der Entzückte. Ich glaube, es ist das Geheimnis der vollkommenen Anständigkeit. Sie ist der anständigste Mensch, den ich jemals gesehen habe. Sie ist auch der natürlichste Mensch, den ich jemals gesehen habe.[295]

En realidad Hendrik desea casarse con Barbara por puro interés porque sabe que le conviene para ascender en su carrera profesional. Para lograr su objetivo el actor es capaz de humillarse de nuevo ante una mujer con el propósito de que sienta compasión de él y se desposen:

> «Ich brauche dich», schluchzte er, die Stirne auf ihrem Schoß. «Ohne dich muß ich ganz zugrunde gehen. Es ist so viel Schlechtes in mir. Allein bringe ich die Kraft nicht auf,

[292] Cf. *Ibídem…*, p. 132.
[293] *Ibídem…*, p. 118.
[294] Cf. *Ibídem…*, pp. 118-119.
[295] *Ibídem…*, p. 125.

> es zu besiegen, du aber wirst das Bessere in mir stark machen!».[296]

Estas patéticas palabras reflejan la profunda desesperación de Höfgen. Al lector le sorprende el hecho de que Barbara acepte el compromiso, simplemente porque le conmueve el cabello fino y escaso del actor, según expresa el narrador:

> Unter gesenkten Lidern schaute Barbara auf sein Haar. Es war schütter. Auf der Höhe des Kopfes sollten sorgfältig frisierte Strähnen die kleine Glatze verbergen. [...] Vielleicht war es der Anblick des dünnen und armen Haars, der das Mädchen Barbara rührte.[297]

Cuando Barbara anuncia la boda a su padre, éste siente una gran tristeza, por el cariño que la profesa.

En esta novela destaca especialmente el contraste de ambientes y circunstancias que rodean a los diferentes personajes. Un contraste particularmente significativo entre los dos personajes femeninos y el masculino lo aporta la feliz niñez de Barbara frente a la triste y solitaria que vivieron Juliette y Hendrik. Esto se debe a la diferencia de clase social en que había transcurrido sus primeros años de vida: burguesía alta la de Barbara, media baja en el caso de Hendrik y Juliette. Por este motivo, Höfgen se avergüenza cuando llega el momento de presentar a su familia al padre de Barbara, el catedrático Bruckner. Lo mismo sucede con la abuela materna, dama de gran distinción, acostumbrada a moverse en círculo sociales frecuentados

[296] *Ibídem…*, p. 129.
[297] *Ibídem.*

por intelectuales y académicos con los que mantenía buenos contactos y en los cuales parecía una aristócrata del siglo XVIII.

Más significativo es el contraste de las costumbres de Hendrik y Barbara. Ella gusta de pasear a caballo antes de desayunar, sabe nadar y practica toda clase de deportes, actividades propias de la clase social burguesa a la que pertenecía. En cambio, a Hendrik le resultaban insopotables estas costumbres de Barbara, le enervan y le ofenden hasta convertirse en una obsesión reprochándola que en su medio social no se practicaban esos hábitos tan elegantes:

> «[...] Aber ich fürchte, zu so eleganten Gewohnheiten wirst sogar du mich nicht mehr erziehen können. Ich bin zu alt, um mich noch zu ändern, und ich komme aus Kreisen, in denen so nobler Sport nicht üblich ist».[298]

El actor le critica continuamente cualquier comportamiento, para él detestable:

> «Deine naive und anspruchsvolle Art», sprach er langsam, «dich zu verwundern oder zu mokieren, wenn irgend jemand irgend etwas anders macht, als es im Hause deines Vaters oder deiner Groβmama üblich ist, könnte manchen, der dich weniger genau kennt, als ich tue, erstaunen oder sogar abstoβen».[299]
>
> «Reite du nur spazieren, dachte er höhnisch. Mache du dir nur einen Cocktail aus dem weichen Ei!».[300]

[298] *Ibídem…*, pp. 171-173.
[299] *Ibídem…*, p. 173.
[300] *Ibídem…*, p. 174.

Con estos aspectos Klaus Mann describe detalladamente el sentimiento de inferioridad del protagonista masculino con la intención de ensalzar al personaje femenino.

En el capítulo sexto se anuncia la separación de Hendrik y Barbara. El actor se marcha a Viena y Barbara a la casa de su padre y de su abuela. Según avanza la novela se observan importantes cambios políticos y sociológicos llegando a la etapa del exilio cuando los nazis se hacen con el poder. Resulta significativo el detrimento físico y psicológico de los personajes y especialmente de la figura de Barbara cuando se convierte en emigrante.[301] En el exilio pierde su carácter soñador, alegre y jovial, incluso se vuelve decidida y activa en la lucha contra el nacionalsocialismo, dejando de lado sus actividades de ocio como dibujar y leer. Empieza a trabajar en un comité para refugiados políticos de Alemania, publica una revista dedicada a combatir los horrores culturales, la mezquindad y peligrosidad del fascismo alemán:

> Sie arbeitete in einem Komitee für politische Flüchtlinge aus Deutschland.[302]
>
> Außerdem besorgte sie, [...] die Herausgabe einer Zeitschrift, die sich mit den Kriegsvorbereitungen, den kulturellen und juristischen Greueln, mit dem Schmutz und der Gefährlichkeit des deutschen Faschismus beschäftigte.[303]

En cuanto a la opinión de algunos críticos sobre la obra se encuentra diversidad de opiniones. Balder Older señaló que *Mephisto* es un escrito de propaganda del socialismo y un panfleto en forma de novela: «[...] es ist eine

[301] Cf. *Ibídem…*, p. 313.
[302] *Ibídem.*
[303] *Ibídem.*

Werbeschrift für den Sozialismus. [...]. Hier haben wir ein brillantes Pamphlet in Romanform».[304]

Según E. Spangenberg, para el periodista Paul Hühnerfeld la novela nació del deseo de venganza de Klaus Mann hacia Gustaf Gründgens por haber herido el honor de su hermana Erika Mann y la calificó: «[...] als Dokument der Privatrache eines von Ressentiments geschüttelten blindwütigen Bruders, der die Ehre der Schwester verletzt sieht».[305]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Otro crítico periodista, Hans Heinz Holz, en un artículo que publicó el 6 de enero de 1966, valoró la obra como un libro muy bueno, digno de leer y conmovedor, a pesar de la crudeza del lenguaje; y la novela refleja, según él, una imagen concreta de un período de la historia alemana:

> [...] so groβ ist der *Mephisto* nicht geworden, wenn´s auch ein sehr gutes, sehr lesenswertes, vor allem sehr erschütterndes Buch ist. Die Sprache ist gespitzt, und geschärft, glanzlos und krud [...] Dennoch ist es ein gutes Buch. [...] Er (Mephisto) ist konkret das Bild eines Stückes deutscher Geschichte.[306]

En conclusión, Klaus Mann utilizó todos los medios que tenía a su alcance para ridiculizar al protagonista, el cual está inspirado en su antiguo amigo y cuñado: Gustaf Gründgens. El autor de *Mephisto* fue capaz de crear la imagen de un hombre

---

[304] Balder Older: «Neue politische Epik». En *Die neue Weltbühne*, Nr. 2 publicado el 7.1.1937, Praga, p. 42. Cit. por E. Spangenberg en *Karriere eines Romans: Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens*. München: edition spangenberg. Editorial Ellermann, 1984, pp. 103-104.

[305] Cf. E. Spangenberg: *Karriere...*, p. 115.

[306] Hans Heinz Holz, «Klaus Mann "*Mephisto*". Nicht nur ein Schlüsselroman». En Frankfurter Rundschau. Cit. por E. Spangenberg en *Karriere...*, p. 168.

atormentado, desequilibrado y versátil. Höfgen es un comediante con talento e impulsivo, por esto sabe trazar fríamente un plan, hasta tal punto de llevar relaciones sentimentales paralelas y no importarle nada. Juliette y Barbara, Barbara y Juliette son las dos mujeres con las que se relaciona pero ninguna de ellas influyó definitivamente en su destino ni en su carrera profesional. Las dos son simplementes símbolos en su vida. Con Juliette mantiene relaciones sexuales hasta el extremo de convertirse en relaciones sadomasoquistas. Hendrik se ve ante la disyuntiva de elegir entre la unión con Barbara, la cual es la representante de la moral política o aliarse con el poder nazi, prefiriendo la segunda opción. Por eso, el mismo protagonista es el único responsable de la elección de su vida y de su destino.

En esta novela se alza de manera extraordinaria la figura de la protagonista femenina Barbara Bruckner, representante del modelo de nueva mujer. Destaca por ser una mujer valiente y luchadora por un compromiso socio-político, a pesar de ser víctima de los sufrimientos del exilio. Klaus Mann dedica en sus novelas especial atención y cariño al modelo de nueva mujer porque en ella está reflejada su querida hermana Erika. Las características de independencia, determinación, curiosidad intelectual y libertad junto con los rasgos de mujer luchadora, activa, de desbordante vitalidad, con una fuerte personalidad, de abrumador entusiasmo y el carácter decidido es lo que, para el escritor, define el concepto de nueva mujer y lo identifica con la personalidad de Erika Mann.[307]

[307] Cf. el artículo de Mª Luz Blanco Camblor: «Escritoras alemanas en el exilio: el caso de Erika Mann». En : *Tradición e innovación en los estudios de lengua, literatura y cultura alemanas en España*. Actas del I Congreso Hispalense de Germanistas. Sevilla: Kronos Universidad, 1997, pp. 49-59.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.4. La mujer caída o la mujer víctima

La mujer caída o abandonada ha sido una figura permanente a lo largo de la literatura universal. Precisamente porque en algunas culturas el papel de la mujer se ha asociado con el abandono, la marginalidad, la rebelión o el exilio, representa un carácter emblemático de gran interés.[308]

A "la mujer caída" se la considera el modelo anverso de "la mujer ángel". Lawrence Lipkin, uno de los estudiosos, interesado y preocupado por la imagen de la "mujer caída" en la tradición literaria, ha señalado cómo dicha figura vino a dramatizar de forma más bien compleja las diferentes contradicciones y tensiones que

[308] Cf. p. 9 y ss. de este trabajo.

rodearon al concepto de "mujer" durante los siglos XVIII y XIX: [309] por un lado, la mujer caída «representaba a una mujer con una sensualidad desordenada, todo en ella es caótico, el oportunismo femenino o la representación de una maldad extrema. Y por otro, representaba a una mujer de pureza virginal, estática, pasiva y vulnerable, encarnada en la figura de la víctima inocente que es seducida de forma engañosa y luego abandonada por un malvado seductor».[310] Como se verá en este capítulo Klaus Mann cambia estos clichés que parecían estar ya establecidos y presenta a sus protagonistas femeninas no como víctimas asexuadas sino como participantes activas en los ritos de seducción o como mujeres que viven relaciones amorosas enredadas y complicadas. La consecuencia es que no viven su propia vida; su yo está escindido, no pueden realizarse como personas y, finalmente, pagaran por ello un precio muy alto, viviendo el tormento de la soledad, el desequilibrio, la locura, o incluso, siendo víctimas de una muerte cruel.

Tras la lectura de la obra ***Treffpunkt im Unendlichen***[311] (1932), se observa que **Sonja,** la protagonista femenina, encarna el prototipo de mujer caída. Esta joven actriz lleva una vida desordenada, está sola, desequilibrada y no puede realizarse como persona. El resultado es un final trágico: las drogas harán estragos en su vida acabando con ella.

En esta novela Klaus Mann narra la trágica historia de un joven periodista y escritor llamado Sebastian, la de la actriz Sonja, y también la del joven bailarín Gregor Gregori. El argumento de la obra no se enmarca dentro un tiempo cronológico

[309] Lawrence Lipkin: *Abandoned Women and Poetic Tradition*. Chicago and London: The University of Chicago Press. 1988. En Mª Teresa Gómez Reus: *La mujer y los prototipos femeninos en la obra de Edith Wharton*. Universidad de Alicante: Servicio de Publicaciones, 1990, p. 448.

[310] *Ibídem*.

[311] Klaus Mann: *Treffpunkt im Unendlichen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.

y la narración de la historia de las vidas de Sonja y Sebastian corren paralelas sin llegar a encontrarse, de ahí el título "encuentro en la eternidad". El mismo día que Sebastian se marcha de Berlín, Sonja llega allí con su señorita de compañía, llamada Froschele. Sonja vive diferentes e intensas relaciones amorosas, tanto en la vida real como en su vida profesional. Mantiene dos relaciones al mismo tiempo: una con el bailarín Gregor Gregori y otra con el profesor Walter Benjamín.[312] Esta situación la supone tal tensión que no puede disfrutar de la vida, incapacitándola para vivir de forma independiente y a su libre albedrío. Por esta razón, es incapaz de realizarse, ni de ser ella misma. Sonja es consciente en todo momento del tormento de su escisión interna, puesto que constantemente tiene que juguetear con los hombres que pretenden amarla aunque lo que verdaderamente deseaban era el placer que podía proporcionarles su físico. Esta situación la supone un desgaste de energía y una fuerte división de su yo personal.

En cuanto a su aspecto físico aparece caracterizado detalladamente. Desde el primer momento se hace referencia a su forma de vestir: «Sonja, im schwarzen Pelzmantel mit grauem Kragen, winkte aus dem Coupéfenster».[313] Al describirla el autor hace hincapié en el color rojo y en sus diferentes matices como símbolo de despertar pasión entre los hombres:

> Sonjas dunkles Haar hatte einen rötlichen Schimmer. Sie trug es kurz geschnitten und locker, auf der linken Seite gescheitelt. Auch in ihren weiten dunklen Augen konnte man rötliche Lichter erkennen, die zuweilen ins Goldenen spielten.[314]

[312] Cf. *Ibídem…*, p. 51.
[313] *Ibídem…*, p. 25.
[314] *Ibídem…*, p. 36.

También el narrador destaca su carácter jovial[315] y alegre.[316] No obstante, Sonja se define especialmente por ser una joven sensual y atractiva.[317] La sensualidad de la actriz contrasta con la del resto de los personajes femeninos. Así por ejemplo, Froschele aparece caracterizada sin atractivo alguno:

> Ihr Gesicht war nicht reizlos, trotz des eingekniffenen Mundes. Dieser Mund hatte ganz die Form, als ob er zahnlos wäre; auch die kleine, braune, zweimal gebuckelte, von Fältchen durchzogene Stirn und die dunklen, lebhaften kleinen Hände hatten etwas affenartig-zwergenhaft Vergreistes.[318]

BIBLIOTECA VIRTUAL

De la misma forma otro de los personajes femeninos, Do, carece de atractivo físico y su manera de vestir le recuerda al lector a una joven viuda: «Sie trug ein schwarzes Kostüm mit ein wenig glattem schwarzen Pelz am Kragen und an den Manschetten. Wie eine junge Witwe – dachte Massis wieder […]».[319] Otro personaje femenino, Valery, aparece caracterizada como si tuviera la cara torcida y con un aspecto poco agradable en el trato por su condición de indiscreta habladora.[320] El autor describe la belleza del personaje Olly en términos positivos, sin embargo, el color rojo intenso de su pelo teñido y su enorme boca le aportan un aspecto lascivo y poco decente para una joven.[321] Greta Valentin, denominada «la polaca», se caracteriza por sus marcados rasgos eslavos y judíos; el tono de la descripción, en principio, no parece negativo:

[315] Cf. *Ibídem…*, p. 25.
[316] Cf. *Ibídem…*, p. 26.
[317] Hasta tal punto resultaba atractiva que no solamente le gustaba a Gregor, sino también a Froschele, su señorita de compañía. Cf. *Ibídem…*, p. 36.
[318] *Ibídem…*, pp. 35-36.
[319] I*bídem…*, p. 45.
[320] Cf. *Ibídem…*, p. 52.
[321] Cf. *Ibídem…*, p. 70.

> Sie war deutlich von slawisch-jüdischem Typus, mit dem flachen Profil und den breiten, etwas aufgeworfenen Lippen. Die Linie ihres Kinns war fest, gut und energisch; hingegen herrschte auf den breiten Flächen ihrer Wangen, bis hinauf zu den hochsitzenden und starken Backenknochen, eine gewisse Leere und Unbelebtheit.[322]

En oposición a estos personajes femeninos, como se ha mencionado anteriormente, Sonja destaca por su atractivo físico y sus saludales costumbres: le gusta hacer deporte, como por ejemplo, esquiar.[323] La opinión de otros personajes masculinos contribuyen a la descripción de la protagonista, como la expresada por su amante Walter Benjamín:

> Ihre Hand war kräftig und braun, übrigens nicht so durchgebildet und ausdrucksvoll, wie man sie sich vorgestellt hätte, wenn man nur ihr dunkles und bewegtes Gesicht kannte, sondern etwas naiver und glatter, etwas schulmädchenhaft.[324]

Añadiendo en otro lugar que su aspecto le recordaba a una amazona y a una "joven de hoy en día": fuerte, deportista, con ingenio, cruel, objetiva, imparcial y completamente amoral.[325]

En esta novela, la protagonista femenina aparece tan caracterizada que, incluso, se hace referencia a sus gustos culinarios. Le gusta especialmente la carne de corzo con arándanos, la ensalada picante, con mucha pimienta, mostaza y salsa

[322] *Ibídem…*, p. 74.
[323] Cf. *Ibídem…*, p. 48.
[324] *Ibídem…*, p. 49.
[325] Cf. *Ibídem.*

inglesa: «Sie aßen Rehrücken mit Preißelbeeren. Den Salat macht Sonja selbst an, sie mochte ihn scharf, mit viel Pfeffer, Senf und englischer Sauce».[326]

Un aspecto importante y llamativo de la personalidad de Sonja, principalmente por ser mujer, es su osadía para preguntar lo que desea saber y su decisión para expresar libremente sus ideas. Así por ejemplo, cuando habla de política con Walter Benjamín le hace cuestiones indiscretas y comprometidas sobre este tema,[327] cuestiones que no eran del agrado de Benjamín, enfadándose con ella en un momento de la conversación y calificándola de simple niña mordaz y radical.[328] Walter Benjamín también reprocha a Sonja ciertas ideas sobre política, porque la considera una mujer inteligente.[329]

La opinión sobre Sonja de su otro amante llamado Gregor Gregori es totalmente opuesta a la de Walter Benjamín. Gregor considera a Sonja como una madre austera, bondadosa e inaccesible que vela dulcemente: «[...] und wenn sie sich nachher mit Gregori traf, sollte sie die mütterlich Herbe, die gütig Unnahbare, die sanft Verschleierte werden».[330] A pesar de las opiniones tan diferentes acerca de Sonja, ninguno de los dos amantes puede vivir sin ella. Gregor la expresa su amor de forma romántica: «Ich brauche dich wie die Luft zum Atmen, [...] weil du inmitten des Chaos, in dem wir uns bewegen, das einzig reine Element bedeutest».[331] Mientras que Walter Benjamin lo manifesta de manera más filosófica: «Ich glaube, wenn Sie nicht mehr wären, ich würde mein ganzes Leben als ein Irrenhaus empfinden. Sie

[326] *Ibídem.*
[327] Cf. *Ibídem.*
[328] Cf. *Ibídem…*, p. 50.
[329] Cf. *Ibídem.*
[330] Cf. *Ibídem…*, p. 107.
[331] Cf. *Ibídem.*

geben erst dem Kampf einen Sinn».[332] En el interior del corazón de Sonja reina una amalgama de sentimientos al mismo tiempo tan intensos como contradictorios. Esto se debe a que Sonja en su vida real vive las mismas situaciones y problemas que en su vida profesional como actriz,[333] viéndose envuelta en un círculo de sentimientos y siendo incapaz de discernir si efectivamente eran ficticios o reales.

En un momento dado Sonja es incapaz de soportar tanta contradicción sentimental. Siente la necesidad del amor de un hombre, que le aporte tranquilidad y paz interior, como ella misma reclama: «Ich brauche Erholung. Ich brauche einen Menschen, bei dem ich mich ein bißchen erholen kann».[334] De esta manera Sonja vive un *affaire* más con el joven Kurt. La situación se complica porque este joven amaba a la vez a otra mujer.[335] Por lo que Sonja se encontró nuevamente sola, perdida en el mundo y en un estado de amarga decepción. En su corazón establece una especie de coraza, encerrándose en sí misma y rechazando cualquier tipo de relación sentimental. Sonja representa el prototipo de mujer víctima de los excesos y de la corrupción social. El resultado de todos estos vaivenes sentimentales es la imagen de una mujer caída y escindida interiormente, incapaz de tomar decisiones por sí misma, de soportar los engaños y mentiras de sus amantes, cuyo resultado es un intento de envenenamiento y un final de enajenación mental.[336] Sonja no pudo realizarse como persona y tuvo que decidir entre la sumisión, la entrega o la muerte, optando por esto último.

En esta narración son numerosos los personajes femeninos que llevan una vida desequilibrada y desordenada, otro ejemplo es la señora Grete. Ésta tenía un hijo

[332] Cf. *Ibídem*.
[333] Cf. *Ibídem*…, p. 106.
[334] Cf. *Ibídem*…, p. 111.
[335] Cf. *Ibídem*… p. 112.
[336] Cf. *Ibídem*…, p. 224.

secreto llamado Walter.[337] Do, otra figura femenina de la obra, estaba separada[338] pero se había vuelto a enamorar de Sebastián.[339] También Do representa, en cierta manera, la imagen de mujer caída o víctima, puesto que no tiene equilibrio suficiente ni fuerza moral para asimilar su nuevo estado civil, hecho que le producía fuertes ataques de histeria.[340] La señora Julia, esposa de Walter Benjamín, sufre ataques de celos, al saber que su marido se había enamorado de Sonja y se dedicaba a flirtear con ella.[341] Greta, otro personaje, lleva una vida de altibajos amorosos. Había estado casada con cuatro jóvenes encantadores,[342] y después de estas relaciones Greta aun vive un *affaire* con Sebastián. [343] Debido a tanto desorden en su vida, Greta fue castigada con la muerte con tan solo 39 años.[344] Greta es, por lo tanto, una "mujer caída" y "víctima" de los vicios y corrupción social que la rodean.

En conclusión, aunque al comienzo de la lectura al lector le puede parecer, que Sonja está caracterizada con algún rasgo del modelo de nueva mujer, ésta representa, sin embargo, el prototipo de "mujer caída". Este personaje femenino es víctima de la corrupción política y social de la época. La consecuencia es la división de su yo interno ante la amalgama de emociones y sentimientos confusos y desequilibrados que no logra controlar. Por ello, en la droga encontrará la solución ante tanta decepción emocional, siendo su vía de escape y pagándolo con la muerte. En esta obra resulta interesante como el tema de las drogas está sabiamente narrado y sus efectos controlados. Es una prueba de que Klaus Mann dominaba perfectamente este tema.

---

[337] Cf. *Ibídem…*, p. 38.
[338] Cf. *Ibídem…*, p. 46.
[339] Cf. *Ibídem…*, p. 47.
[340] Cf. *Ibídem…*, p. 48.
[341] Cf. *Ibídem…*, p. 76.
[342] Cf. *Ibídem…*, p. 92.
[343] Cf. *Ibídem…*, p. 95.
[344] Cf. *Ibídem…*, p. 194.

En ***Ludwig Zoffcke***[345] (1925) se narra la historia de la relación del protagonista masculino Ludwig Zoffcke con la señorita Lolo. Al principio del relato se menciona el encuentro de los dos personajes después de una representación teatral; también se hace referencia a la forma de vestir. Él viste abrigo oscuro de invierno y un sombrero de ala ancha de color marrón. Ella un chaquetón de piel de color gris y un sombrero de terciopelo de color frambuesa. En esta narración el autor describe al personaje femenino con un matiz seductor. Lleva la nariz maquillada con polvos blancos, los labios pintados de color rojo intenso. Es delgada y presenta un aspecto amenazador.[346] Sus ojos son verdes.[347] Ludwig Zoffcke tiene un aspecto judío, destacando su nariz carnosa.[348]

Lolo representa el modelo de mujer caída o víctima, a pesar de que el lector tiene la impresión que la figura femenina actúa de apoyo al protagonista masculino, sobre todo al principio del relato.[349] La señorita Lolo vive una complicada relación de amor y odio con el señor Zoffcke. Lolo se queda embarazada siendo víctima del desprecio y mal comportamiento de su amado. Por esta razón, Lolo se desmorona psicológicamente, perdiendo su equilibrio interno hasta el extremo de no poder realizarse como mujer. La consecuencia es vivir un futuro incierto con el hijo que espera y el tormento y amargura de la soledad.

[345] «Ludwig Zoffcke». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 87-96.
[346] Cf. *Ibídem*…, p. 87.
[347] Cf. *Ibídem*…, p. 88.
[348] Cf. *Ibídem*…, p. 87.
[349] Después de una conversación entre los dos personajes, Lolo empieza a sentir pena de Ludwig porque se encuentra solo. Por eso, decide quedarse a su lado para ayudarle y animarle: «Aber ich will bei ihm bleiben. Vielleicht kann ich ihm helfen». *Ibídem*…, p. 88.

Al lector le sorprende que la señorita Lolo se aferre en compartir su vida con Zoffcke, puesto que no soporta la arrogancia de éste, ni el comportamiento de sus amigos:

> Er ist unmöglich, dachte sie, und verzog vor Ekel den Mund, er hat keine Rasse, keine Finger für Nuance -wie plump und stillos er ist. […].«Wie unangenehm sie waren», sagte sie, als die Herren fort waren.[350]

Ni tan siquiera Ludwig Zoffcke posee una casa confortable. Su vivienda tenía un olor desagradable a humo y ropa sucia. Además, en ella reinaban el desorden y la oscuridad.[351] Una noche estando los dos juntos en la casa, el señor Zoffcke no pudo controlar su pasión y besó apasionadamente a la joven.[352] Para él esta relación es meramente sexual; en cambio, la señorita Lolo desea una relación seria, puesto que le ama.[353] En este momento de la narración el personaje femenino se convierte en una mujer víctima de un seductor sin escrúpulos, y, por consiguiente, en una mujer caída al sufrir un desequilibrio psicológico.

La relación entre ambos se hizo insostenible. Por un lado, Lolo recrimina el comportamiento de Zoffcke y le insulta con vehemencia:

> Dann konnte sie in eine wahre Raserei von Wut geraten.[...] , schrie sie auf ihn ein: "Was willst du von mir? Was gehe ich dich an? Jeder Proletarierbengel ist besser für dich - du verstehst mich nicht, keine Ahnung hast du von mir--pfui,

[350] *Ibídem..*, p. 89.
[351] Cf. *Ibídem.*
[352] Cf. *Ibídem…*, p. 91.
[353] Cf. *Ibídem.*

> wie plump und instinktlos du bist!!”.“Pfui”! rief sie und schleuderte vor Wut die Kissen zur Erde.[354]

Y por otro, Ludwig la desprecia vilmente comparándola con un joven proletario con quien mantuvo una relación: Nun-und? Sie sind auch netter, diese Proletarierjungen, viel netter und frischer als du, mit deiner Hysterie!»;[355] y disponiendo con autoridad ante cualquier comportamiento de Lolo, riñiéndola sin compasión ni aprensión delante de cualquiera: «Lolo! Doch nicht schminken! Ich bitte dich- was wollen die Leute denken!».[356]

De esta relación resulta significativo las agresiones físicas al personaje masculino por parte del femenino, acto salvaje[357] impropio del comportamiento de cualquier persona. El autor cristaliza el odio que Lolo siente hacia su amante en el cambio de color de sus ojos, en un principio verdes y, posteriormente, negros.[358]

En conclusión en la narrativa de Klaus Mann aparece una vez más el tema de la soledad interior, y en definitiva, de la soledad en la vida. La mujer embarazada es víctima del aturdimiento y desesperación tras ser rechazada por el padre de su hijo. En el personaje de la señorita Lolo se observa el reflejo del modelo de “mujer caída”. Sin embargo, en ella no se manifiesta la figura de la víctima inocente que es seducida de forma engañosa, y, luego, abandonada por el malvado seductor, sino que la protagonista femenina participa activamente en el juego de la seducción. La consecuencia es que la mujer se queda embarazada y, vive finalmente, la amargura de

[354] *Ibídem…*, p. 92.
[355] *Ibídem.*
[356] *Ibídem…*, p. 93.
[357] Cf. *Ibídem…*, p. 95.
[358] Cf. *Ibídem…*, p. 94.

la soledad. La angustia y el tormento del desequilibrio psicológico es el precio que pagan las protagonistas embarazadas, puesto que Klaus Mann por su tendencia homosexual, no lo acepta.

Como ya se ha mencionado al principio de este apartado, en algunas culturas a la "mujer caída" se la identificaba con la "mujer exiliada". En este sentido esta Tesis Doctoral considera original el mensaje de la narrativa de Klaus Mann, puesto que el escritor no identifica a la mujer exiliada con la imagen de la mujer caída. A lo largo de este estudio se ha comprobado cómo Klaus Mann ensalza de forma clara y abierta la función social de la mujer exiliada, y en ningún momento de su obra la define como a una mujer caída. Para nuestro autor, la mujer caída es aquella que vive diferentes y complicadas relaciones amorosas, la consecuencia es que se queda embarazada y como castigo, su seductor las abandona.

2.5. Las demás mujeres: modelos femeninos sin definir

BIBLIOTECA VIRTUAL

En este capítulo se analizan aquellos personajes femeninos que representan un papel secundario en la narrativa de Klaus Mann y no están claramente definidos[359] en un determinado tipo de mujer. Claro ejemplo es la novela ***Der fromme Tanz,***[360] (1925) en la cual el protagonista es un personaje masculino. En esta obra se narran las aventuras de **Andreas Magnus**, un joven de clase burguesa. La obra comienza narrando un sueño del protagonista, el cual le hace reflexionar profundamente sobre su función en la vida, puesto que se sentía sin rumbo y con un enorme vacío; como se decía a si mismo: sin melodía, sin canción en la vida.[361] De esta manera se marcha de la casa de su padre, donde vivía, con el propósito y el deseo de buscar nuevos ideales para cumplir su misión en el mundo. A Andreas le angustia la duda acerca de la validez de los principios ideológicos de la clase burguesa defendidos en su entorno familiar: a veces le parecían dignos, otras tormentosos. No obstante, de lo que está seguro es de que tras la llegada de la Guerra se acabaría, definitivamente, con tantas normas absurdas y sin sentido.

---

[359] Cuando decimos que el modelo femenino está "sin definir", nos referimos a que los parámetros utilizados en los capítulos anteriores para definir y clasificar a los personajes femeninos, no están claramente definidos y se mezclan entre sí.

[360] Klaus Mann: *Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.

[361] Cf. *Ibídem*…, p. 17.

Resulta natural que el desasosiego y la duda interior de Andreas se reflejase claramente en su comportamiento y aspecto exterior. De esta manera corría nervioso por la habitación de un lado para otro, a la vez que se miraba al espejo recordando su infancia y adoptando una imagen completamente diferente de si mismo, tan pronto parecía un muchacho griego como un joven monje: «So sah er wie ein griechischer Gymnasionknabe drin aus – und wenn er es so schlang, fast wie ein junger Mönch».[362]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

El protagonista masculino es huérfano de madre. El autor apenas hace referencia a la madre, solamente en el capítulo segundo para anunciar su fallecimiento y para hacer alarde de la bondad que los padres profesan a los hijos.[363] En cambio, el padre aparece descrito detalladamente y en términos positivos. Se le caracteriza como un hombre honrado, sincero y con buena posición económica.[364] A pesar de que se pasaba todo el día trabajando, se le define como un buen padre.[365] La debilidad del dueño de la casa es su hija pequeña, Marie Therése; [366] en cambio, con Andreas mantiene relación más fría y distante, [367] hasta el extremo de que el padre duda del talento de su hijo.[368] Asimismo no entiende su comportamiento ni sus futuras aspiraciones: «[...] ich verstehe ihn wirklich nicht ganz, und kann es nicht wissen, wohin sein Weg ihn noch führt».[369]

[362] Cf. *Ibídem…*, p. 22.
[363] Cf. *Ibídem…*, p. 20.
[364] Cf. *Ibídem…*, p. 19.
[365] Cf. *Ibídem…*, p. 18.
[366] Cf. *Ibídem.*
[367] La misma que había entre Thomas Mann y su hijo Klaus.
[368] Cf. *Ibídem…*, p. 25.
[369] *Ibídem.*

En esta obra las únicas mujeres ensalzadas por el autor son la hermana del protagonista, Marie Therèse y sus amigas, Ursula y Franziska. Es decir, aquellas mujeres con las que mantiene una relación maternal o fraternal, puesto que es lo único que Andreas añora y necesita. Añoranza y necesidad reveladas en un sueño: «Es war gütig wie das Gesicht der Mutter, sanft wie das der Geliebten nach der ersten Nacht, geheimnisvoll wie das Gesicht der Schwestern».[370] Para Klaus Mann el papel de madre o hermana es el único que debe cumplir la mujer, obviamente porque las funciones de madre y hermana son poco amenazadoras para un homosexual. Es necesario mencionar que en *Der fromme Tanz*, la mujer en función de amante no aparece abiertamente definida, a diferencia de las otras obras anteriormente estudiadas. [371]

La relación del protagonista Andreas con su hermana Marie Thèrese es muy importante y está claramente ensalzada, puesto que ésta le ayudó moralmente en sus momentos más difíciles.[372] Este hecho es razón suficiente para que Marie Thèrese aparezca descrita en términos positivos, tanto de manera espiritual[373] como física, como una muchacha dulce y tierna, la cual se caracteriza por llevar el pelo cortado y engominado de manera informal.[374] A pesar de la juventud de Marie Thèrese tiene novio, el joven Peter, el cual también influye positivamente en la vida de Andreas.[375] El autor le describe como un caballero osado, bueno, formal y obediente.[376]

[370] Cf. *Ibídem…*, p. 66.
[371] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 33.
[372] Cf. *Ibídem…*, p. 120.
[373] Cf. *Ibídem…*, p. 43.
[374] Cf. *Ibídem…*, p. 23.
[375] Cf. *Ibídem…*, p. 120.
[376] Cf. *Ibídem.*

Andreas Magnus mantiene una buena relación con Ursula Bischof, la hija del famoso pintor Frank Bischof. El escritor describe a la muchacha con poca feminidad y sensualidad, especialmente por su aspecto serio e insulso, en contraste con el color de su pelo y ojos:

> So sieht sie sich´s an: den Kopf etwas vorgestreckt, die Haare Schwarz, ganz Schwarz, aber ins Rötliche, nicht ins Bläuliche schimmernd, und die Augen desgleichen: Schwarz, mit einem rötlichen Glanz. So heißt sie Ursula. So steht sie, ein wenig starr, vielleicht beinah ein wenig hölzern, - steht und schaut -[377]

El primer capítulo de la segunda parte de la novela comienza con la llegada de Andreas a Berlin. A partir de este momento el encuentro del protagonista con diferentes mujeres es continuo y pensamos que no es por casualidad. El primero es con Henriette, la hija de la dueña de la pensión donde se aloja en Berlin. Una joven peluquera de carácter amable. Resulta sorprendente al lector la capacidad de Klaus Mann en la descripción detallada de sus personajes, especialmente de las figuras femeninas.[378]

Otra mujer que influye en la vida de Andreas, además de su hermana y Ursula, es la señorita Franziska que nada tiene que ver en aspecto y en edad con aquéllas. La primera vez se encuentran Franziska y Andreas es en un bar. De nuevo la figura femenina es caracterizada minuciosamente. Su aspecto asusta a cualquiera que la mire, pudiendo llegar a pensar que se trata de una persona infame. El autor la describe

[377] *Ibídem…*,p. 35. sic.
[378] Cf. *Ibídem…*, p. 48.

sin apenas atractivo ni sensualidad, más bien de forma extravagante y con rasgos masculinos como la voz:

> Es war eine Dame, sie trug einen kleinen Filzhut von trüben Rot tief in die Stirn gezogen und ihr Kinn war in einem großen, weißen Pelz vergraben, den sie um den Halsgeschlungen trug. Sie hatte ganz schwarze Augen, die sie sonderbar zusammen kniff, als seien sie kurzsichtig. Mit einer rauhen Stimme und mit einem etwas fremdländischen Tonfall sprach sie Andreas an.[379]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Su piel es sucia y áspera. Tiene una sonrisa profunda y misteriosa,[380] y al reírse le sobresale un colmillo, el cual suele llevar pintado de carmín y parece manchado de sangre.[381]

Franziska no ofrece detalles de su vida personal a Andreas, sin embargo, ella le somete a todo tipo de cuestiones íntimas e indiscretas: «Haben Sie Geld?»,[382] y le incita a que se acomode en la pensión de la viuda Meyerstein, donde estaba ella.[383] También le habla mal sobre ciertas mujeres para que no entable amistad con ellas: «Henriette ist nicht gut, sagte sie nach einer langen Pause und schüttelte ernst den Kopf, ein böses Kind».[384] En Berlin Andreas conoce a mucha gente, y especialmente a mujeres muy diferentes.[385] Todas ellas aparecen descritas detallada y exquisitamente, pero ninguna marca la vida del protagonista de *Der fromme Tanz*.

---

[379] *Ibídem…*, p. 54.
[380] Cf. *Ibídem…*, p. 55.
[381] Cf. *Ibídem…*, p. 56.
[382] Cf. *Ibídem*.
[383] Cf. *Ibídem…*, p. 56.
[384] Cf. *Ibídem…*, p. 57.
[385] Andreas conoció a la señorita Barbara, cf. *Ibídem…*, p. 58. A Lisa, a Anna, cf. *Ibídem…*, p. 59. A Alma Zeiserich, cf. *Ibídem…*, p. 63. A la consejera Gartner, cf. *Ibídem…*, p. 95, entre otras.

Andreas vive todo tipo de experiencias y conoce a gente variopinta, desde travestis hasta prostitutas, pasando por literatos alemanes y gente de todas las nacionalidades dedicada a toda la clase de placeres mundanos. Esta amalgama de vivencias le hacen reflexionar y al cabo de unos años decide volver a la casa de su padre.

Es justicia decir que en *Der fromme Tanz* el personaje más significativo y, a la vez, curioso para el lector es Gert Hollström. Esta figura aparece caracterizada como una adolescente deportista alta y delgada, de aspecto americano y seductor:

> Sie hatte das grobknochige Gesicht etwas amerikanisierter, aber doch reizvoller junger Leute, das Haar, im Nacken ganz kurz geschoren, trug sie vorn in die Stirn und fast bis zu den Augen gekämmt.[386]

Gert Hollström desprecia al género femenino: «Weiber sind blöd - häßlich sind sie eigentlich auch - blöd sind die Weiber -».[387] Según la opinión de Susanne Wolfram, la cual compartimos, Klaus Mann se vale de una mujer con rasgos andróginos como portavoz, para despreciar a las mujeres en el aspecto sexual, debido a la homosexualidad del escritor.[388]

***Alexander, Roman der Utopie* (1929)**[389] es otra novela, en la cual el protagonista es un personaje masculino y la figura femenina está sin definir. Los personajes femeninos desempeñan un papel secundario teniendo exclusivamente una

[386] *Ibídem…*, p. 164.
[387] *Ibídem…*, p. 165.
[388] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 32.
[389] Klaus Mann: *Alexander, Roman der Utopie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.

función complementaria, pero no determinante, con respecto al protagonista. De todos los personajes de la obra, únicamente Olimpia, la madre del protagonista **Alejandro**, influye de manera decisiva en la trayectoria vital de la figura principal, como se comprobará más adelante. Por su carácter fuerte, coraje, dominio y energía, en el personaje de Olimpia se aprecian indicios del modelo de nueva mujer, modelo que más tarde Klaus Mann definió claramente en otras novelas.

En *Alexander, Roman der Utopie* se narra la vida del estratega Alejandro centrándose principalmente en el tema de la homosexualidad del protagonista.[390] En esta novela hay que destacar la distinta relación entre el protagonista con su madre, Olimpia; con su padre, Philipp, y con el resto de los personajes. Desde el principio de la obra, se manifiesta la fuerte unión entre la madre y el hijo sintiendo un auténtico rechazo hacia su padre:

> Das Leben war vollkommen schön, solange der Vater sich im Hintergrund hielt. Das tat er meistens, nur bei festilichen Gelegenheiten unterhielt er sich mit dem Kinde, wobei er es auf eine rauhe Art zu necken liebte. Das Kind weinte nicht, es sah den dröhnend lachenden, bärtigen Herrn durchdringend an, aber der merkte nicht, wie haßerfüllt und wie böse.[391]

Son numerosos los pasajes en los que se observa la intensa relación entre la madre y el hijo, hasta el extremo de que al protagonista masculino le parece la vida más bella cuando la madre está cerca y el padre se mantiene alejado: «Das Leben war vollkommen schön, solange der Vater sich im Hintergrund hielt».[392] Es evidente

[390] Cf. Stefan Zynda: *Sexualität bei Klaus Mann*…, p. 63.
[391] Cf. Klaus Mann: *Alexander, Roman der Utopie*…, p. 9.
[392] Cf. *Ibídem*…, p. 9.

pues, que Alejandro quería mucho más a su madre que a su padre, sentimiento manifestado por el narrador en la forma de describir a los personajes: el padre tiene un carácter desabrido, incluso cuando se ríe parece que está de mal humor; también desprende un olor desagradable a sudor y alcohol; en cambio, la impresión que causa la madre, en la que interviene el sentido del olfato es agradable, huele a hierbas; pero lo que más llama la atención es su hermoso pelo largo, abundante y rizado. [393] Olimpia tiene algo especial cuando habla, puesto que todos se quedaban ensimismados al escucharla. La madre presenta a la vez rasgos andróginos típicos de los personajes femeninos klausmannianos. Por ejemplo, su voz es profunda y ronca.[394] Sus manos son delgadas y huesudas, poco femeninas y algo descuidadas, por lo que acentúan su carácter salvaje, enérgico y fuerte, comparándolas con las manos de un animal de rapiña.[395] En palacio es conocida por su brutal severidad y autoridad. [396] Es muy estricta por eso nadie se atreve a contradecirla, y si alguién lo hacía, podía agredirle físicamente, abofeteándole la cara como había hecho alguna vez con su marido Philipp: «sogar Philipp kannte diese gutsitzenden Ohrfeigen».[397]

Desde un punto de vista social, consideramos no sólo significativo sino también revolucionario, el hecho de que en una novela publicada en 1930, aparezca una mujer abofeteando a su marido, y máxime si se tiene en cuenta la situación de sometimiento, en la cual había vivido la mujer con respecto al varón. No obstante, este aspecto de agresión ya había aparecido en el relato titulado *Ludwig Zoffcke*, publicado en 1925.

[393] Cf. *Ibídem*.
[394] Cf. *Ibídem*…, p. 10.
[395] Cf. *Ibídem*.
[396] Cf. *Ibídem*…, p. 10.
[397] Cf. *Ibídem*.

No solamente Philipp sino también Kleopatra, la hija de Olimpia, había sido víctima de los duros castigos y crueles agresiones físicas de su madre:

> Außerdem hatte sie am Abend vor dem Aufbruch nach Aegä wieder einmal Streit mit ihrer reizbaren Mutter gehabt, die nähere Umgebung der Damen wußte, daß die Königin ihre Tochter sogar geschlagen hatte, man erzälgte sich von lauen Flecken auf dem Rücken und der zarten Brust.[398]

Kleopatra, la hermana pequeña de Alejandro, presenta una fisonomía triste y vacía, sin apenas ningún atractivo, pasando completamente inadvertida:

> Um so unscheinbarer wirkte die junge Kleopatra, Alexanders mattes Schwesterchen, mit dem traurig leeren Gesicht. Ihre kleine Miene war blaß wie ein bißchen Schnee, und die traurigen Augen blickten hilfesuchend.[399]

En cambio, Olimpia se comporta de manera diferente con Alejandro. Con él se muestra muy tierna y cariñosa, hasta tal punto que se podía pensar en una relación incestuosa entre ellos, debido a la pasión incontrolada cuando le besa y abraza: «Sie küβte und preβte ihn wild, ihm wurde schwindlig, wenn er den bitter betäubenden Geruch ihres Haars atmete».[400] Incluso, en un pasaje de la novela, después de la muerte de su marido Philipp, parece que Olimpia besa a Alejandro en los labios: «Denn du bist jung, Alexander, siehe, das ist das Wunderbare –"Ihre Worte hörten in

[398] *Ibídem…*, p. 37.
[399] *Ibídem.*
[400] *Ibídem…*, pp. 10-11.

seinem Mund auf, sie küßte ihn, in den Kuß hinein flüsterte sie, man konnte es fast nicht verstehen [...]”».[401]

En cuanto a la función de Philipp como padre es mínima e insignificante puesto que la relación entre Alejandro y él era cada vez peor. No solamente le odiaba sino que también le aborrecía por su comportamiento. Philipp aparece descrito negativamente como una persona hedonista y corrupta, la cual piensa únicamente en organizar banquetes en los que predomine el alcohol y el sexo. Así pues, en una de las fiestas celebradas en palacio, el rey Philipp abusa del paje Pausanias, un atractivo joven de belleza femenina :

> Mit feierlicher, allerdings schwankender Stimme befahl er dem Jungen, sich auszuziehen, sich in bequeme Position zu stellen. Der ganze Saal johlte; nur die Nächtsitzenden sahen, daβ das miβbrauchte Kind vor Wut und Scham am ganzen Leib zitterte. Sein Gesicht war weiβ, seine armen Augen schwammen in Tränen.[402]

Este hecho hiere profundamente el honor del paje Pausanias, por lo que deseó fervientemente asesinar a Philipp. Finalmente, Philipp es asesinado y el nuevo rey sería Alejandro.

Para Stefan Zynda, estudioso de la narrativa de Klaus Mann, en este asesinato subyace la idea de que Philipp ha muerto porque se ha convertido en una víctima por transgredir las convenciones sociales. Como es sabido, la pederastia era algo común

[401] *Ibídem…*, p. 43.
[402] *Ibídem…*, pp. 34-35.

entre los griegos.[403] Klaus Mann manifiesta su rotundo rechazo a esta moda; por eso, en su novela acaba con la vida de Philip.[404] No obstante, es Olimpia quien más se alegra del fallecimiento del rey, al que odiaba.[405]

A pesar de su juventud, Alejandro se convierte en rey de Macedonia, pero será su madre quien ordene sus conquistas, el cual debe hacerlas con amor y sin ambición. Primeramente tendrá que ir a Asia. El protagonista lleva a cabo numerosas campañas militares por territorios no conquistados. En una de estas conquistas, su ejército ocupa el de unas amazonas. A Alejandro le parece muy fácil la invasión, no obstante, pronto se da cuenta de la fuerza y hermosura de estas guerreras.[406] Resulta significativo por un lado, la descripción viril de estas figuras femeninas:

> Die Brüste, hieß es, waren ihnen wegoperiert, das fanden die an Päderastie gewohnten Soldaten gerade sehr anziehend: das weibliche Geschlecht zu den harten, schmalen und trainierten Knabenkörpern.[407]

Por otro, el parecido de la reina **Roxane** con Olimpia,[408] la madre de Alejandro. Este parecido atrae especialmente a Alejandro, además de su aspecto masculino. Se corren rumores de que Roxane es más cruel e intolerante que Olimpia: «Manche vergleichen sie mit Olimpia, noch war sie ohne Frage noch schrecklicher».[409]

---

[403] Cf. *Ibídem*…, p. 112.
[404] Cf. Stefan Zynda: *Sexualität bei Klaus Mann*…, p. 66.
[405] Cf. *Ibídem*…, p. 41.
[406] Cf. *Ibídem*…, p. 112.
[407] *Ibídem.*
[408] Cf. *Ibídem*…, p. 116.
[409] *Ibídem*…, p. 115.

Por lo tanto, Roxane es descrita de manera poco femenina, pero caracterizada con un matiz sensual, manifestado en la juventud y en el atractivo de su boca. En cambio, su nariz es grande y aguileña:

> Man hatte die junge Königin köstlich herausgeputzt. Ihre Frisur schimmerte golden-violett von farbigem Puder, auch ihr Gesicht war von strenger Buntheit. Die ausrasierten Brauen wölbten sich majestätisch, darunter schienen die Lider noch kunstvoller emailliert als gewöhnlich. Am eindrucksvollsten war die lange, gebogene, feierliche Nase, die bläulichweiß geschminkt, mit purpurnen Nüstern, groß hervorsprang. Der junge und scharfe Mund mit prachtvollen Zähnen, schmalen, blutroten, verführerisch festen Lippen lächelte starr. [410]

En esta novela los estudiosos de la narrativa de Klaus Mann han destacado primordialmente la simbología que hay en ella y los mensajes transmitidos sobre el matriarcado, el patriarcado y la homosexualidad del protagonista. Para Susanne Wolfram, Klaus Mann manifiesta en esta novela su teoría acerca del movimiento y la quietud a partir de dos conceptos: el matriarcado y el patriarcado. El matriarcado está regido por el movimiento y por todo lo que signifique evolución y progreso. En cambio, el patriarcado representa la quietud, el entumecimiento, el no progresar.[411] Es conocido que la asociación de la mujer con el agua fluyendo procede de la mitología. Por ello, Klaus Mann relaciona íntimamente al hijo con la madre, porque para él la madre significa juventud, progreso, seguridad, mientras que al padre le considera un representante anquilosado en los antiguos principios del patriarcado.[412] Prueba de que

[410] *Ibídem.*
[411] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, pp. 54-55.
[412] Cf. *Ibídem.*

Alejandro siente fascinación por el agua, es el hecho de que se bañaba muy a menudo con sus soldados.[413]

Según Susanne Wolfram, con el personaje de Olimpia, el autor ha querido representar a una mujer prototipo del matriarcado:[414] una mujer enérgica, poco cariñosa con sus hijos, severa, estricta, dominante, incluso cruel, porque se alegra de la muerte de su marido. En definitiva, el engrandecimiento de la mujer a través de un ingente poder es la novedad de esta obra y el objetivo logrado de Klaus Mann otorgando a Olimpia el carácter de reina y de inaccesible. En un pasaje de la novela, Olimpia hace una apología en favor del matriarcado. Según Olimpia, las mujeres deben reinar porque son más dulces, inteligentes, trabajadoras y sabias que los hombres, y porque cuando las mujeres tenían el poder había más paz y tranquilidad:

> Damals, mein Sohn, war es die Frau, die regierte, ihr war der Mann Untergeordnet. Wir Frauen sind milder, klüger, fleißiger als ihr, wir wissen mehr von den Göttern. Unter unserer Herrschaft war die Erde beinah das Paradies.[415]

El papel de la madre y de la mujer es tan importante en la sociedad que se exige la restauración del matriarcado, porque durante este período se vivía como en el paraíso.[416] Por ello, Olimpia ordena a su hijo crear una sociedad solamente de mujeres cuando sea rey. Este deseo de Olimpia es absurdo y se cae por su propio peso cuando se descubre que Alejandro es homosexual. La tendencia homosexual de Alejandro se muestra en varios pasajes de la obra. Por ejemplo, en la noche de bodas con la reina Roxane:

---

[413] Cf. Klaus Mann: *Alexander, Roman der Utopie...*,p. 88.
[414] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 48.
[415] Klaus Mann: *Alexander, Roman der Utopie...*, p. 41.
[416] Cf. *Ibídem.*

> "Ich kann nicht", dachte er, "oder darf ich nicht? Warum darf ich denn keinen Sohn haben? Warum darf ich sie nicht anfassen? Warum darf ich nur anfassen, um zu töten? Ach, den ich am liebsten angefaβt hätte, den habe ich ja getötet-„[417]

El ejército descrito por Klaus Mann para llevar a cabo las conquistas tenía también un ambiente homosexual. Basta simplemente obsevar, por un lado, cómo dormían los soldados: entrelazados unos con otros.[418] Y por otro, como estos jóvenes soldados se maravillaban del cuerpo de sus generales: «Sie sahn ihn, ihren Alexander, mit seinem Hephaistion umschlungen lustwandeln, da fanden sie wirklich, daβ es Achill mit dem Patroklos wäre».[419] Para Susanne Wolfram, en esta imagen subyace el sueño de Klaus Mann de tener una sociedad en la cual se pueda vivir y disfrutar libremente la homosexualidad, fuera de todo prejuicio. En este aspecto se considera y se entiende esta novela como una utopía, como su propio título indica: *Alexander, Roman der Utopie*.[420]

Para que no haya duda del sexo del protagonista, Klaus Mann inventa una relación triangular entre Alejandro, Kleitos y Hephaistion. Este último ama y venera al protagonista masculino. Alejandro es muy buen amigo de Hephaistion pero no le ama porque él está enamorado de Kleitos. Sin embargo éste tampoco quiere a Alejandro. Kleitos es un narcisista, característica muy propia también de los homosexuales:

[417] *Ibídem…*, p. 116.
[418] Cf. *Ibídem…*, p. 50.
[419] *Ibídem…*, pp. 49-50.
[420] Cf. Suanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 49.

> Er war eitel auf seine Schönheit, liebte und bewunderte schwärmerisch sein Bild, wo es ihm aus Spiegeln oder Gewässern entgegentrat; aber er höhnte und mißhandelte die, welche ihn um seiner Schönheit willen liebten.[421]

El protagonista masculino se enamora solamente de mujeres muy parecidas a su madre pero es incapaz de manterner relaciones sexuales. Resulta conocido que este comportamiento es típico de la homosexualidad según la teoría psicoanalista. Es significativo que el mismo odio que Olimpia tenía a los hombres lo sienta Alejandro hacia las mujeres.

En cuanto al resto de los personajes debemos mencionar a la nodriza Landike. Su carácter endeble se opone a la fuerte personalidad de Olimpia. **Landike** aparece caracterizada en términos positivos y tiernos: es bondadosa, cariñosa, muy querida, pero de naturaleza débil, tanto físicamente: «[...] gut auch Landike, die beleibte und asthmatische Amme»;[422] como en sus ademanes, reflejándose sobre todo en su manera de andar, precaria e indecisa, de un lado para otro. Resulta significativo, una vez más, como el autor se detiene en el movimiento de los pechos de Landike, cuando se inclinaba para dar cariño y refugio al pequeño Alejandro.[423] Este detalle demuestra que el protagonista masculino no gozó de la protección y ternura que proporciona el regazo de una madre, y, por lo tanto, lo añora: «Bei ihr war es wohnlich, ihr Busen, der sich freundlich hob und senkte, war die Zuflucht, auf die man bauen konnte».[424] La nodriza le cuenta historias, las cuales le llegaban al corazón, aunque para Alejandro no eran tan maravillosas como las de la madre:

[421] *Ibídem…*, p. 16.
[422] Klaus Mann: *Alexander, Roman der Utopie…*, p. 9.
[423] Cf. *Ibídem…*, p. 10.
[424] *Ibídem…*, p. 9.

> Ihre Geschichten waren nicht so wunderbar wie die der Mutter, aber sie gingen ans Herz. Landike erzählte vom Rebstock aus Gold mit den smaragdenen Trauben, vom goldenen Strom und von Sonnenquell, von allerlei Abenteuern, Streichen und Narreteien der kleinen und mittleren Götter, an die großen wagte sie sich nicht heran, denn sie war ehrfüchtigen Sinnes.[425]

Otro personaje caracterizado positivamente es el pedagogo **Leonidas,** descrito como un buen profesional.[426] Desde el punto de vista físico, no aparece ningún detalle sobre esta figura masculina. Según avanza la novela, se menciona a varios pedagogos de talente educado y esmerado, los cuales acuden a palacio a enseñar al príncipe todo tipo de saberes: matemáticas, retórica, historia, música, etc. Los mismos pedagogos se sorprenden del parecido de los ojos del pequeño príncipe Alejandro con los de su madre. Según ellos, los dos tenían la misma mirada sarcástica, penetrante y misteriosa:

> Nur seine Augen machten selbst die Pädagogen stutzig. [...] Es war der zauberisch eindringliche Blick seiner Mutter, nur gar nicht weich, nächtig, verschommen, auch eigentlich gar nicht spöttisch; vielmehr scharf, prüfend und von einem stählernen Grau.[427]

En definitiva, Klaus Mann describe al joven Alejandro y sus relaciones personales marcadas por el amor y el odio, sus errores y arrepentimientos. A través de los sueños desmedidos e imposibles de Alejandro, se observa que el autor ha convertido un relato puramente biográfico en una novela moderna y apasionante

[425] *Ibídem…*, p.10.
[426] Cf. *Ibídem…*, p. 9.
[427] *Ibídem…*, pp. 13-14.

sobre la vida de un hombre arrastrado por su propia ambición, en un afán de conquistar el mundo y lo pagará perdiéndose a sí mismo y a los que más ama.

Fascinante es la sensibilidad con la que Klaus Mann describe la pasión, y también la lujuria, la amistad y el amor del protagonista hacia su entorno, su soledad y, sobretodo, el sufrimiento y la angustia que supone la persecución de una utopía. El protagonista sueña con una sociedad en la que se acepte a los homosexuales y tengan cabida en ella sin ningún prejuicio.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En la novela ***Symphonie Pathétique,***[428] (1935) el protagonista es un personaje masculino, un famoso compositor ruso del siglo XIX llamado **Peter Iljitsch Tschaikowsky**. En la obra se narra las distintas relaciones de este joven con numerosas mujeres. No obstante, en toda la obra las intervenciones y la aparición directa de estos personajes femeninos es mínima.

Nos hemos preguntado qué razón pudo motivar a Klaus Mann para escribir una novela sobre Tschaikowsky en el segundo y tercer año del exilio. La respuesta más firme la expresó el mismo en su autobiografía en lengua alemana:

> Ich wählte mir diesen Helden, weil ich ihn liebe und weil ich ihn kenne: Ich weiß alles von ihm. Ich liebe auch seine Musik, sie spricht mich an, oft ist sie mir so rech aus der Seele gesprochen.[429]

[428] Klaus Mann: *Symphonie Pathétique. Ein Tschaikowsky-Roman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.

[429] Klaus Mann: *Der Wendepunkt…*, p. 334.

Peter Iljitsch conocía también el sentimiento de ser emigrante, sentimiento con el que Klaus Mann se veía muy identificado: «Er war ein Emigrant, ein Exilierter, nicht aus politischen Gründen, sondern weil er sich nirgends zu Hause fühlte, nirgends zu Hause war. Er litt überall».[430] Los dos experimentaron el mismo vacío interior y tenían las mismas debilidades:

> Gerade die Fragwürdigkeit seines Genies, die Gebrochenheit seines Charakters, die Schwächen des Künstlers und des Menschen machten ihn mir vertraut, verständlich, liebenswert».[431]

A ambos les unía, pues, el problema del desarraigo, el sentirse extranjero allá donde iban, el inconformismo, los problemas existenciales, las dificultades en el amor, los problemas con las mujeres, las inspiraciones y las humillaciones, la homosexualidad, la complejidad de su carácter, la neurótica intranquilidad, la fuerte unión maternal, la necesidad del apoyo de la hermana, los complejos, las debilidades, la insoportable soledad y el vacío interior.[432] De esta manera, Klaus Mann describe al músico ruso con respeto y compasión por tener tantas coincidencias con su persona.

Los aspectos comunes con las novelas anteriormente estudiadas son: primero, que el protagonista es un joven perteneciente a la alta clase social; segundo, que los personajes femeninos ejercen un papel secundario y una función complementaria con respecto al protagonista destacando la figura de la madre; y tercero, en esta novela se destaca la tendencia homosexual del protagonista. Las mujeres que marcan e influyen positivamente en la vida de Peter son su madre Alexandra Andrejewna

[430] *Ibídem…*, p. 335.
[431] *Ibídem…*, p. 334.
[432] Cf. *Ibídem.*

Tschaikowsky; su hermana, Alexandra; su amiga secreta, Nadjeschda Filaretowna von Meck; la niñera, Fanny Dürbach; y otras, como Antonina Iwanowna o Desiree Artôt.

Desde el comienzo de la obra se manifiesta abiertamente que la primera mujer importante en la vida de Peter Iljitsch fue su madre. A pesar de que fallece tras beber agua contaminada, la descripción de la madre es muy detallada y el autor la define con un matiz misterioso y contradictorio puesto que unas veces parecía soñadora y alegre, y otras triste y severa. Su pelo largo y negro como el ébano enmarcaba su pálida cara. Su boca dulce y delicada contrastaba fuertemente con sus arqueados labios. Su mirada sombría y misteriosa se ocultaba bajo unas espesas cejas negras dando la impresión de que meditaba de manera continua. En algún momento se mostraba indiferente y soberbia, rasgos típicos de su familia:

> Die schöne Alexandra Andrejewna stützt, in einer etwas künstlich versonnenen und träumerischen Haltung, das Kinn auf den Rücken ihrer langen, weißen und edlen Hand; das melancholische Oval ihres blassen Gesichtes ist von der glatten, schwarzen Frisur streng und lieblich gerahmt; ihr weicher und rührender Mund mit der schön geschwungenen Oberlippe und der Unterlippe, die vielleicht ein wenig zu schwer ist, erinnert an den Mund Peters, ihres Sohnes; ihr dunkler Blich aber –sehr traurig, sangt grübelnd unter schwarzen dicken Augenbrauen – geht mit einer verscheleierten, hochmütigen Gleichgültigkeit an ihrer Familie vorbei [...].[433]

[433] *Ibídem*..., pp. 101-102.

A veces también optaba por una actitud callada y se pasaba las horas mirando por la ventana.[434] Por lo tanto, la madre tenía un carácter muy vulnerable, carácter que sorprendía y desconcertaba al pequeño Peter porque cuando estaba alegre le gustaban todo tipo de juegos y era muy cariñosa con su hijo.[435] Pero de repente se ponía triste con la mirada ausente, pasando desapercibido todo lo que había a su alrededor:[436]

> Wenn die Mutter aber lustig wurde, fielen ihr die allerüberraschendsten Spiele ein. Sie sprach nur französisch, wenn sie lustig war; sie jubelte: "Mon petit Pierre!" und stemmte ihren Jungen in die Luft, obwohl er schon ziemlich schwer war. Gleich danach konnte sie wieder betrübt und abweisend werden.[437]

La relación de la madre con el hijo es extraña y misteriosa.[438] A pesar de esto, era más profunda que la que tenía con el padre. Del personaje del padre se dice poco en la novela. Simplemente que en 1848 ya estaba jubilado y tenía tras él una importante carrera de minero. Había tenido muchas profesiones relacionadas con la naturaleza y había vivido interesantes aventuras, hasta que llegó a ser General de brigada: «Er war Berggeschoworener, Hüttennverwalter, Oberhüttenverwalter und

[434] Este detalle de mirar a través de la ventana es muy típico y simbólico de las mujeres que estaban enclaustradas en casa. La ventana vincula a la mujer con el exterior al mismo tiempo que la mantiene atada al interior. Carmen Martín Gaite recoge este símbolo de la ventana y lo convierte en estandarte en su «homenaje a las mujeres ventaneras». Cf. Carmen Martín Gaite: *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1992, p. 10.

[435] Cf. Klaus Mann: *Symphonie…*, p. 108.

[436] Estos matices misteriosos y los cambios de estado emocional nos recuerdan a Christiane, la protagonista femenina de la obra *Kindernovelle*.

[437] Cf. Klaus Mann*: Symphonie…*, p. 108.

[438] De nuevo aparece este rasgo extraño y distante entre la madre y los hijos, característico de la alta clase social, puesto que del cuidado de los hijos se encargaban las nodrizas. Aunque no fue el caso personal de Klaus Mann, pensamos que podía tener relación con el hecho de ser una madre de la alta clase social.

Oberbergmeister gewesen».[439] No obstante, el autor le describe con un aspecto elegante y un correcto comportamiento:

> Aber der weiß gewordene Ilja Petrowitsch sitzt noch immer in guter Haltung, das rasierte Kinn auf den Rand seines hohen, gestärkten Kragens gelegt, immer noch elegant, immer noch stramm in seiner Hausjacke mit Sammetkragen und breiten Tressen.[440]

El protagonista Peter está estrechamente unido a Fanny Dürbach, la niñera. Fanny es bondadosa y mostraba un cariño especial hacia el pequeño Peter.[441] Ella es como una madre para él, ya que por las noches se sentaba en su cama y con una voz dulce le tranquilizaba para que se durmiera y no tuviera miedo: «Du sollst schlafen, mein kleiner Pierre. Auf der Stirne spürte man ihre Hand. Und man schlief».[442] En estos momentos tan terribles para Peter la madre no aparecía, siempre era Fanny la que estaba allí cerca protegiéndole. Fanny conoce perfectamente a Peter, mientras que para la madre todo le resultaba desconocido: «An Fanny war alles vertraut; an der Mutter war alles fremd».[443]

A través de la niñera el pequeño Peter se entera de que la familia de su madre procedía de Francia y que de pequeña a su madre le llamaban Assier. Esto le hacía gracia y se pasaba todo el día repitiéndolo: «Assier-Assier-Assier».[444] Fanny también le contó que su madre era mucho más joven[445] que su padre y que realmente no

[439] Klaus Mann: *Symphonie...*, p. 102.
[440] Cf. *Ibídem*…, p. 103.
[441] Cf. *Ibídem*…, p. 107.
[442] Klaus Mann: *Symphonie...*, p. 108.
[443] Cf. *Ibídem*.
[444] Cf. *Ibídem*.
[445] Característica típica de las figuras femeninas de Klaus Mann.

debería ser así porque esto no traería suerte. Todas las noches el pequeño Peter rezaba por su madre. Fanny le había inculcado el deseo de seguir a su madre, por eso él se lo pedía a Dios con todas sus fuerzas, hasta tal punto que llegó a obsesionarse: «Lieber Gott, lasse mich doch immer meiner Mutter folgen [...] Lasse mich meiner Mutter immer folgen!. Ich will ihr folgen, ich möchte ihr immer folgen!».[446] Según el análisis de Susanne Wolfram, la relación de la madre y el hijo ocupa una posición central en la novela, incluso considera que el pequeño protagonista está completamente obsesionado por estar con su madre, a pesar del escaso contacto que mantuvo con ella.[447]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Lo más terrible para Pierre sucede en 1848 cuando Fanny se tiene que marchar a Montbéliard. Pierre se moría de dolor: se pasa los días llorando desconsoladamente y gritando de rabia. El lugar de Fanny lo ocupa una nueva niñera, a la que Pierre odia. El joven protagonista sufre un cambio emocional importante, se vuelve rebelde, reacio y vago. Incluso, las clases de piano que tanto le gustaban ya no le divierten.[448] En esta obra resulta interesante, observar como una niñera marca tan profundamente el carácter y el comportamiento del pequeño protagonista.

Dos años después de la ausencia de Fanny, es decir, en 1850, Peter ingresa en la escuela de derecho en San Petersburgo y en 1854 su madre Alexandra Andrejewna Tschaikowsky muere de cólera por haber bebido agua contaminada. Todo lo que gira alrededor de su muerte es un misterio. Se rumorea que, en realidad, la madre se quiso

[446] Klaus Mann: *Symphonie...*, p. 109 y 111.
[447] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 152.
[448] Cf. Klaus Mann: *Symphonie...*, p. 109.

suicidar: «Zum direkten, offenen Selbstmord hätte sie sich nicht entschlossen, denn sie war fromm. Aber niemals hatte Gott verboten, ein Glas Wasser zu trinken».[449]

En estos momentos tan dramáticos Klaus Mann describe al protagonista como un joven diferente a los de su edad. Peter Iljitsch Tschaikowsky vive con cuatro muchachas, y él hace lo mismo que ellas; Peter está muy unido a su hermana pequeña Alexandra Iljinischna Davidow, a quien llamaban Sascha:

> Peter lebte mit den Mädchen wie mit seinesgleichen: er spielte, tanzte, naschte mit ihnen, machte mit ihnen gemeinsam Handarbeiten. Er schloβ sich sehr an seine Schwester Sascha an [...] Mädchen waren gute Kameraden - bessere als die Jungen in der Rechtsschule, die so leicht grob wurden und sich stets geneigt zeigten, Streit anzufangen: Peter aber konnte Streit nicht leiden, er war sanft und verträglich.[450]

Peter ama a su hermana porque se parece mucho a su madre y le recuerda a ella: «Er schloß sich sehr an seiner Schwester Sascha an. Er liebte sie, weil sie ähnliche Augen und fast ebenso schöne Hände hatte wie die Mutter».[451] La hermana de Peter desempeña un papel muy importante en su vida: es la confidente de sus problemas y angustias, aportándole tranquilidad a su corazón.[452] Una vez más en la narrativa de Klaus Mann, la función del protagonista masculino es reducir a la mujer a una función de protección y apoyo; y en ningún momento a una función sexual: «Alle schwangeren Frauen bringen mir Unglück [...]».[453] También el protagonista está

[449] *Ibídem...*, p. 110. En el artículo «Symphonie der neuen Welt», pp. 155 y 194, se habla también de la trágica muerte de la madre. En Klaus Mann: *Distinguished Visitor...*, p. 157.
[450] *Ibídem.*
[451] Klaus Mann*: Symphonie...*, p.111.
[452] Cf. *Ibídem...*, p. 117.
[453] Klaus Mann: *Symphonie...*,p. 194.

muy unido a su prima Anna con quien solía jugar al escondite o hacían trabajos manuales juntos.[454]

En este ambiente, rodeado de muchachas, se manifestan los primeros indicios de la tendencia homosexual de Peter. No obstante, será en la escuela de derecho, donde conoce a un joven inteligente y con talento llamado Alexei Nikolajewitsch Apuchtin, el cual le seduce y le incita a tener relaciones con él, donde se evidencia esta tendencia. Apuchtin considera su homosexualidad como una distinción y una virtud. Piensa que es una necedad amar a las mujeres y está en contra de concebir hijos.[455] Cuando le conoce Peter le considera una persona malvada, sin escrúpulos, orgullosa y escéptica:

> Peter Iljitsch war ausgeliefert. Die Jahre, welche nun kamen - die Jahre des Heranwachsens, der Entwicklung, die Jünglingszeit -, waren beherrscht von Apuchtin, dem finsteren Engel. von seinem Reiz, seiner Bosheit, seiner Skrupellosigkeit, seinem hybriden Skeptizismus.[456]

En 1862 Tschaikowsky se dedica definitivamente a la música, consigue entrar en el conservatorio de San Petersburgo empezando de esta manera sus primeros pasos como compositor. En 1868 conoce a la cantante Désirée Artôt. Tschaikowsky y desea casarse con ella, pero Désirée se desposa con el cantante español Mariano de Padilla y Ramos. A pesar de todo, entre Peter y Désirée permaneció una buena amistad. Después de muchos años los dos se encontran nuevamente en Berlín. En una breve

[454] Cf. *Ibídem.*
[455] Cf. *Ibídem…*, pp. 112-113.
[456] *Ibídem…*, p. 112.

conversación que mantuvieron, Désirée reprocha al compositor que durante su vida nunca se había interesado de verdad por nadie:

> «Sie, lieber Pierre - Sie fragen mich deshalb nichts, weil Sie sich noch nie in Ihrem Leben - noch nie in Ihrem ganzen Leben, hören Sie! - für einen Menschen erntshafinteressiert haben».[457]

Reproche que Tschaikowsky no olvidó haciéndole reflexionar sobre su incapacidad de amar a una mujer como ellas quieren que las amen:

> Ich habe nie eine Frau geliebt, so wie Frauen geliebt sein wollen, damit sie Ernst machen und unser Leben verändern. Dort, wohin ich mein Gefühl verschwendete, bestand nicht die Gefahr, nicht die Hoffnung bindender Konsequenzen, das verschwendete Gefühl wurde dort mit Unverständnis oder mit kühler Freundschaft oder mit kalter Berechnung, im besten Fall mit einer flüchtigen Zärlichkeit aufgenommen. Ach, wie oft mußte ich mein sinnlos verströmendes Gefühl verstecken, so unangebracht und unverständlich wäre es für die gewesen, die mit ihm zu beschenken und reich zu machen ich gierig war. Zuweilen, in seltenen Fällen, wurde es angenommen, dann war wohl Mitleid im Spiel, oder ich mußte bezahlen mit barem Geld.[458]

Según la opinión de Stefan Zynda, con la que estamos de acuerdo, en estas palabras subyace el deseo de Klaus Mann de expresar la soledad del hombre homosexual puesto que tiene que vivir ocultando su orientación sexual. Esto mismo

[457] *Ibídem…*, p. 96.
[458] *Ibídem…*, pp. 98-99.

le pasa al protagonista de *Symphonie Pathétique*, el cual no puede mostrar su cariño y amor hacia un hombre, porque la sociedad en la que vive no se lo permite.[459]

Otro personaje femenino que marca la vida del protagonista es su mujer Antonina Iwanowna Miljukowa. Antonina aparece descrita como una mujer ingenua, cándida, poco hábil y no muy guapa:

> Antonina Iwanowna Miljukowa war eine nicht besonders begabte, nicht besonders hübsche und kaum mittelmäßig gebildete Schülerin des Moskauer Konservatoriums. Niemand konnte sie sehr häßlich oder sehr blöde, keiner wollte sie sehr reizvoll oder anziehend finden.[460]

Ella está profundamente enamorada de Peter, por ello le escribe cartas conmovedoras para que se casara con ella amenazándole con suicidarse. Peter se compromete con ella por compasión, y porque piensa que ella haría de él un compañero dulce, tierno y discreto. Finalmente, Tschaikowsky decide desposarse con Antonina. Esta decisión precipitada supone un escándalo en el círculo de amistades de la pareja. Se casan el 6 de julio de 1877 en la iglesia de San Georg.[461] El matrimonio duró algo más de tres meses. Tschaikowsky se separa de Antonina, porque que no soporta convivir con ella dado que en su mente perdura el pensamiento de querer morirse para ir junto a su madre.[462]

[459] Cf. Stefan Zynda: *Sexualität bei Klaus Mann*…, p. 100.
[460] Klaus Mann: *Symphonie...*, pp. 119-120.
[461] Cf. *Ibídem*…, p. 120.
[462] Cf. *Ibídem*.

Después de su fracaso matrimonial se dedica a trabajar intensamente. De esta forma la más amarga temporada en el terreno sentimental le trae éxitos en el terreno profesional. Trabaja en Moscú, Roma, Florencia, San Remo, consiguiendo en este último lugar un buen contrato para una composición musical por mediación de una viuda rica llamada Natascha Filaretowna von Meck. Este personaje es otra de las mujeres que marcan la vida de Peter. Al principio de conocerla Natascha supone un gran apoyo financiero para el protagonista, dedicándola en agradecimiento su cuarta sinfonía. Para Peter fue tan importante esta mujer que la llega a considerar como su verdadera esposa. La denomina su hada buena y amiga espiritual, puesto que en ella vió a una mujer reservada y prudente justamente lo que él necesitaba:

> Du warst mir mehr als nur die Seelenfreundin, der ich alles anvertraute, mit der ich mich brieflich besprach; du bist mir die eigentliche Gattin gewesen, ich habe mit dir gerechnet als mit meiner wahren Frau.[463]

No obstante, pronto esta amistad y el contacto entre ellos se rompe. Para Tschaikowsky supuso una gran desilusión.[464] Las razones del comportamiento de la viuda no son claras. Según el estudioso Stefan Zynda, la causa de esta ruptura se debe a la homosexualidad del músico:[465]

> «Ach Natascha, ich grüble darüber nach, welche Gründe dich bewegt haben mögen, solcherart mit mir umzuspringen. Haben schlechte Menschen dir Lügen über mich zugetragen? Oder sogar etwas Wahres, was du abstoβend fandest? Aber da du behauptet hast, meine Musik zu lieben, hättest du auch

[463] Cf. *Ibídem…*, p. 187.
[464] Cf. *Ibídem…*, pp. 187 y ss.
[465] Cf. Stefan Zynda: *Sexualität bei Klaus Mann…*, p. 101.

> Verständnis aufbringen sollen für mein Leben -kein leichtes Leben und kein lustiges, glaube mir, Natascha!».[466]

Natascha no acepta la homosexualidad de Peter, por ello el escritor se venga describiéndola en términos muy negativos como un demonio malvado y una bruja:

> Dabei war sie eine robuste Hexe, ihr Körper war so hart wie ihr Herz, man hätte sie erst anstarren und dann tüchtig schütteln sollen, sie hätte schrill gekichert und sich derb gewehrt mit dem Krückstock – das Teufelweib!.[467]

Según avanza la novela se descubre que el verdadero y gran amor del protagonista es su sobrino Wladimir Liwowitsch Dawidow,[468] hijo de su hermana a quien le profesaba gran cariño. «Ich will ihn lieben wie meinen eigenen Sohn, denn ich darf keinen haben. Er hat in der Stimme und im Blick viel von meiner schönen Mutter, der ich hätte folgen sollen».[469] En 1890 se intensifica la relación con su sobrino, componiendo exclusivamente para él la Sexta Sinfonía titulada *Symphonie Pathétique*.[470] Wladimir acompaña a su tío allá donde va. Peter está completamente enamorado de él, a pesar de que se da cuenta que su sobrino es heterosexual: «Warum nenne ich ihn meinen Wladimir? Er hat doch sein Mädchen, es ist eine Kostbare und aus guter Familie. Mein Eigentum und mir unendlich fern».[471]

---

[466] Klaus Mann*: Symphonie…*, p. 187.
[467] *Ibídem…*, p. 186.
[468] Cf. *Ibídem…*, p. 167.
[469] *Ibídem…*, p. 123.
[470] Cf. *Ibídem…*, p. 257.
[471] *Ibídem…*,p. 193.

Para Stefan Zynda la explicación al amor tan intenso del protagonista hacia su sobrino se debe a la semejanza de Wladimir con la madre de Peter Tschaikowsky, estableciendo una analogía entre el amor platónico de su madre con el de Wladimir:[472]

> Die Gestalt am Bett, der Redende, Plaudernde mit der einschläfernden Stimme verschmilzt mit einer anderen Figur: der weiblichen, der mütterlichen. Sie hat die Anmut der Pagen, und sie hat die Sanftheit und Strenge der Mutter. Wladimir und die Mutter sind eines geworden.[473]

El amor desmesurado de los protagonistas masculinos hacia su madre es una característica constante en la narrativa de Klaus Mann. Finalmente, Peter se suicida de la misma manera que su madre, bebiendo agua sabiendo que en St. Petersburgo está contaminada. Según la opinión de Susanne Wolfram, la cual compartimos, en esta obra la muerte tiene un significado de alivio y salvación para Peter, puesto que para el protagonista el hecho de morir significa volver a estar con su madre.[474]

En conclusión, en este capítulo se han estudiado obras en las cuales el protagonista es un personaje masculino y el femenino desempeña una función de ayuda económica y moral durante su trayectoria vital. Las figuras femeninas ejercen una función de co-protagonistas, sin ser determinantes en las decisiones del personaje masculino.

[472] Cf. Stefan Zynka: *Sexualität bei Klaus Mann*…, p. 103.
[473] Klaus Mann: *Symphonie...*, p. 222.
[474] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde*…, p.153.

En el relato ***Der Alte***[475] (1925) se narra brevemente el comportamiento de un anciano con sus respectivos alumnos y alumnas, pero particularmente con dos alumnas. El protagonista masculino es caracterizado con rasgos muy negativos: sus ojos son tan fríos y profundos que nadie había sido capaz de descifrar su color. Tiene una cara muy pálida y se comporta como un animal:

> Seltsam starr hatte er an der Spitze der Tafel gethront und stumm in sich hinein gelöffelt wie ein graues seltsames Tier, das sich selbst füttert. […] dann lag der Alte in seinem Zimmer auf dem Sofa, die Beine, die von den Kinien ab nackt und affenhaft dicht behaart waren, aufgezogen, strich mit den zugleich zarten und tierisch tatzenhaften Händen den großen weichen Bart und wartete, daß jemand käme, um ihn zu besuchen.[476]

Cuando anochece al anciano le gusta que le visiten sus alumnos y alumnas. Después de sus buenas y copiosas comidas, se tumba en el sofá en pantalón corto para mostrar sus peludas rodillas esperando la llegada de los jóvenes. Todo lo que rodea al viejo es sucio y extraño, el olor a ardillas de su habitación se mezcla con el olor a flores marchitadas, frutas pasadas y otros desagradables olores difíciles de identificar, pero que el anciano considera característicos y agradables puesto que le recuerdan el olor de la putrefacción. Es significativo cómo el narrador identifica este mal olor con el estado interior del anciano, contrastando con el frescor del campo y los maravillosos olores de las muchachas que le visitan.[477]

[475] «Der Alte». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 97-99.
[476] *Ibídem*…, p. 97.
[477] Una vez más en la narrativa de Klaus Mann se asocia al hombre con mal olor frente al olor agradable que desprende la mujer.

En este relato los personajes femeninos son caracterizados positivamente. Las dos muchachas que aparecen son alegres, jóvenes, amables y cariñosas. Una de ellas es rubia y se destaca su manera sencilla de vestir. Llega a la casa del anciano y le saluda amablemente. Se sientan en el sofá y hablan de temas vanales.[478] Después de un cuarto de hora el viejo empieza a acariciar y a besar a la joven. Él recuesta su canosa cabeza en el regazo de la muchacha mientras la pregunta si le quería. De nuevo llaman a la puerta y entra otra joven. A ésta le regala un ramo de flores amarillas, mientras la acariciaba diciéndola que le perdonase si durante un tiempo no se había ocupado de ella, pero que la sigue queriendo.[479]

En definitiva, en esta narración se presenta a un personaje femenino que por primera vez no está caracterizado con rasgos masculinos como en la mayoría de las obras de Klaus Mann. Las muchachas aparecen como complemento a la soledad y al vacío del anciano. Ellas ofrecen al anciano compañía, cariño y satisfacción sexual. El viejo, del cual no se sabe el nombre, es presentado como un animal que espera sentado a que llegue su presa para satisfacerse. Es un personaje vacío, sin ternura. Su comportamiento le produce al lector una sensación de asco y desprecio.

Der Alte es una de las pocas obras en las que Klaus Mann no refleja el rasgo homosexual en el protagonista masculino. Quizá cuando Klaus Mann escribió este relato era muy joven y todavía no era consciente de su homosexualidad. Las muchachas sirven de complemento y a la vez de contraste con el anciano, por esta razón se ha introducido este relato en el presente capítulo.

[478] Cf. *Ibídem.*
[479] Cf. *Ibídem..*, p. 98.

CONCLUSIONES

BIBLIOTECA VIRTUAL

El estudio de la imagen humana del personaje femenino de esta segunda parte bajo el título «Los modelos femeninos en la narrativa de Klaus Mann» se ha realizado a partir de un método deductivo, método que guía, desde el principio, nuestra tesis, y en el cual, se han tenido especialmente en cuenta, al personaje femenino y a su creador. Es decir, se ha considerado la relación entre el personaje femenino y el escritor, puesto que Klaus Mann suele partir de la visión que tiene de la mujer, o sea, de su ideal femenino.

Como se ha comprobado a lo largo de estos capítulos, el ideal de mujer se ha construido a partir de distintos conceptos: unos de **carácter universal** como la belleza; otros **de carácter emocional**, como la feminidad y otros de **carácter psicológico,** como la inteligencia. Pero sobre todo, el personaje femenino se crea en un molde distinto al masculino, como se ha visto a lo largo del presente estudio. Uno de los parámetros que hemos establecido y analizado con cierto rigor, ha sido el de **la feminidad**, tanto desde un punto de vista físico, como psicológico y emocional. El resultado ha sido, que en la narrativa de Klaus Mann, se encuentran personajes que detentan una feminidad muy diversa: desde una feminidad natural o artificial, pasando por una sensual o espiritual, acercándose incluso, hasta la virilidad, reflejado

no solamente en los rasgos físicos, sino también en la forma de vestir. A veces el escritor se recrea en la fragilidad de la mujer y otras destaca su fortaleza, siempre con alguna intención.

Llegados a este punto podemos afirmar que Klaus Mann es un escritor que presenta en su obra diversos tipos de mujer: unas de aspecto histérico, con una feminidad desgarrada al borde de la esquizofrenia o del suicidio, como es el personaje de Suzanne en *Das Leben der Suzanne Cobière*; otras de aspecto desequilibrado, las cuales no encuentran la armonía entre el mundo interior y exterior, como el personaje de Sonja en *Sonja*, o Kunigunde en *Der Vater lacht*; otras de aspecto emocionalmente más equilibrado, sobre todo, aquellas figuras femeninas que están recreadas en la imagen de su madre o hermana, como el personaje de Barbara en la obra *Mephisto, Roman einer Karriere*, o Johanna en *Flucht in den Norden*.

También se han tenido en cuenta otros parámetros, como por ejemplo, los aspectos autobiográficos de las obras, la ideología defendida por el autor y las diferentes opiniones de la crítica de la época. Del estudio de estos parámetros resulta la **imagen humana** del personaje femenino klausmanniano, la cual creemos que se ha estudiado detalladamente, en cuanto a su elaboración y naturaleza se refiere.

Como se ha podido comprobar, Klaus Mann sitúa a la mujer en un ámbito familiar en el que ejerce la función de madre, hija o esposa. Este criterio familiar, según ciertos estudios,[480] proporciona la imagen humana del personaje femenino en relación con los vínculos afectivos establecidos y el modo en que éstos se llevan a

[480] Cf. Mª Asunción Blanco: «El personaje femenino y la teoría feminista». En Nieves Ibeas y Mª Ángeles Millán (ed.): *La conjura del olvido...*, pp. 335-347.

cabo. De la imagen humana, consecuentemente, se obtiene **la imagen social** del personaje femenino en la sociedad intraliteraria, la cual sirve para completar y corroborar la primera parte, y finalmente, se obtiene la imagen literaria que se analizará en la tercera parte, desde un punto de vista funcional, estructural y temático.[481]

Acerca del último capítulo nos gustaría mencionar nuestra sincera osadía y meditado esfuerzo utilizados para establecer la tipificación de los personajes y no poder englobarlos en un modelo determinado, puesto que no son prototipos totalmente puros, sino que los diferentes rasgos y parámetros establecidos se mezclan unos con otros. Esto demuestra, una vez más, la complejidad y las contradicciones del escritor reflejadas claramente en la creación de sus personajes femeninos. No hay que olvidar que los modelos de mujer preferidos de Klaus Mann fueron dos: su madre, Katia, prototipo de ángel del hogar y su hermana, Erika, prototipo de nueva mujer.

Partiendo de estos dos modelos de mujer, Klaus Mann crea los personajes ficticios eligiendo rasgos de uno y de otro, pero sin definirse claramente. Llegados a este punto nos atreveríamos a afirmar que el escritor ensalza abiertamente la figura de su madre, a pesar de que no comparte ciertas normas burguesas a las que estaban sometidas las mujeres de esta clase social. Por esta razón, en el modelo femenino "ángel del hogar" suele haber un obstáculo social, el cual impide que el personaje femenino se desarrolle en su integridad durante su trayectoria vital. No se debe olvidar que Klaus Mann perteneció a la clase burguesa, y esto le influyó decisivamente, de manera consciente o insconciente a la hora de crear a sus personajes. También elogia y valora muy positivamente a la nueva mujer,

[481] Cf. *Ibídem.*

particularmente si destaca por su labor social y política en su lucha contra el nacionalsocialismo. Otros aspectos que también le influyeron fueron su homosexualidad y su marcado complejo de Edipo, rasgos decisivos e importantes que marcaron profundamente a sus personajes ficticios.

De lo anteriormente expuesto se desprende una primera conclusión importante. Por un lado, tenemos a un Klaus Mann **tradicional**, marcado por los estrictos principios morales de la clase burguesa a la que pertenecía, por eso castiga a las heroínas que no cumplen las rígidas normas de su *status* social, como es el caso de Susanne en *Das Leben der Susanne Cobière* y Kunigunde en *Der Vater lacht*. Y por otro, tenemos a un Klaus Mann **progresista**, porque defiende un nuevo tipo de mujer, aquella que cumple una función social, como es el caso de Johanna en la novela *Flucht in den Norden*, el de Barbara en *Mephisto, Roman einer Karriere*, o Marion, en *Der Vulkan. Roman unter Emigranten*. En definitiva, se manifiesta, nuevamente, las contradicciones a las que el escritor nos tenía acostumbrados, pero ahora desde el punto de vista humano del personaje femenino.

Otra conclusión importante en cuanto a la creación del modelo **de mujer caída o víctima** es que se observa a un Klaus Mann **novedoso,** y hasta cierto punto, podríamos afirmar que **revolucionario,** puesto que normalmente, el papel de este tipo de mujer se había asociado con varias ideas: por un lado, con la marginalidad o con una maldad sin límites. Y por otro, con la víctima inocente seducida de forma engañosa, para ser luego abandonada por su conquistador. Como se ha comprobado, Klaus Mann cambió estos clichés y presentó a sus protagonistas femeninas no como víctimas sino como participantes activas en los ritos de seducción o como mujeres que viven relaciones amorosas enredadas y complicadas, como es el caso de Sonja en *Treffpunkt im Unendlichen*, o en el personaje de Lolo en el relato titulado *Ludwig*

Zoffcke. En ninguna obra de su narrativa Klaus Mann identifica a la mujer exiliada con el modelo de mujer caída.

En el último capítulo se han analizado las obras, en las cuales el protagonista es un personaje masculino y la mujer tiene un papel secundario, pero no por ello menos importante. Tanto en *Der fromme Tanz*, como en *Alexander, Roman der Utopie* o en *Symphonie Pathétique. Ein Tschaikowsky-Roman* se observa a un **Klaus Mann liberado** y **sin prejuicios** con la única intención de ensalzar la homosexualidad de los protagonistas masculinos y de intensificar el amor que sienten hacia su madre. El mismo autor se sentía identificado con sus protagonistas. Son obras de extraordinaria fueza emocional y riqueza literaria. Klaus Mann es capaz de recrearse en los sentimientos de los protagonistas y de expresarlos sin ningún esfuerzo. Son obras muy autobiográficas. En estas novelas, la figura femenina ejerce una función de apoyo importante al protagonista, pero no es determinante en su trayectoria vital. De las tres obras anteriormente mencionadas, el personaje femenino más logrado, según nuestra opinión, es Olimpia de la novela *Alexander, Roman der Utopie*. Esta figura no sólo está cargada de simbolismo, si no que también toca en detalle el deseo y el objetivo de Klaus Mann de ensalzar la función de la madre y del modelo de nueva mujer.

TERCERA PARTE: LA IMAGEN LITERARIA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3. EL PERSONAJE FEMENINO COMO ELEMENTO FUNCIONAL, ESTRUCTURAL Y EJE TEMÁTICO

Consideraciones generales

En esta tercera parte, se estudia **la imagen literaria** del personaje femenino sin desviarnos del método utilizado que guía nuestro trabajo, es decir, del **feminismo intraliterario**. El personaje femenino es un elemento narratológico importante ya que determina o es determinado por otros elementos como son: el tema, la estructura y la función que éste desempeña dentro del espacio novelístico.

Partiendo de este análisis, el objetivo que en esta parte se persigue es demostrar la igualdad; o incluso, en algunas obras nos atreveríamos a hablar de la supremacía de la función narratológica del personaje femenino frente al masculino, principalmente, cuando aquél desempeña la función de madre o hermana y sugerir una vez más, una posible reinterpretación de la obra de Klaus Mann.

Como elemento funcional, el personaje femenino puede ocupar un papel de mayor importancia que el personaje masculino relegándole, por consiguiente, a un segundo plano. La función de protagonista, antagonista, o personaje secundario, puede llevarla a cabo el personaje femenino con mayor fuerza que el masculino, generando, a veces, acontecimientos en los que un personaje femenino secundario ocupa en el universo literario un papel de primer orden, frente a su adversario masculino,[1] como sucede claramente con los personajes de Barbara y Hendrik Höfgen, protagonistas de la novela *Mephisto, Roman einer Karriere*.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Como elemento estructural consideramos interesante analizar cuál es la incidencia del personaje femenino en la novela. No sólo los personajes principales o protagonistas pueden ser determinantes en la construcción de una obra, sino también los secundarios. La mujer actúa generando situaciones a las que se van incorporando otros personajes femeninos dirigiendo la trama de la novela por caminos que el varón, como personaje, se limita única y exclusivamente a seguir. Las diferentes partes de una novela giran, en ocasiones, en torno a distintas etapas en la trayectoria de la vida de un personaje principal, al que determinan los personajes secundarios, siendo estos los que desencadenan desenlaces y van disponiendo los elementos narrativos para el desarrollo de los acontecimientos. El personaje masculino se limita a contemplar lo que la mujer decide, porque en el ámbito novelístico es ella quien manda; un claro ejemplo lo tenemos en Alejandro y Olimpia, personajes de la novela *Alexander, Roman der Utopie*. El planteamiento, clímax y desenlace se construye, pues, en función de los personajes femeninos quedando en posición secundaria los masculinos, incluso en algunos casos, como en la novela anteriormente mencionada, llegan a desaparecer de la trama de la novela.

[1] Cf. Mª Asunción Blanco la Lama: «El personaje femenino y la teoría feminista». En Nieves Ibeas y Mª Angeles Millán (ed.): *La conjura del olvido*. Icaria: Zaragoza, 1996, pp. 335-347.

Como eje temático, el personaje femenino origina multitud de temas dando lugar a diferentes enfoques. Temas de carácter social, como la pérdida de valores de la sociedad burguesa o la lucha contra el régimen nacionalsocialista a través de la palabra; otros de carácter privado como la homosexualidad, el amor con todas sus variantes: el amor matrimonial, lésbico, adúltero, incestuoso reciben distintos tratamientos en los que la mujer se sitúa casi siempre en posición central. En este apartado también se analizará el tratamiento del amor materno-filial, paterno filial, el amor fraterno o el de amistad.

BIBLIOTECA VIRTUAL

En definitiva, en esta última parte de nuestro trabajo se estudiará el personaje femenino como elemento funcional, estructural y eje temático de acuerdo con la organización de la obra. Primero, como protagonista o eje central, como se manifiesta en *Kindernovelle; Sonja; Das Leben der Suzanne Cobière; Der Vater lacht; Katastrophe um Baby*; *Der Siebente Engel; Treffpunkt im Unendlichen*; después, en parejas de oposición y contraste como en *Flucht in den Norden*; *Mephisto, Roman einer Karriere*; *Der Vulkan, Roman unter Emigranten,* para finalizar con el estudio del personaje femenino como marco y complemento del personaje masculino, como por ejemplo en *Der fromme Tanz; Alexander, Roman der Utopie; Symphonie Pathétique.*

3.1. El personaje femenino como elemento funcional

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Klaus Mann dedica bastantes obras de su extensa producción literaria a la mujer. El personaje femenino ocupa la función de protagonista relegando al personaje masculino a un lugar inferior o secundario. Algunos de sus relatos llevan, incluso, el nombre del personaje femenino como parte del título; puede verse por ejemplo en *Sonja; Das Leben der Suzanne Cobière*; *Rut und Ken*; *Katastrophe um Baby*; *Anja und Esther*. Además de estas novelas hay otras, en las cuales aunque no aparece el nombre de la protagonista femenina, la mujer es el eje central. Así sucede en *Kindernovelle*; *Der Siebente Engel*; *Der Vater lacht*; *Flucht in den Norden*; *Treffpunkt im Unendlichen*; *Vulkan, Roman unter Emigranten*. En la obra *Mephisto, Roman einer Karriere*, el personaje femenino está en oposición o contraste con el protagonista masculino. Sin embargo, el primero se alza significativamente en el universo novelístico. En otras obras, como en *Der fromme Tanz*; *Alexander, Roman der Utopie*; *Symphonie Pathétique,* el personaje masculino ejerce la función de protagonista y la mujer le sirve de marco o complemento. Es evidente, pues, que el número de novelas con protagonista femenino es mayor que aquellas cuyo protagonista es masculino.

Las obras que mencionamos a continuación: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht; Auf der Suche nach einem Weg; Zweimal Deutschland; Distinguished*

Visitors. Der Amerikanische Traum; André Gide und die Krise des Modernen Denkens; Die Neue Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933; Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936; Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Reden, Kritiken 1942-1949; Speed. Die Erzählungen aus dem Exil; Die Heimsuchung des Europäischen Geistes. Ein literarisches Testament; Das innere Vaterland. Literarische Essays aus dem Exil, tienen como denominador común el hecho de estar basadas en experiencias personales y no contienen tantos elementos ficcionales como las obras a las que nos hemos referido anteriormente. Sin embargo, serán se gran ayuda para constatar y corroborar lo que se expresa en sus obras.

Para el análisis del personaje femenino como elemento funcional consideramos significativo, a la vez que necesario, preguntarnos por **los motivos personales** que impulsaron a Klaus Mann a escribir algunas de sus obras, y de esta manera poder entender la supremacía narratológica que otorga al personaje femenino. Al conocer estos motivos, será más fácil entender, a nuestro juicio, la función de la figura femenina y su relación con el personaje masculino. Es decir, comprenderíamos las razones por las cuales a unos personajes les otorga la función de protagonistas y a otros no, puesto que sus obras contienen elementos autobiográficos y, de esta manera poder comprobar si Klaus Mann es coherente o no con su quehacer literario. Para este análisis se tendrán en cuenta sus diarios, sus autobiografías y diferentes escritos.

A continuación vamos a señalar, pues, los motivos que movieron a Klaus Mann a escribir *Kindernovelle*.[2] En cuanto al concepto de motivo, señala Christiane Nord, que el motivo se distancia de la intención y del tiempo por ser un momento determinado en la vida del autor que desencadena una intención de crear algo. El

[2] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, pp. 128-175.

fondo cultural, la situación personal, cualquier circunstancia puede ser la razón que favorezca la aparición de la obra o del relato.[3] De aquí en adelante observaremos y demostraremos cómo el nacimiento de cualquier creación literaria de Klaus Mann está originada por vivencias y circunstancias personales.

La primera prueba categórica de lo que hemos afirmado anteriormente la encontramos en el relato titulado *Kindernovelle*. A pesar de que el escritor nunca expresó explícitamente que había escrito *Kindernovelle* como una respuesta directa y previamente meditada a la obra que escribió su padre titulada *Unordnung und frühes Leid*,[4] en la cual la imagen de Klaus Mann salía muy mal parada, lo cierto es que toda una serie de coincidencias no de buena intención, y tampoco por casualidad, hacen pensar que lo fue.

Unordnung und frühes Leid se sitúa en 1923, en la época de la gran depresión económica, y en esta obra se vieron reflejados de forma negativa Klaus y Erika Mann junto con algunos de sus amigos. El padre Abel Cornelius, protagonista del relato y fiel reflejo de Thomas Mann, estaba muy preocupado por su hijo Bert, clara imagen de Klaus Mann. Lo peor era que el profesor ponía abiertamente en tela de juicio el talento de su hijo. Klaus Mann se sintió afectado, sobre todo, cuando su padre hizo una lectura de la obra en público. Además, por aquella época Klaus Mann estaba dando comienzo a una imparable carrera literaria con la publicación de su primer

[3] Cf. Christiane Nord: *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen. Methoden und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Editorial Julius Gross, 2ª edición, 1991.

[4] Publicado en español en 1968 como parte de sus Obras Completas: «Desorden y sufrimientos tempranos». Y en el año 2000 con el título: *Desorden y dolor precoz*. Traducción de Rosa Sala. Klaus Mann: *Novela de niños*. Traducción de Roswitha S. von Harttung. Barcelona: Alba Editorial, 2000.

libro *Vor dem Leben* y con el estreno de su primera obra de teatro, *Anja und Esther*, las dos de contenido erótico.[5]

Klaus Mann inició la redacción de *Kindernovelle* en la primavera de 1926 y el primer bosquejo apareció publicado en abril de 1926 en el *Berliner Tageblatt* bajo el título *Spielende Kinder*, al parecer un estudio preliminar pero con una importante diferencia: este bosquejo correspondía esencialmente a las escenas de los niños en los dos primeros capítulos de la novela, pero en ellos no estaba la madre; la madre y el padre se encontraban de viaje. Para ampliar el relato Klaus Mann simplemente hizo desaparecer al padre y lo colocó colgado de la pared bajo la figura de un retratro mortuorio que miraba desde allí.[6]

Kindernovelle no nació como fruto del azar, sino que el escritor ya lo tenía en proyecto y premeditado, como lo dejó entrever en una carta que escribió a Erich Ebermayer, con las siguientes palabras:

> Arbeitest Du jetzt eigentlich etwas Neues? -Ich nur Kleinigkeiten und wegen des Geldes. Aber lessen tue ich stapelweise und meine Pläne sind groβ.
>
> War es bei meinem Vater recht herrlich? Kanntest Du die Geschichte eigentlich schon? *Mich* kann es nicht gerade erfreuen, daβ er sie allerorts vorliest.[7]

[5] Cf. *Ibídem...*, p. 13.

[6] Cf. Klaus Mann: *Novela de niños*. Traducción de Roswitha S. von Harttung. Barcelona: Editorial Juventud, 1993, p.14.

[7] Carta de Klaus Mann a Erich Ebermayer con fecha 15.1.1926. En Klaus Mann: *Briefe und Antworten...*, p. 30.

Al principio de su autobiografía *Der Wendepunkt*, Klaus Mann escribe un texto titulado como la obra de su padre «Unordnung und frühes Leid»,[8] en el cual el autor hace una cruel y dura descripción de lo que es el desorden exterior e interior del ser humano:

> Es ist immer dieselbe Unordnung: seit Menschengedenken, das gleiche Leid, die gleiche Lustbarkeit...Die Tiefen des organischen Lebens sind unordentlich – ein Labyrinth, ein Sumpf der tödlichen Begierden und schöpferischen Kraft. Die Wurzeln unseres Seins reichen hinab ins Trübe, Schlammige, in den Morast von Samen, Blut und Tränen, wo die Orgie der Wollust und Verwesung sich ewig wiederholt, unendliche Qual, unendliche Entzückung.[9]

En nuestra opinión, Klaus Mann se aprovecha del mismo título del relato de su padre para reprocharle todo el dolor y desorden que la generación de los padres había dejado a los hijos, tras someterles a unos rígidos y absurdos principios burgueses, ya caducos y responsables de una guerra: «Es ist immer die gleiche Unordnung, immer das gleiche lustvoll trübe Leid».[10] Por eso, Klaus Mann hace una crítica cruel de su padre, la misma que persigue en *Kindernovelle*. De esta manera, el escritor hace desaparecer al padre con la única intención de ensalzar a la protagonista, la joven viuda Christiane, fiel reflejo de su querida madre, Katia, aunque entre ellas no haya un parecido físico.

Otro motivo más positivo que los anteriores en cuanto a la actitud de crítica hacia su padre, o tal vez se podría decir que se trata de una razón más neutra o

[8] Cf. «Unordnung und frühes Leid 1923-1924». En Klaus Mann: *Der Wendepunkt*. Ein Lebensbericht. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp.119-145.
[9] Cf. «Undordnung und frühes Leid 1923-1924». En *Ibídem*…, p.119.
[10] *Ibídem*…, p. 120.

imparcial, lo encontramos en su autobiografía en lengua inglesa, *The Turning Point*. En ella Klaus Mann expresa simplemente su deseo de escribir una nueva historia sobre niños y sobre una madre viuda, la cual tiene una aventura amorosa con un joven:

> I wanted to write a new story. Something on children, two boys and two girls. Yes. And about their mother, a widow. Life in the country. Children play games and talk fancy stuff. Yes. And then, mother has an affair. Naturally.The vagabond –savagely attractive. Invades idyll. Fools around with kids; seduces widow. Of course.[11]

En *Kindernovelle,* el personaje Christiane ejerce la función de protagonista o eje central, puesto que se ajusta a los criterios seguidos para la definición de protagonista. La joven viuda es un personaje alrededor del cual se configura la acción de la novela siguiendo una trayectoria vital; es el personaje cuya personalidad es la mejor trazada de la novela, a veces, a excepción del antagonista,[12] el cual ejerce en ocasiones supremacía o influencia sobre los demás personajes; la figura principal ofrece la posibilidad de tratar uno o varios temas teniendo además una incidencia directa en el desarrollo de la trama.

Christiane es el personaje principal que se alza sobre los demás, por ejemplo sobre la niñera Konstantine o la criada Afra, centrándose la acción en ella. A su alrededor se mueven una serie de personajes que necesitan de ella para existir, como

[11] Klaus Mann: *The Turning Point*…, 115.

[12] «En la estructura actancial, el antagonista es el papel antitético al del héroe; antagonista, pues, es el oponente. El entramado del relato se articula sobre el estímulo de los obstáculos que el protagonista debe afrontar y se interponen en el desarrollo una voluntad antitética». Angelo Marchese y Joaquín Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Dirigido por Francisco Rico. Barcelona: Ariel, 1994, p. 28.

por ejemplo sus cuatro hijos. Podemos concluir que el protagonista es el único personaje necesario y los demás son contingentes (o posibles). Frente a la protagonista está la figura antagonista de su marido, el cual a pesar de estar muerto influye y determina indirectamente en las acciones de Christiane hasta que aparece otro personaje, el joven Till, cuya influencia positiva es, en un principio, la de conseguir el desarrollo de la protagonista femenina, hasta que finalmente se descubre la homosexualidad de Till.

Junto a la protagonista indiscutida de la novela, Christiane, aparecen una serie de personajes femeninos y masculinos cuya función es la de contrapeso, es decir, la de equilibrar el desarrollo de la trama del relato. La personalidad singular de buena madre y esposa que caracteriza a Christiane la sitúa en un plano superior al resto de los personajes reducidos a la categoría de personajes secundarios. Además, Christiane es una mujer joven, melancólica, solitaria, humilde, de feminidad frágil y débil. Frente a la ternura y la dulzura de la madre se alza la severidad y la amargura del antagonista, el marido, el cual aparece descrito por el narrador desde una imagen mortuoria colocada en la habitación de Christiane, el cual parece dominar absolutamente todo. La inquietud interior del escritor no podía dejar así a la joven viuda, por eso se inventa un amante, llamado Till representante del movimiento juvenil, *Wandervogel*. Till seduce a Christiane y es solamente en estos momentos del relato cuando Christiane está feliz, realizada y segura de sí misma. Till no sólo aporta alegría a la joven viuda sino que también sirve de enlace entre Christiane y sus cuatro hijos.

Sin embargo, la homosexualidad de Till impide finalmente la consecución de la libertad y de la felicidad plena de la joven viuda. Till deja embarazada a Christiane,

hecho que atenta contra los principios de los homosexuales, por eso el joven abandona a Christiane, quedándose ella sola y triste, mientras daba a luz a una niña.

Como se puede observar, una constante en la narrativa de Klaus Mann, es castigar a las mujeres a vivir en soledad cuando desean conquistar a un hombre. Till, que al principio parecía que iba a convertirse en el ayudante de la figura principal para lograr la realización de la protagonista, se convierte en antagonista inmediatamente en el momento que la figura principal se entrega a él. El personaje masculino manifiesta su homosexualidad, por ello la abandona dejándola triste y desesperada ante un futuro incierto.

En resumen, el principal acicate del origen de este relato se debe a tres factores personales: el primero, el deseo de vengarse de su padre por haber escrito *Unordnung und frühes Leid*, donde se perjudicaba claramente la imagen de Klaus Mann; el segundo, por su afán en convertirse en una persona famosa; en definitiva, por su inquietud artística de superar al padre, para lo cual tenía que escribir mejor y más deprisa que él, y el tercero, por amor. Klaus Mann se fue de viaje y, como él mismo cuenta, se encontró en París con el escritor René Crevel, que justamente acababa de conseguir la fama con su novela *La mort dificile*.[13] Klaus Mann se enamoró perdidamente de Crevel y lo incorporó a su obra como amigo de los niños y amante de la viuda. Además Klaus le dedicó la narración. Según la crítica, «bajo este punto de vista, *Kindernovelle* es una declaración de amor de Klaus Mann a René

[13] «Der beginnende Frühling fand mich schon wieder in Paris. [...] Es war in diesem schönen, reichen Frühling, daβ ich dem jungen französischen Dichter René Crevel begegnete. […] Der Roman, aus dem er mir damals vorlas, heiβt "La Mort Difficile"». Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, pp. 166-169.

Crevel».[14] Estos tres motivos explican claramente la función que ejercen los diferentes personajes en *Kindernovelle*.

Sonja, la protagonista del relato que lleva su nombre, *Sonja*,[15] es la que da pie al argumento que se desarrolla. Frente a ella está su padre que actúa parcialmente de antagonista por su actitud estricta y severa.[16] En el interior de Sonja nace un sentimiento de nostalgia puesto que siente envidia del amor de Martha y Alois, los dos criados que trabajan en su casa.[17] Sonja, tras haber fracasado en una relación sentimental anterior, lucha por conseguir una relación amorosa con éxito.[18] Mientras llega este momento, Sonja vive una noche de pasión intensa con otro joven, al que acaba de conocer. Este joven, cuyo nombre ni siquiera se menciona, ejerce una función antitética, puesto que impide la realización de Sonja al abandonarla, dejándola sola y desconsolada. La historia parece repetirse con Martha y Alois. Martha se queda embarazada y Alois la abandona. Sonja es la única persona que hace compañía a Martha.

Vera en *Der Siebente Engel*[19] debe su protagonismo, por un lado, a tres antagonistas de la novela: de manera directa, al grupo de los representantes de la organización Vanstraaten y a su cuñada Judith; e indirectamente, a su difunto marido. Y por otro, a un ayudante, la figura de Till. El grupo de la organización Vanstraaten y Judith simbolizan las fuerzas malignas acechando y creando un conflicto alrededor de la protagonista para aislarla; sin embargo, Till es la fuerza racional que la desengaña

[14] Cf. Klaus Mann: *Novela de niños*. Traducción de Roswitha S. von Harttung. Barcelona: Editorial Juventud, 1993, p. 16.
[15] «Sonja». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 73-86.
[16] Cf. *Ibídem*..., p. 75.
[17] Cf. *Ibídem*..., p. 74.
[18] Cf. *Ibídem*..., p. 75.
[19] Klaus Mann: *Der Siebente Engel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

de la situación en la que vive, motivándola para que salga de ella y despierte a la vida.

La figura de Vera se alza por encima de la de Judith. Para esto el escritor se vale de contrastes, a través del narrador o de los otros personajes. Vera aparece descrita con una exquisita sensualidad que contrastaba con la severidad de Judith. Vera tiene el cabello rubio y fino, dándola un aspecto muy sereno y delicado, aportándola una belleza casi espiritual.[20] Como contraste, el cabello completamente gris de Judith da a ésta autoridad y dominio. También entre ellas había diferencia de edad. Vera tenía 32 años, en cambio, Judith tenía entre 45 y 55 años. Los vestidos de color blanco que Vera suele llevar contrastan con los negros de Judith.[21] Kindsanna, otro personaje de la novela, degrada a Judith expresando su opinión negativa acerca de ella.[22]

En *Der Siebente Engel* tenemos, por lo tanto, a dos figuras enfrentadas y contrapuestas tanto física como espiritualmente, e incluso, ideológicamente. El responsable de este enfrentamiento es el protagonista masculino, el joven Till.[23] Este personaje sirve de enlace para mejorar la relación entre Vera y sus 6 hijos, los cuales, a veces, le resultaban extraños. También debe mencionarse a Jane, hija bastarda de Vera, que a pesar de ejercer una función secundaria, desempeña un papel importante en el drama.

[20] Cf. Klaus Mann: *Der Siebente Engel*…, p. 333.
[21] Cf. *Ibídem*..., p. 324.
[22] Cf. *Ibídem*..., p. 343.
[23] Cf. *Ibídem*..., p. 355.

En esta obra se observa cómo los personajes, desde distintas posiciones antagónicas, van creando al personaje protagonista, situándolo en un lugar principal. Vera, la mujer joven frente a Judith, la mujer mayor; la mujer dulce frente a la mujer áspera y fría; la mujer sensible frente a la mujer insensible; la mujer dócil y obediente frente a la mujer severa y dominante. Esta serie simboliza la oposición entre el prototipo de mujer burguesa de principios patriarcales frente al prototipo de mujer abnegada, la cual no tenía más remedio que someterse a unos principios estrictos, porque así lo ordenaba el *status* social al que pertenecía, pero que, sin embargo, lucha por salir de esta situación porque está exasperada.

Suzanne, protagonista de *Das Leben der Suzanne Cobière*[24] ejerce una fuerte oposición contra los rígidos principios y la estricta disciplina que su padre le obligó a recibir en un colegio de ideología napoleónica.[25] Frente a la figura antagonista de su padre están los personajes de Gaston Mirois y Mister Collan, los cuales según avanza el relato, influyen positivamente en la realización de la protagonista. El primero ejerce una fuerza ideológica sobre Suzanne; la intenta convencer de los equivocados y caducos principios burgueses, en los cuales había basado su vida, incitándola a que los abandone definitivamente.[26] En cambio, Mister Collan es la fuerza racional y paternal, actuando de tabla de salvación y ofreciéndola una vida tranquila con él. Sin embargo, Suzanne no acepta su propuesta,[27] puesto que ella misma desea ser dueña de su destino. Al final acaba suicidándose.[28]

[24] «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 234-252.
[25] Cf. *Ibídem*..., p. 234.
[26] Cf. *Ibídem*..., pp. 237 y ss.
[27] Cf. *Ibídem*..., pp. 242 y ss.
[28] Cf. *Ibídem*..., p. 252.

Rut und Ken[29] son los protagonistas de este relato que lleva el título de los dos personajes. Hay un personaje secundario, un periodista llamado Rudi, el primo de Rut, la figura principal.[30] Rudi es la fuerza de apoyo y el consuelo de Rut cuando Ken, su novio, la abandona. El relato empieza haciendo un recorrido descriptivo sobre la vida de la protagonista femenina: se hace referencia a su personalidad, a su aspecto físico, a la relación con su primo, a la vida desordenada que lleva cuando aparece Ken.[31] Al final Ken se queda sin dinero y Rut decide marcharse de su lado. El único consuelo de Rut era la compañía de su primo, Rudi.[32]

BIBLIOTECA VIRTUAL

En *Katastrophe um Baby*,[33] la protagonista es la joven música Baby. Toca el violonchelo y el saxofón en la banda de Freddy, otro personaje del relato. El viejo Lorense, un señor casado propietario de un hotel, enamorado perdidamente de Baby. Ella no duda en aceptar las invitaciones y los escarceos que Lorense le propone, por ello el narrador la castiga con la muerte que le llega en un accidente automovilístico. Freddy actúa de antagonista como fuerza que intenta poner orden al amor entre la joven y el viejo, pero sus esfuerzos y buenos propósitos no sirvieron para nada.

Anja und Esther,[34] es la historia de dos muchachas, Anja y Esther, y de dos jóvenes, Jakob y Kaspar, los cuales se consideraban "niños caídos" al estar los cuatro bajo la custodia de sus padres. Los cuatro tienen una forma de ser complicada, por lo que mantienen unas relaciones muy difíciles entre ellos. Las dos muchachas viven una relación lésbica. Frente a la malvada Esther se alza la figura melancólica de Anja.

[29] «Rut und Ken». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 253-261.
[30] Cf. *Ibídem*..., p. 254.
[31] Cf. *Ibídem*..., p. 253.
[32] Cf. *Ibídem*..., p. 261.
[33] «Katastrophe um Baby». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 262-280.
[34] «Anja und Esther». En Klaus Mann: *Der Siebente Engel*…, pp. 7-72.

Jakob es también un joven melancólico de carácter introvertido que adora a Anja; Kaspar, el hermanastro de Anja, siente una gran confusión interna, pues tan pronto quiere a todos como no quiere a ninguno, aunque parece tener predilección por el pequeño Gimietto. Junto a estos cuatro personajes destaca la figura de Erik, el personaje emprendedor y aventurero por excelencia. Es de carácter muy atrevido, capaz de conseguir aquello que se propone. A estas cualidades personales hay que añadir otras físicas, como es su enorme atractivo. En la obra de teatro se le denomina el marinero. Esther está profundamente enamorada de él. Sin embargo, Jakob le odia y le acaba amenazando con un revólver.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Esta obra de teatro la escribió Klaus Mann en 14 días y el título Anja und Esther lo puso pensando en su hermana Erika y en Pamela Wedekind. El personaje irresistible de Erik lo creó pensando en el famoso actor Hans Brausewetter a quien dedica la obra.[35]

Kunigunde, es la protagonista de *Der Vater lacht,*[36] su padre Theodor Hoffmann es el antagonista del relato, puesto que actúa como obstáculo en la trayectoria vital del personaje femenino, impidiendo su realización personal.

En los relatos anteriores, excepto en *Kindernovelle*, no hemos expuesto los motivos que movieron a Klaus Mann a escribirlos porque en todos ellos late la intención de manifestar el contraste entre los caducos principios burgueses y una nueva generación de jóvenes.[37] Además, los motivos por los cuales el escritor escribió estos relatos no se manifiestan explícitamente en sus autobiografías, a

[35] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, pp. 153-154.
[36] «Der Vater lacht». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 48-72.
[37] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, pp. 20-118.

diferencia de las novelas que a continuación nos vamos a referir, las cuales Klaus Mann escribió con premeditada intención y por circunstancias personales.

De esta manera Klaus Mann expresó en sus escritos y autobiografías claramente los dos motivos por los que escribía la novela *Mephisto, Roman einer Karriere*. El primero por su rechazo al régimen nacionalsocialista,[38] y el segundo, por el odio a su excuñado, el actor Gustaf Gründgens.[39] Durante los años 1934 y 1935, Klaus Mann estaba ocupado en varios proyectos literarios, pero el recuerdo de una disputa con su excuñado Gustaf Gründgens fue decisivo para la creación de una nueva novela. El protagonista masculino de la novela, el también actor Hendrik Höfgen, encarnado en la figura de Gustaf Gründgens no podía, pues, salir bien parado. El escritor se sirvió de todos los medios que tenía a su alcance para ridiculizar a su antiguo amigo y cuñado. Klaus Mann se valió de una serie de contrastes de metáforas diabólicas y destructivas consiguiendo una degradación total del protagonista desde un punto de vista tanto físico, personal, familiar, profesional, como sexual y psicológico.

Al lado del protagonista masculino se alza el personaje de Barbara Bruckner, encarnado en la imagen de su hermana Erika, como protagonista femenina, totalmente opuesto a Hendrik. Barbara aparece caracterizada con un atractivo especial y una belleza encantadora, que hasta el mismo Hendrik se queda ensimismado calificándola como su ángel bueno. Con este contraste de protagonistas, el escritor enfatiza su deseo de ensalzar a un nuevo modelo de mujer, la mujer luchadora, activa,

[38] Cf. *Ibídem...*, p. 288. Cf. Klaus Mann: *Tagebücher 1931-1933*…, pp. 131, 176.

[39] Cf. Klaus Mann: *Tagebücher 1931-1933*…, pp. 20 y ss. Cf. *Tagebücher 1934-1935*…, p. 153.

enérgica, vital, trabajadora por un bien social y comprometida con una labor política como era la lucha contra el régimen nacionalsocialista.

Un personaje que ejerce la función de antagonista en la novela es Juliette, calificada como el ángel malo. Juliette, es una mestiza con quien Höfgen mantiene relaciones sadomasoquistas. La bailarina negra que al principio, satisfizo al actor y le sirvió de compañía; después, con la llegada de Hitler al poder, la relación con ella se convierte en un problema y un obstáculo para llevar a cabo su carrera teatral. El oportunismo y la ambición de Hendrik eran más fuertes que el sentimiento de la amistad, convirtiéndose finalmente en un ser profundamente solitario y desequilibrado en su interior.

Otro personaje que ejerce la función de antagonista es el personaje femenino, Hedda von Herzfeld, Therese Giehse en la realidad,[40] a quien Klaus Mann dedica su novela. Cuando el escritor conoció a Therese Giehse se quedó impresionado por su capacidad artística y por su intensa actividad, pero lo que más le llamó la atención, afirma él mismo en su autobiografía, fue la forma inteligente de dominar y controlar su innato talento.[41] La figura ficticia de Hedda von Herzfeld estaba también comprometida con la misma labor socio-política de Barbara. Por ello, Klaus Mann hace una descripción positiva de Hedda,[42] contrastando por otro lado, con la figura de Höfgen. Otra mujer que actúa de antagonista en la novela es Dora Martin,[43] la actriz más admirada por Hendrik. Dora le anticipa el futuro de Alemania y le insiste para que abandone el país como ella deseaba hacer. Pero Höfgen decide no abandonar

[40] Cf. E. Spangenberg: *Karriere…*,, p. 74.
[41] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, p. 359.
[42] Cf. Klaus Mann: *Mephisto*..., p. 78-79.
[43] Posiblemente Elisabeth Bergner en la realidad. Cf. E. Spangenberg: *Karriere*…, p.74.

Alemania. Estos personajes actúan de antagonistas porque ejercen fuerzas opuestas para que el protagonista no lleve a cabo sus objetivos.

Las únicas fuerzas que apoyan a Höfgen para continuar con su carrera profesional son su madre, la señora Bella, su padre y su hermana Jossy, los cuales aparecen ridiculizados en la obra, pero no de manera tan negativa como el actor.[44]

Los motivos personales que impulsaron a Klaus Mann a escribir la novela *Flucht in den Norden*[45] son también autobiográficos y muy concretos, puesto que están basados en dos experiencias personales del escritor: las vivencias de su primer año en el exilio y un viaje a la península escandinava de julio a agosto de 1932, durante el cual visitó la hacienda finlandesa Ruhala, propiedad de su amigo Hans Aminoff,[46]. Klaus Mann hizo este viaje después de una de las vivencias más traumáticas de su juventud: el suicidio de Ricki Hallgarten, el mejor amigo de su infancia. Este desgraciado suceso motivó la anulación de un viaje a Persia que Ricki, Erika y Klaus Mann tenían proyectado, viajando los dos hermanos a Finlandia a visitar a su otro amigo, en parte para olvidar lo ocurrido y también para tantear la posibilidad de buscar asilo en ese país, caso de que los nacionalsocialistas siguieran el ascenso conseguido en las elecciones recientes.

[44] Cf. *Ibídem...*, pp. 140 y ss.
[45] Klaus Mann: *Flucht in den Norden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.
[46] Según lo expresado por Klaus Mann, el protagonista masculino Ragnar, amante de Johanna, la protagonista femenina, corresponde en la realidad a Hans Aminoff. Cf. Klaus Mann: *Tagebücher. Band I: 1931-1933*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 67 y ss.

En su autobiografía *Der Wendepunkt* también se refirió a *Flucht in den Norden*, donde expresa que escribía con gran facilidad porque parecía que todo estaba ya preparado:

> Ich schrieb den Roman "*Flucht in den Norden*" mit großer Leichtigkeit; alle Figuren und Situationen schienen fertig und bereit in mir: Ich brauchte sie nur auf das Papier zu bringen. Die verwunschenen Szenarien, durch die ich mein Liebespaar reisen ließ, diese stillen, weiten See- und Waldlandschaften des hohen Nordens, waren mir wohlbekannt: 1931, kurz nach Rickis Tod, hatte ich mit Erika zusammen die Autofahrt von Helsingfors nach Petsamo gemacht. Ich schilderte die großen Panoramen, die mich damals bezaubert hatten; ich beschrieb Menschen, die mir in Finnland begegnet, Stimmungen und Stimmen,Gesichte und Akzente, die in meinem Gedächtnis lebendig geblieben waren. [...] "*Flucht in den Norden*" [...] schrieb ich leicht, fast von selber, wie unter Diktat.[47]

La protagonista de la novela, la joven comunista Johanna está inspirada en su amiga la escritora Annemarie Schwarzenbach, miembro de una familia patricia de Zurich, que se había unido voluntariamente a la emigración alemana.[48]

En esta novela hay varias fuerzas diferentes: por un lado están Johanna, Karin, y Ragnar, y por otro, están Jens, el hermano menor de Ragnar, y Suse, la criada de la familia que acoge a Johanna. Estos dos últimos se muestran partidarios del movimiento de la derecha radical. Ragnar, aunque no expresa abiertamente su inclinación política, en la novela tiene el papel de distraer a Johanna, la cual estaba

[47] Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, pp. 333-334.

[48] En agosto de 1934, pocos meses después de acabar la novela. Annemarie Schwarzenbach acompañó a Klaus Mann al congreso de escritores soviéticos en Moscú. Cf. Klaus Mann: *Tagebücher 1934-35*…, pp. 50-58.

entregada por completo a sus tareas políticas. Johanna se enamora de Ragnar y su misión política pasa a segundo término. La protagonista, apenas sin darse cuenta, se encuentra en una dudosa y difícil situación: tiene que elegir entre el amor y el deber. Al final opta por el deber político y renuncia al amor de Ragnar. La elección de esta opción le aporta calidad humana, social y, consecuentemente, el escritor le otorga también supremacía literaria.

Karin, la amiga de Johanna, actúa de co-protagonista femenina. Además Karin ejerce la función de antítesis de Johanna. Aquella aparece descrita con más sensualidad que ésta. Las dos son parecidas y al mismo tiempo diferentes. Se podría decir que son como las dos caras de una misma moneda, como se ha señalado en la segunda parte de este trabajo, y que consideramos conveniente no repetir.[49] Sin embargo, la función de la madre de Karin es significativa, puesto que revela a Johanna la imagen equivocada que tenía de su amiga Karin.

Marion es la protagonista de *Der Vulkan. Roman unter Emigranten*. Su hermana pequeña llamada Tilly actúa de co-protagonista, siendo esta última de una naturaleza más débil que Marion. Los dos personajes femeninos son víctimas de la situación amarga del exilio, situación que cada una vive de manera diferente. Las dos hermanas tienen una trayectoria vital muy parecida, las dos se casan, posteriormente se quedan embarazadas, y finalmente, viudas. Tilly no fue capaz de soportar la angustia del exilio y la soledad de quedarse sin marido, ante tal situación se suicida.[50]

[49] Cf. pp. 139 y ss de este trabajo de investigación.
[50] Cf. Klaus Mann: *Der Vulkan. Roman unter Emigranten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998, p. 300.

En cambio, Marion aparece descrita con un carácter fuerte y con más entereza que su hermana. Durante toda la trama, Marion ejerce un papel importante como madre y esposa, papel que comparte con otro personaje llamado Marcel Poiret, el cual, hasta la llegada de su muerte, actúa como complemento de Marion y la ayuda a la realización de estas dos funciones. La antítesis de Marcel Poiret la ejerce otro personaje llamado Tullio, un amante de Marion. Después de la muerte de Marcel, Marion mantiene una nueva relación con Tullio. En esta relación se aprecia una vez más la energía y fuerza de la figura femenina, puesto que es ésta el soporte de la pareja.[51] La relación no dura mucho tiempo y, finalmente, Tullio la abandona, dejándola embarazada.[52] Marion vive pues, en un continuo desasosiego, no logra tener paz en su corazón. Sin embargo, según avanza la obra se observa que Marion encuentra la tranquilidad y el equilibrio en otro hombre llamado Benjamín Abel. Marion decide casarse con él para dar un apellido al hijo que esperaba de la anterior relación.[53] No obstante, Marion es incapaz de olvidarse del recuerdo de su primer marido, Marcel, mostrándonos de esta manera su lado más débil. La relación de Benjamín Abel y Marion es atípica para la época en que suceden los acontecimientos, puesto que mantienen una relación casi fraternal y muy tierna, más que una tradicional relación conyugal.

Sonja es la protagonista femenina de *Treffpunkt im Unendlichen*.[54] Los co-protagonistas masculinos son Sebastian y Gregor Gregori. Pero es Walter Benjamín, otro personaje de la novela, quien marca intensamente la vida de Sonja, la cual se casa con él por sentimentalismo. Julia Bayer, la mujer de Walter, actúa de antagonista

[51] Cf. *Ibídem*…, pp. 424 y ss.
[52] Cf. *Ibídem*…, p. 458.
[53] Cf. *Ibídem*…, p. 463.
[54] Klaus Mann: *Treffpunkt im Unendliche*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.

frente a esta relación.[55] Sonja estaba enamorada de Gregor, sin embargo, éste solamente la quiere por razones materialistas. El resto de los personajes que aparecen son secundarios. Otro de los personajes llamado Do, está separada, pero enamorada de Sebastian. A su vez Sebastian mantenía una relación con Grete. En definitiva, en esta novela se intenta resaltar las diferentes relaciones humanas y amorosas de los personajes, los cuales viven de manera vertiginosa construyendo de esta manera la trama de la obra.

En *Alexander, Roman der Utopie*[56] el papel de la madre, Olimpia, es determinante en la trama de la obra, ejerciendo la mayoría de los personajes una función secundaria con respecto al protagonista masculino, Alejandro. Olimpia se alza como mujer representante del matriarcado, como una mujer fuerte, dominante, e incluso, agresiva. Su acción y el desarrollo de los hechos se debe en gran medida a su forma de ser y a la fuerte unión que tenía con su hijo Alejandro. Ella es la causante prácticamente de todos los sucesos y acontecimientos en la trama. Por todo ello destaca claramente su supremacía narratológica en la obra.

Andreas Magnus, protagonista de *Der fromme Tanz,*[57] inaugura la serie de novelas carentes de antagonista. Alrededor de él se mueven una serie de personajes que no ejercen ninguna oposición. El protagonista favorece el tema principal de la novela y en él se centra el interés de los demás personajes. En esta novela los personajes femeninos representan un papel secundario y no están claramente definidos, pero sirven de apoyo y de ayuda al personaje principal, destacando de esta manera su supremacía narratológica, como es el caso del papel de su hermana Marie

[55] Cf. *Ibídem…*, p. 85.
[56] Klaus Mann: *Alexander, Roman der Utopie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.
[57] Klaus Mann: *Der fromme Tanz. Das Abenteuer einer Jugend*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.

Therese. En *Der fromme Tanz* el protagonista llega a cumplir sus objetivos sin obstáculos.

En la novela *Symphonie Pathétique*,[58] el protagonista es, de nuevo, un personaje masculino, Peter Iljitsch Tschaikowsky. En *Der Wendepunkt* expresó abiertamente los motivos personales por los que escribió esta novela:

> Der zweite Roman, den der Querido-Verlag von mir publizieren konnte, heißt «Symphonie Pathétique» (1935); sein Held ist der russische Komponist Peter Iljitsch Tschaikowsky.Ich wählte mir diesen Helden, weil ich ihn liebe und weil ich ihn kenne: Ich weiß alles von ihm. Ich liebe auch seine Musik, sie spricht mich an, oft ist sie mir so recht aus der Seele gesprochen. Ist es große Musik? Ich weiß nur, daß sie mir gefällt.[59]

Contrariamente al resto de la narrativa de Klaus Mann en donde las relaciones paterno-filiales no son satisfactorias, en esta novela destaca la buena relación entre padre e hijo. Es la única novela en toda la narrativa de Klaus Mann en la que se manifiesta claramente este comportamiento entre el padre y el hijo. Los personajes femeninos tienen una función secundaria e influyen en la vida del protagonista de forma positiva. La relación con otros personajes masculinos como la figura de Apuchtin sirven para manifestar y reafirmar la homosexualidad del protagonista.

Las novelas klausmannianas con protagonista femenino se clasifican en dos tipos: aquellas en que existe la polarización protagonista y antagonista y aquellas que

[58] Klaus Mann: *Symphonie Pathétique. Ein Tschaikowski-Roman.*Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.

[59] Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, pp. 334-335.

carecen de ella. Las primeras, como *Kindernovelle, Sonja, Der Siebente Engel, Das Leben der Suzanne Cobière, Katastrophe um Baby, Der Vater lacht, Mephisto, Roman einer Karriere, Flucht in den Norden, Der Vulkan, Roman unter Emigranten, Treffpunkt im Unendlichen* y *Alexander, Roman der Utopie,* tienen una acción perfectamente trabada. El personaje femenino crece en interés y alrededor de él giran los demás personajes, creando el juego de fuerzas propio de una novela. Las novelas que carecen de antagonista, como por ejemplo, *Rut und Ken, Anja und Esther, Der fromme Tanz* y *Symphonie Pathétique,* tienen una trama menos interesante, según nuestra opinión.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La figura principal del personaje femenino realiza la función de antagonista en dos novelas frente al protagonismo del personaje masculino. Se trata de *Alexander, Roman der Utopie* y de *Mephisto, Roman einer Karriere*. La primera novela escrita en 1929 pertenece a su primera etapa y la segunda escrita en 1936 corresponde al período de madurez del escritor y a su estancia en el exilio. A pesar de una diferencia de siete años entre ellas, en las dos novelas se relata la vida de un personaje masculino alzándose como protagonista indiscutible de la novela. En *Mephisto* aparecen, principalmente y entre otros, dos personajes femeninos que actúan de antagonistas de Hendrik Höfgen: como son Juliette y Barbara, las cuales actúan desde distintas posiciones, convirtiéndose en elementos de discordia que permiten la disyuntiva temática de la novela. Hay que destacar que Barbara, una antagonista de Höfgen, es el personaje mejor trazado de la novela y el que suscita la atención al lector, hasta el extremo de que el capítulo IV está dedicado a ella.

En *Alexander, Roman der Utopie,* el protagonista, Alejandro, relata su historia. Olimpia, su madre, realiza la función de antagonista en esta novela. Ella ejerce influencia sobre él y dirige su trayectoria hacia lo que ella ordena.

En conclusión, el protagonismo femenino es relevante tanto en la primera como en la segunda etapa de la producción literaria de Klaus Mann. En la primera porque en sus relatos late el deseo de reflejar a su madre Katia, a quien tanto amaba. Y en la segunda etapa, por su afán de ensalzar a su hermana Erika, una persona activa, vital e inteligente; pero, sobre todo, por ser una mujer luchadora por un compromiso social y político. Sin embargo, es de justicia decir que el protagonista masculino tiene también un papel destacado dentro de la narrativa de Klaus Mann, primero, porque en ocasiones está representado por un personaje que es fiel reflejo del mismo Klaus Mann, manifestando sus inquietudes, problemas y deseos; y segundo, por el hecho de ser homosexual, y por lo tanto, en un afán de inmortalizar en sus escritos a la persona amada.

Lo que resulta evidente, es que en toda la narrativa de Klaus Mann, el escritor ensalza exquisitamente a la mujer que ejerce la función de madre, esposa o amiga confidencial que le apoya y ayuda sin ninguna pretensión amorosa. Somos de la opinión que este hecho tiene su origen en la homosexualidad del escritor, la cual le determinó consciente o inconscientemente a la hora de crear a sus personajes. Una constante en la obra de Klaus Mann es que la mujer embarazada no tiene un lugar en su mundo ficcional, por eso las animaliza y las degrada; más aún, la mujer embarazada, se convierte en adversario indiscutible del hombre, impidiendo su felicidad. Por eso, el hombre cuando deja embarazada a una mujer, siente pánico y rechazo hacia ella, abandonándola.

3.2. El personaje femenino como elemento estructural

BIBLIOTECA VIRTUAL

Uno de los aspectos más importantes en el estudio del personaje femenino es su incidencia en la estructura de la novela, ya que veremos, en primer lugar, la importancia que tiene dentro de la narrativa del autor y en segundo, cómo algunos personajes secundarios tienen una importancia mayor de la que, a simple vista, parece. Incluso, a veces, el personaje masculino se limita únicamente a contemplar lo que la mujer decide, porque en el ámbito novelístico es ella quien manda, como por ejemplo en la novela *Alexander, Roman der Utopie*.

Para llevar un orden cronológico de las obras nos vamos a guiar por la clasificación que hace Stefan Zynda en la introducción de su libro titulado *Sexualität bei Klaus Mann*,[60] ya mencionado:

1925: *Vor dem Leben*

Die Jungen

[60] Stefan Zynda: *Sexualität bei Klaus Mann*…, p. 3.

Der Vater lacht

Ludwig Zoffcke

Maskenscherz

Märchen

Kaspar-Hauser-Legenden

Anja und Esther

Der fromme Tanz

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1926-1929: *Kindernovelle*

Abenteuer des Brautpaars

1930-1932: *Alexander, Roman der Utopie*

Auf der Suche nach einem Weg. Aufsätze

Treffpunkt im Unendlichen

Kind dieser Zeit

Athen

1933-1937: *Schmerz eines Sommers*

Flucht in den Norden

Symphonie Pathétique

Mephisto. Roman einer Karriere

Vergittertes Fenster

1938-1945:	*Der Vulkan. Roman unter Emigranten*
1946-1949:	*André Gide und die Krise des modernen Denkens*
	Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht
	Der siebente Engel

La primera etapa la consideramos antes del exilio y abarca desde 1925 hasta 1932, cuando el nacionalsocialismo está a punto de hacerse con el poder; la segunda desde 1933 hasta 1945, abarcando la estancia de Klaus Mann en el exilio; y la tercera de 1946 a 1949 siendo la etapa después del exilio.

La mayoría de las novelas que tienen como protagonista a una mujer, a la cual se la presenta bajo el modelo de *ángel del hogar o nueva mujer*,[61] tienen unas constantes similares: se estructuran en torno a la vida de una mujer ya madura y en la novela tanto la macroestructura como la microestructura están claramente diferenciadas. En cambio, en los relatos donde el modelo femenino es de *mujer rebelde* o *mujer caída*,[62] el personaje femenino recorre una trayectoria vital.[63] También hay un grupo de novelas[64] en las cuales el protagonista es un personaje masculino, pero la mujer ejerce una función muy importante de complemento de la figura masculina, como son *Der fromme Tanz; Alexander, Roman der Utopie; Symphonie Pathétique.*

[61] Novelas que incluiremos a partir de este momento en las denominadas del «primer grupo».
[62] Novelas que llamaremos del «segundo grupo».
[63] Cf. «*Das Leben* der Suzanne Cobière» o el relato «Der Vater lacht».
[64] Denominadas del «tercer grupo».

Las obras del primer grupo se caracterizan porque hay dos mundos claramente diferenciados. Al comienzo de la obra se suele hacer una presentación de la protagonista; el narrador informa dónde, cómo y con quién vive la heroína; a partir de estos datos se pueden deducir otros o, en ocasiones, aparecen claramente expresados la clase social a la que pertenece la protagonista y el ambiente familiar en el que transcurre su vida.[65] Pertenecen a esta tipología las siguientes obras: *Kindernovelle; Sonja; Mephisto, Roman einer Karriere; Flucht in den Norden; Der Vulkan, Roman unter Emigranten; Der Siebente Engel.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

En estas narraciones predomina la presentación de los personajes y de los ambientes en los que se mueven dichos personajes. También se van disponiendo los elementos narrativos en el espacio literario donde se desarrollan posteriormente una o varias acciones que corresponden al nudo y desenlace de la novela. En la primera parte de las obras anteriormente mencionadas, el protagonista en el caso de *Mephisto*, o la protagonista en las otras novelas, ocupa el primer plano y, a partir de la segunda parte, entran en acción los demás personajes. En *Mephisto* suele ser una figura femenina y una masculina en las demás obras, las que tienen la función de crear el clímax y desencadenar el desenlace de la novela. La peripecia es mayor en la segunda parte, en la cual el narrador establece la interrelación entre los personajes a través de motivaciones ideológicas, pasiones o intereses socio-políticos que desembocan en un final alegre o triste, predominando este último.

Las obras del segundo grupo se caracterizan porque en ellas es de suma importancia la educación que recibe la protagonista. Los factores externos son determinantes en la formación del personaje femenino hasta la consolidación de su

[65] Cf. el personaje de Christine en «*Kindernovelle*» o el de Vera en *Der Siebente Engel*.

carácter, como por ejemplo, el personaje de Suzanne en *Das Leben der Suzanne Cobière*; o el de Kunigunde en *Der Vater lacht*. El narrador describe, en esta parte, el temperamento y las circunstancias ambientales para el desarrollo de su personalidad. En este grupo también incluimos la obra titulada *Treffpunkt im Unendlichen*, en la cual la protagonista Sonja tiene un final trágico.

Las novelas del tercer grupo[66] se caracterizan porque la mujer ejerce una función muy importante, a pesar de ser un personaje secundario, su papel es de complemento del personaje masculino. En este grupo incluimos *Der fromme Tanz; Alexander, Roman der Utopie; Symphonie Pathétique.*

Llegados a este punto, vamos a seguir el orden establecido para analizar la función estructural del personaje femenino dentro del universo novelístico.

En *Kindernovelle* uno de los aspectos a destacar de esta novela corta es su organización estructural: la diferencia entre el mundo de los adultos y el de los niños es clara. Sobre todo es realmente fascinante el maravilloso mundo que crean los cuatro niños, Heiner,[67] Renate,[68] Fridolin[69] y Liseta[70] con sus juegos, fantasías e ilusiones. Además, el lenguaje que el escritor utiliza es de una «delicadeza exquisita».[71] En esta novela, llama especialmente la atención la viveza de este mundo

[66] En este grupo incluimos las novelas donde el protagonista es masculino y la mujer ejerce una función de complemento de éste.

[67] Es Klaus Mann en la realidad. Cf. Rosa Sala en la introducción a la obra: Thomas Mann: *Desorden y dolor precoz*. Klaus Mann: Novela de *niños...*, p. 17.

[68] Es Erika Mann en la realidad. Cf. *Ibídem.*

[69] Es Golo Mann en la realidad. Cf. *Ibídem.*

[70] Es Monika Mann en la realidad. Cf. *Ibídem.*

[71] Según señala Rosa Sala en la introducción a la obra: Thomas Mann: Desorden y dolor precoz. Klaus Mann: *Novela de niños...*, p. 11.

infantil, que contrasta con el serio y difícil mundo de los adultos. Till, el joven filósofo, hará de enlace entre el mundo infantil y adulto, y especialmente, entre la madre y los hijos.

En cuanto a la macroestructura del texto hay que señalar que el relato comienza con una frase sapiencial de Ángelus Silesius:

> Die Sonn erreget all´s, macht alle Sterne tanzen,
> Wirst du nicht auch bewegt, so g´hörst du nicht zum Ganzen.
>
> *Angelus Silesius*[72]

Es característico del estilo de Klaus Mann empezar sus obras con alguna cita de los escritores a los que admiraba. En *Der Wendepunkt* afirmó «que entre los héroes favoritos de su panteón personal se encontraban, entre otros, Ángelus Silesius».[73]

La macroestructura de *Kindernovelle* está bien determinada, pues el relato consta de diez pequeños capítulos y aunque aparecen sin título específico están claramente delimitados.

Entre el relato *Kindernovelle* y el primer bosquejo literario de éste titulado *Spielende Kinder* hay algunas diferencias. En el borrador inicial Klaus Mann simplemente narró las vivencias de los niños, dado que los padres se encontraban de

[72] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 128.
[73] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, p. 109.

viaje. En cambio, en *Kindernovelle* el escritor decide asesinar al padre, ya desde el principio:

> Seit dem Tode ihres Gemahles lebte Frau Christiane mit den vier Kinder das ganze Jahr auf dem Lande, in der Nähe eines kleinen bayrischen Marktfleckens, nicht weit vom Gebirge.[74]

En cuanto a los elementos ficcionales y reales de *Kindernovelle* hay que decir que la muerte del padre de los niños es ficcional mientras que concuerda con la realidad el ambiente del relato, el lugar donde vivían y el número de hermanos.[75]

Dentro de la macroestructura que desde el punto de vista temático narra la historia de una joven viuda, hay, además, dos microestructuras perfectamente diferenciadas: una marcada por el mundo de los adultos -al cual pertenecen la viuda Christiane, la cocinera Afra, la criada Konstantine, el profesor Burkhardt y el hermano de Christiane, Gaston -y otra microestructura marcada por el mundo de los niños -Renate, Heiner, Fridolin y Lieschen-. El joven europeo Till sirve de lazo entre los dos mundos, pero sobre todo entre la madre y los niños. Resulta especialmente significativo el título del relato, porque aunque Christiane es la protagonista, el título rinde honor a los niños. Tal vez esto se deba a la juventud de Klaus Mann cuando escribió el relato, puesto que tenía muy reciente su infancia. Sin embargo, el escritor dio la función de protagonista a la madre con la intención de ensalzar sus virtudes y hacer eco a la sociedad de los problemas que tenía la mujer burguesa. La figura de Christiane es portadora de extraordinarias cualidades morales y espirituales, aunque en el relato apenas se mencionan los rasgos físicos de la heroína. Resultan

[74] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*..., p. 128.
[75] La familia Mann procedía de Munich. Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*..., p. 15 y ss.

significativas las características contradictorias atribuidas al mismo personaje, como por ejemplo, el hecho de que una mujer burguesa tuviera un *affaire* con un joven resultaba muy atrevido y casi escandaloso en los años en los que transcurre la novela. Y por otro lado, Christiane también se caracteriza por cualidades burguesas y tradicionales, como el ser buena madre y esposa.

Lo que destaca de esta novela corta es la forma ingeniosa y hábil de entrelazar y mezclar exquisitamente las dos microestructuras, la gran riqueza expresiva en la descripción de los dos mundos: el de los niños y el de los adultos. Cada mundo está perfectamente marcado por el lenguaje de los personajes. El de los adultos es categórico, serio, mientras que el de los niños es más ingenioso, vivo y simpático, aunque no por ello más fácil de comprender.[76] Los niños, a través de sus juegos, aprenden a entender el mundo de los adultos e intentan imitarlos.

En lo que a la **progresión temática** del texto se refiere, sin desviarnos de nuestro objetivo, -que no es otro sino estudiar el personaje femenino-, hay que destacar que en la vida de Christiane hay muchos altibajos: desde la muerte de su marido, vive en completa soledad, llevando una vida monótona y triste dedicada exclusivamente al cuidado de sus hijos. Su estado de ánimo está relacionado con la naturaleza. En la época estival se encuentra más saludable y alegre que durante el invierno. En el capítulo III aparece Till y a partir del capítulo IV Christiane ya aparece enamorada de él, siendo perfectamente consciente de que cuanto menos le comprende, más le ama:

[76] Cf. «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 134 y ss.

> Sie liebte ihn immer mehr, je weniger sie ihn verstand. Sie konnte, wie in einer Betäubung, stundenlang sitzen und immer nur denken: Jetzt liebe ich ihn. Jetzt liebe ich ihn. Wenn sie es schon tausend und wieder tausendmal gedacht hatte, war es immer noch ein überwältigend neuer, unerhörter Gedanke: Jetzt liebe ich ihn. [77]

Se podría afirmar que solamente en estos momentos del relato, la protagonista es completamente feliz: se siente realizada y es capaz de pensar por sí misma, incluso se considera una persona inteligente, cualidad que hasta entonces era impensable en ella. La protagonista experimenta un cambio psicológico de tal envergadura, que al lector le da la impresión que tener ante sí a otra persona. En el capítulo V, justamente en la mitad de la obra, Christiane alcanza el clímax de su felicidad tras esperar un hijo de su amado, Till.[78] Pero esta felicidad será breve ya que justamente cuando Till tiene el convencimiento de que está embarazada, decide marcharse de su lado dejándola sola nuevamente.

En conclusión, el personaje femenino de *Kindernovelle* atrae continuamente la atención del narrador desde la primera hasta la última página. El papel de Till es importante en la estructura de la novela porque contribuye de forma determinante en la vida de Christiane con respecto a los obstáculos marcados por los principios impuestos por su marido, a pesar de estar muerto. Vemos, pues, que la trama argumental se estructura en torno a dos personajes: Christiane y Till. Sin embargo, en esta novela corta nos atreveríamos a afirmar la supremacía de la función narratológica del personaje femenino frente al masculino por las siguientes razones:

[77] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 150.
[78] Cf. *Ibídem*…, p. 155.

La primera, desde el punto de vista literario, puesto que Christiane es la protagonista del relato. Además, el narrador se esfuerza por estar continuamente pendiente de ella, sabe cómo es, lo que piensa y siente. Ejerce un papel importante y destacado dentro del relato en su relación con todos los personajes.

La segunda razón, desde el punto de vista humano. La joven viuda destaca por sus buenos sentimientos, su capacidad comprensiva y su dulzura, cualidades que le dan una categoría humana de las cuales, carecen, por ejemplo, su marido y Till.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Y la tercera, desde un punto de vista social, dado que la situación en la vida de Christiane, tanto sentimental como económica y espiritual, era mucho mejor que la del joven Till, quien sólo tenía un hermano enfermo. Ni siquiera poseía riquezas materiales ni espirituales. A pesar de tanto vacío aparente en la vida de Till, este joven representante del *Wandervogel*, atrae poderosamente a los hijos de la protagonista, llegando a ser un buen amigo de ellos.

Sonja, al ser un relato breve, no tiene definida la macroestructura pero sí la microestructura. En esta obra se narran simplemente unos acontecimientos muy concretos que determinan, por un lado, el estado de ánimo de la protagonista Sonja, y por otro, el de Martha. En este relato predomina la descripción de los personajes. La obra está estructurada sobre dos ejes: uno representado por Sonja y Martha y otro representado por un muchacho con quien tiene relaciones Sonja y por Alois, el novio de Martha. Al final del relato los personajes masculinos desaparecen, quedándose solamente el eje de los personajes femeninos. Sonja no consigue lo que se propone al principio de la obra: salir de la casa de su padre y tener una relación. Aquí el papel del personaje femenino es claro: transmitir la situación de desesperanza y de soledad

en la que vivían ciertas mujeres pertenecientes a la clase burguesa. El personaje no consigue sus objetivos de autorealización.

En la primera parte del relato Sonja ocupa el primer plano junto con la criada Martha y, a partir de la segunda parte, entran en acción los jóvenes junto con Alois -el novio de Martha-, los cuales tienen la función de crear el clímax y desencadenar el desenlace de la obra. La peripecia es más compleja en la segunda parte. En ella los caracteres de los personajes están más o menos formados y el narrador establece la interrelación entre ellos a través de pasiones que desembocarán posteriormente en un desenlace trágico, tanto para Sonja como para Martha. En este relato vemos a un Klaus Mann todavía muy joven, anclado en las normas de la clase social burguesa, pero ya plenamente consciente de su homosexualidad, castigando por ello a las mujeres que tenían relaciones con hombres y se quedaban embarazadas. El lector observador ve a un Klaus Mann todavía tradicional.

Sin embargo, en la novela escrita en el exilio titulada *Mephisto, Roman einer Karriere,* el autor profundiza su deseo de ensalzar a través de su narrativa un modelo de mujer concreto, el de la mujer luchadora, enérgica, vital, trabajadora por un bien social y comprometida con una labor política como era la lucha contra la ideología nazi. Por eso, frente a la degradación de la figura principal masculina, el actor Hendrik Höfgen, destaca la figura de su esposa Barbara Bruckner, la protagonista femenina que a su vez, contrasta con Juliette, la amante del actor. En esta novela se percibe a un Klaus Mann más progresista.

Ahora procedemos a estudiar los aspectos más destacables en la estructura de la novela, con el objetivo de descubrir la composición y la función del personaje femenino. Hay que señalar que como texto literario tiene una división convencional:

hay un inicio, un desarrollo y un final cerrado. Lo mismo sucede con la progresión temática. La macroestructura de la novela está bien determinada, pues el relato consta de un prólogo «Vorspiel» situado cronológicamente en 1936 más diez extensos capítulos, abarcando un total de casi cuatrocientas páginas. Todos los capítulos aparecen con un título y claramente delimitados. Al principio de la novela se puede comprobar el siguiente índice explicativo:

«Vorspiel» 1936

I. H. K.

II. Die Tanzstunde

III. Knorke

IV. Barbara

V. Der Eheman

VI. "Es ist doch nicht zu schildern..."

VII. Der Pakt mit dem Teufel

VIII. Über Leichen

IX. In vielen Städten

X. Die Drohung

Los capítulos se alternan entre 22 y 28 páginas hasta el capítulo IV, que abarca unas 31 páginas. Los más extensos son el capítulo VI y el X, debido a la importancia estructural que desempeñan dentro de la novela. En esta gran macroestructura se distinguen tres microestructuras: el ambiente de la Alemania de la República de Weimar, el de la Alemania nazi y el del Exilio. Los diferentes

ambientes, con sus respectivos problemas económicos, políticos y sociales, son de una extraordinaria riqueza léxica, en cuanto a lo descriptivo se refiere. Debido a la ingente extensión de la novela también se estudiará la progresión temática de la misma.

El lector tiene ya en el prólogo el primer contacto con el protagonista masculino, el actor Hendrik, bien situado en un lugar privilegiado para la Alemania de la época, y encontrándose en el momento culminante de su carrera artístico-política. Aparece sentado junto con los altos cargos del régimen nacionalsocialista siendo el centro de atención y la envidia de todos: «Alle Augen waren auf Hendrik Höfgen gerichtet. Alle bewunderten ihn. Er gehörte zur Macht. Er war ihres Schimmers teilhaftig – solange der Schimmer hielt».[79]

El esplendor de la carrera artística de Hendrik Höfgen, en la década de 1926 a 1936, discurre paralela al desarrollo político de Alemania en esa época; frente al protagonista masculino se alza la protagonista femenina, Barbara Bruckner,[80] en oposición clara a la figura de Hendrik Höfgen. El actor se queda ensimismado contemplando a Barbara, calificándola como su ángel bueno: «Sie könnte mein guter Engel sein [...] Barbara wird mein guter Engel sein».[81] Además, el secreto especial y el aire misterioso de su personalidad están relacionados con su aspecto físico. A Barbara la presenta, incluso, con la belleza y la delicadeza de los cánones clásicos.[82] Conseguir todo tipo de detalles tanto en la descripción de los personajes, así como en los diferentes ambientes en el que se desarrolla la novela, son problemas con los que el escritor tiene que enfrentarse.

---

[79] Klaus Mann: *Mephisto, Roman einer Karriere...*, p.50
[80] Erika Mann en la realidad.
[81] Klaus Mann: *Mephisto, Roman einer Karriere...*, p. 125.
[82] Cf. *Ibídem...*, pp. 117-118.

Klaus Mann logra reflejar magistralmente la evolución psicológica de Barbara, desde su máxima felicidad hasta su extremo sufrimiento debido a su situación de emigrante y a los efectos negativos del exilio. Barbara pasa de ser una mujer tranquila, soñadora y jovial a una mujer activa y luchadora en pro de un compromiso socio-político: la lucha contra el nacionalsocialismo.

Es significativo que el escritor dedique su novela a una mujer, en concreto a Therese Giehse,[83] como aparece al inicio de ésta: «Der Schauspielerin Therese Giehse gewidmet».[84] En la novela, Therese Giehse[85] está personificada en el personaje de Hedda von Herzfeld. Esta actriz ficticia está también comprometida con la misma labor socio-política de Barbara. Por esto, Klaus Mann hace una descripción positiva de este personaje.[86]

En conclusión, puede decirse que esta novela está estructurada sobre dos ejes: uno el ideológico-sociológico en el que se enfrentan Hendrik y su mujer Barbara, ambos pertenecientes además a diferentes clases sociales; y otro, el argumental, basado en la oposición entre Hendrik y su amante Juliette. Alrededor de estos ejes aparecen los personajes secundarios. Por un lado, están la familia de Höfgen y los personajes de las altas esferas del poder nazi ejerciendo de apoyo al protagonista masculino, y por otro, están la familia de Barbara Bruckner y personajes - como Dora Martin y Utto Ulrich, entre otros - partidarios de la emigración y de la lucha contra el nacionalsocialismo, manifestando su apoyo a la protagonista femenina.

---

[83] Cuando Klaus Mann conoció a Therese Giehse se quedó impresionado por su capacidad artística y por su intensa actividad y energía. Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, p. 305.

[84] Cf. Klaus Mann: *Mephisto, Roman einer Karriere...*, p. 4.

[85] Pero lo que más llamó la atención al escritor de esta actriz fue la forma inteligente que ésta tenía de controlar y dominar su innato talento. Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, p. 359.

[86] Cf. Klaus Mann: *Mephisto, Roman einer Karriere...*, pp.78-79.

De una parte, se muestra, en el eje ideológico que Barbara es representante de aquellos personajes los cuales están en contra de la política de Hitler y a favor de la decisión de abandonar Alemania; de la otra, en el eje argumental, se muestra que Juliette también se enfrenta a las decisiones políticas de su amante, puesto que ella es de origen judío, y por lo tanto, ejercerá de víctima del poder nazi. En cambio, la función de Barbara es especialmente la de presentar un frente de oposición contra el protagonista masculino. De este modo el conflicto de la novela es doble. El planteamiento depende de Juliette y el conflicto principal y el desenlace final de Barbara.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Flucht in den Norden es la primera obra que Klaus Mann denomina propiamente como «novela». Se la dedica a la memoria de Wolfgang Hellmert, fallecido en el exilio. Dada la extensión de la obra la macroestructura se presenta bien definida: hay diez capítulos sin título expreso. El primero abarca de la página 7 a la 29; el segundo de la 30 a la 54; el tercero de la 55 a la 82; el cuarto de la 83 a 110; el quinto de la 111 a la 135; el sexto de la 136 a la 154; el séptimo de la 155 a la 177; el octavo de la 178 a la 196; el noveno de la 197 a la 220; el décimo de la 221 a la 242.

Es decir, el número de páginas está distribuida de la siguiente forma:

El primer capítulo tiene un total de 22 páginas.

El segundo 24 páginas.

El tercero 27 páginas.

El cuarto 27 páginas.

El quinto 24 páginas.

El sexto 18 páginas.

El séptimo 22 páginas.

El octavo 18 páginas.

El noveno 23 páginas.

El décimo 21 páginas.

El hecho de que los capítulos tercero y cuarto sean los más extensos es significativo desde el punto de vista argumental. En el capítulo tercero se destaca vivazmente el amor que siente Johanna hacia Ragnar. Y aunque hemos afirmado que Klaus Mann es a veces más progresista que tradicional, siempre el autor deja alguna huella para manifestar su postura tradicional. Un ejemplo claro se aprecia en el personaje de Ragnar, al cual no le gusta que le den órdenes las mujeres:

> Ragnar hatte große Mühe damit, das Boot zu wenden; er stellte sich ungeschickt an. Karin gab ihm leise, auf schwedisch, kleine Ratschläge, die er aber, mit einer gewissen Verbissenheit, überhörte.[87]

En el capítulo cuarto, -otro de los capítulos más extensos-, se hace referencia a la admiración y al cariño que sentía Johanna hacia su madre,[88] aunque la relación entre ellas no consigue finalmente la confianza que tanto había deseado Johanna:

> Ich schreibe eben an meine Mutter, sagte Johanna, teils um die alte Dame darauf aufmerksam zu machen, daß sie ein wenig störe, teils um ihr, aus Herzenshöflichkeit, zu bedeuten, wie hoch sie das Geschlecht der Mütter, die

[87] Klaus Mann: *Flucht in den Norden*…, p. 64.
[88] Cf. *Ibídem*…, p. 87.

> Mutter-Innung, schätze und wie aufmerksam sie sich der eignen gegenüber verhalte.[89]

También en este capítulo la figura de Karin aparece caracterizada en términos positivos, destacando especialmente la admiración que Johanna siente por ella, debido a su fortaleza y seguridad:

> Aber Karin... sagte sie leise. Karin ist doch wirklich niemand, der Hilfe braucht. Ich habe sie immer bewundert. Sie hat doch eine so große Sicherheit. Sie ist doch so beneidenswert stark.[90]

Por lo tanto, en los dos capítulos más extensos se mencionan a los tres personajes más significativos de la novela: Johanna, Ragnar, Karin y a las fuerzas influyentes sobre ellos. De esta manera la madre de Ragnar le presiona para que se case con Nancy, una joven rica para de esta forma poder salvar a su hacienda de la ruina económica: «Du mußt eben eine reiche Frau heiraten, mein Sohn. Sonst wird die Sache nie in Ordnung kommen».[91]

En cuanto a la microestructura, lo que subyace en la novela es, por un lado, una historia de amor entre Johanna y Ragnar, y por otro, lo que el escritor denomina «las exigencias del día», sin las que el propio Klaus Mann no consideraría su obra tan interesante. Con las «exigencias del día», el autor se refiere a las responsabilidades del exilio: «Die Arbeit daran war die schönste Ablenkung von der Garstigkeit des

[89] Cf. *Ibídem*..., p. 94.
[90] Cf. *Ibídem*..., p. 95.
[91] Cf. *Ibídem*..., p. 114.

Tages -obwohl diese sicher auch ihre Spuren in meiner bitterlichen Liebesgeschichte gelassen hat».[92]

La novela está estructurada, pues, sobre dos ejes: uno el político-social, representado por dos fuerzas enfrentadas, encarnadas por Jens, hermano menor de Ragnar, y Suse, la criada de la familia que acoge a Johanna, ambos simpatizantes del régimen nazi; frente a Ragnar, Johanna y Karin, opositores del mismo; y otro, el eje moral representado claramente por Johanna y todos los miembros comunistas. Este plano es mucho más relevante que el anterior puesto que se refiere al conflicto entre el deber y el amor, como el mismo autor declaró en *Der Wendepunkt*: «Der klassische Konflikt zwischen Liebe und Pflicht, hier wird er wieder einmal erlebt, mit einer naiven Vehemenz, einem jugendlichen Einsatz des Gefühls, als wär´s zum ersten Male».[93]

En esta novela subrayamos también la supremacía narratológica del personaje femenino sobre el masculino, por su calidad literaria, humana y social, y especialmente, por una razón primordial: Klaus Mann cuando se refiere a las responsabilidades del exilio, responsabilidades muy importantes para él, lo hace a través de un personaje femenino, concretamente a través de la joven comunista Johanna, en la ficción, cuyo modelo real es Annemarie Schwarzenbach, escritora y amiga de Klaus y de Erika Mann.

Llegados a este punto, nos parece justo exponer las diferentes opiniones de la crítica sobre la novela, las cuales recoge Bern Weil en su libro sobre la vida y la obra

[92] Carta a Stefan Zweig del 13 de mayo de 1934. En Klaus Mann: *Briefe und Antworten 1922-1949*…, p. 180.
[93] Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, p. 333.

de Klaus Mann en el exilio, con el fin de que el lector extraiga sus propias conclusiones sobre la igualdad o la supremacía narratológica otorgada al personaje femenino.

Sobre esta interesante novela, Hermann Kesten señaló que Klaus Mann negó la fuerza del amor porque para el escritor la voz del partido era más poderosa.[94] Elke Kerker opinó que la protagonista femenina Johanna era plenamente consciente de sus obligaciones antifascistas, pero sus objetivos políticos no eran claros ni precisos, como se puede comprobar en la misma novela:

> «Was meinst du, wenn du "die Sache" sagst? erkundigte sich Karin [...]» «Daβ es anders wird», erklärte Johanna. «Daβ es richtig wird. Daβ man sich nicht mehr schämen muβ für die Menschen. Daβ diese Erde endlich ein vernünftiges Gesicht bekommt. Daβ das Leben etwas wird, was sich lohnt - sich für alle lohnt, weiβt du. Die Sache, das heiβt einfach: die Zukunft, und die kann nur der Sozialismus sein». [95]

Elke Kerker señaló que para él Johanna, en realidad, no tenía conciencia política sino más bien conciencia moral. Para Kerker la vida privada de Johanna se antepuso a la temática política de la novela.[96] Según Werner Türk, *Flucht in den Norden* era una novela de jóvenes emigrantes, Martin Gregor-Dellin, sin embargo, no estaba de acuerdo con esta catalogación de la obra porque la única exiliada como tal era Johanna.[97]

---

[94] Cf. Bern Weil: Klaus Mann: *Leben und literarisches Werk im Exil*. Frankfurt, Fischer, 1983, p. 60.
[95] Klaus Mann: *Flucht in den Norden*..., p. 36 y ss.
[96] Cf. Bern Weil: Klaus Mann: *Leben und literarisches Werk im Exil* ..., p. 60.
[97] Cf. *Ibídem*.

En definitiva, destacamos la supremacía narratológica del personaje de Johanna. Se observa como las diferentes opiniones sobre esta novela giran en torno a la figura femenina. Además, no debemos olvidar que Klaus Mann escribió esta novela en el exilio, es una novela autobiográfica y las exigencias socio-políticas que, por primera vez, reclama el escritor son también muy importantes. La representante de estas exigencias es, como se ha mencionado anteriormente, la protagonista femenina Johanna, una joven estudiante de ideología comunista. Es reflejo pues, de la nueva mujer que Klaus Mann caracteriza en su obra y por la que rompe una lanza en su favor, debido a que este personaje femenino se encuentra entre el dilema clásico entre el amor y el deber, decidiéndose finalmente por la obligación socio-política:

> [...] meine Heldin, das knäbische Mädchen Johanna, steht vor dem gleichen Zwiespalt, mit dem schon mancher Patriot und mancher Revolutionär, mancher Soldat und mancher Priester fertig zu werden hatte. Auch Johanna wird schließlich fertig mit ihrem klassisch ausprobierten und doch immer wieder verwirrenden Problem. Sie entscheidet sich – für die Pflicht natürlich.[98]

La protagonista femenina contrasta con el protagonista masculino, al cual, a pesar de ser inteligente y atractivo, le falta, en palabras del mismo Klaus Mann, seriedad política y ética social:

> Der junge Gutsherr, an den unsere Heldin ihr Herz verliert, ist reich begabt mit attraktiven Eigenschaften, physiologisch sowohl als auch geistig-charakterlich; indessen fehlt es ihm in beklagesnwertem Maße an politischem Ernst und sozialer Ethik.[99]

[98] Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, p. 333.
[99] *Ibídem.*

En *Der Vulkan, Roman unter Emigranten* la macroestructura está perfectamente marcada. Es una extensísima novela de más de 550 páginas. Al comienzo hay un prólogo y posteriormente aparece estructurada en tres partes definidas cronológicamente. La primera parte abarca de 1933-1935, tiene 5 capítulos y va desde la página 15 a la 196. La segunda de 1936-1937, tiene 5 capítulos, y va desde la página 197 a la 386. Y la tercera parte de 1937-1938 tiene igualmente 5 capítulos y va desde la página 387 hasta la 554. Finaliza con un epílogo.

Son, por lo tanto, tres grandes partes de cinco capítulos cada una. La primera parte tiene un total de 186 páginas; la segunda tiene 189 páginas; y la tercera 167 páginas. Como puede comprobarse hay bastante simetría entre ellas.

Klaus Mann empieza cada parte de su novela con algún texto de los autores que más admiraba. Antes de iniciar el prólogo escribe un texto de Nietzsche titulado «Vorrede zu Menschliches Allzumenschliches».

> Unsre Bestimmung verfügt über uns, auch wenn wir sie noch nicht kennen; es ist die Zukunft, die unserm Heute die Regel gibt.[100]

En la primera parte de *Der Vulkan* inserta un texto del *Hyperion* de Hölderlin, otro escritor que le apasionaba:

> Doch uns ist gegeben
> Auf keiner Stätte zu ruhn,

[100] Klaus Mann: *Der Vulkan*..., p. 4.

> Es schwinden, es fallen
> Die leidenden Menschen
> Blindlings von einer
> Stunde zur andern,
> Wie Wasser von Klippe
> Zu Klippe geworfen,
> Jahr lang ins Ungewisse hinab.[101]

La segunda parte la inicia nuevamente con otra cita de Nietzsche:

> Wer das verlor,
> Was du verlorst, macht nirgends halt".[102]

Y la tercera parte con un texto de Heinrich Heine:

> Das goldene Zeitalter, heißt es, liege nicht hinter uns, sondern vor uns; wir seien nicht aus dem Paradise vertrieben,mit einem flammenden Schwerte, sondern wir müßten es erobern durch ein flammendes Herz, durch die Liebe; die Frucht der Erkenntnis gebe uns nicht den Tod, sondern das ewige Leben.[103]

Dentro de esta ingente macroestructura hay una importante e interesante microestructura, desde el punto de vista del contenido dado que subyace la vida en el exilio de los intelectuales alemanes; especialmente se narran los sufrimientos y amenazas que les supuso vivir en una situación tan amarga. El contenido de cada

[101] *Ibídem…*, p. 14.
[102] *Ibídem…*, p. 197.
[103] *Ibídem…*, p. 386.

parte está relacionado con el texto introductorio. De esta manera la primera parte se titula una huida a la aventura; la segunda, el establecimiento en el exilio; y la tercera la transición de lo provisional a la vida cotidiana. A lo largo de estas tres partes se exponen todas las corrientes del exilio alemán en Europa Occidental.

En la novela se transmiten dos estados de ánimo diferentes y contradictorios: el más significativo, -según nuestra opinión-, es el sentimiento de sufrimiento representado por la inmensa mayoría de los personajes de la novela y causado por la atroz experiencia del exilio; y el otro estado de ánimo es de fuerza y energía representado por la protagonista femenina, Marion, a pesar de estar también exiliada.

A Marion se le presentan muchos problemas en su profesión como actriz, pero el narrador se sirve de estos obstáculos para darle más fuerza y carácter a su persona en vez de degradarla o envilecerla. Si por un lado fracasa, por el otro triunfa.[104] El narrador, con la evidente intención de ensalzar la figura de Marion, suele presentar al lado de ésta a un personaje masculino, al cual describe en términos negativos y despectivos, como por ejemplo, al actor Martin Korella:

> Martin Korella war auch einmal Schauspieler gewesen; hatte aber mit maßvollem Bedauern feststellen müssen, daß sein darstellerisches Talent nicht hinreichend war. Jetzt war er fünfundzwanzig Jahre alt und hatte noch nichts veröffentlicht […] Er schlief bis zum Mittag und verbrachte dann Stunden auf ziellosen Spaziergängen durch die Stadt. Er las wenig, und immer wieder nur die gleichen Autoren.[105]

[104] Cf. Klaus Mann: *Der Vulkan*..., p. 23.
[105] *Ibídem*..., pp. 23-24.

Otro personaje que aparece también degradado con el objetivo de resaltar el vital carácter de Marion es David Deutsch, un joven estudioso, poco seguro de sí mismo, tímido e infeliz en su entorno berlinés: «Der junge Philosoph und Soziologe, die Stille kleiner Universitätstädte gewohnt, fühlte sich unsicher, gehemmt, oft sehr unglücklich im Berliner Betrieb».[106]

En la novela es obvia la supremacía narratológica de Marion no sólo por tener los rasgos de Erika Mann, -como se aprecia claramente en la obra y, posteriormente, confirmado por Martin Gregor-Dellin-,[107] lo cual sería motivo suficiente para el autor otorgar a Marion dicha supremacía, sino también por las características propias que definen al personaje.[108] La triste y difícil situación del exilio trae consigo una importante transformación física y psíquica en las figuras principales. La novela queda estructurada en torno a dos mujeres, Marion y Tilly, las cuales viven una situación muy parecida. El escritor dirige la trayectoria ascendente y descendente de estos personajes en el ámbito profesional y moral. En el ámbito psicológico representan la dicotomía en el estado de ánimo a la que anteriormente hemos hecho referencia: Tilly representa el estado más débil y Marion el fuerte. Resulta interesante la constatación de las diversas transformaciones anímicas y físicas sufridas por Marion a lo largo de la novela.[108] Por lo tanto, en esta figura femenina podría decirse que se sustentan los tres ejes que vertebran la novela: el argumental, el ideológico y el psicológico.

Der Siebente Engel es un drama por lo que su macroestructura está perfectamente delimitada. Tiene 3 actos o 6 puestas en escenas. Se especifican

[106] *Ibídem…*, p. 24.
[107] Cf. Klaus Mann: *Der Vulkan...*, p. 568.
[108] Cf. *Ibídem…*, p. 20.
[108] Cf. *Ibídem…*, pp. 20-174-238-428-458.

claramente los nombres de los personajes que aparecen y el lugar donde se desarrolla la acción, como se expone a continuación:

> Vera Vanstraaten, médium: la viuda del "maestro" Jan Vanstraaten.
>
> Dr. Judith Vanstraaten, la hermana del fallecido. Secretaria General de la sociedad Vanstraaten.
>
> Prof. H.F. Uncle, representante de la sociedad Vanstraaten de los Estados Unidos.
>
> Prof. Hector Larue, representante de la sociedad en Europa.
>
> Prof. Li Tso, representante de la sociedad en Oriente.
>
> Los hijos de Vera (Ursula, Kaspar, Christopher, Doris, Betty, Knirps, Jane (huérfana);
>
> Die Kindsanna; Die Küchenanna; Jacob, el pescador; Till.[109]

El drama se desarrolla en la casa de Vanstraaten, situada en una isla tranquila del Océano Pacífico, cerca de la costa de California.

La microestructura está igualmente muy definida. En la obra de teatro, *Der Siebente Engel*, subyacen tres mundos diferentes: el de los espíritus, el mundo de los adultos y el de los niños. Vera, la protagonista femenina, es fundamental en la composición estructural de esta obra, puesto que ella ejerce de vínculo entre el mundo de los espíritus y el de los vivos. Till, el protagonista masculino, es un joven que llega a la isla con la intención de seducir a Vera. Tras la aparición de Till se plantea el conflicto entre Vera y Judith, su cuñada. La obra está estructurada a modo de balanza. A un lado está la debilidad de Vera; y al otro, el dominio de Judith sobre ésta. En un principio el eje de la balanza es Till, rompiéndose, finalmente el equilibrio en favor

[109] Klaus Mann: *Der Siebente Engel*..., pp. 317-318.

de la realización personal de Vera y rebelándose contra las órdenes absurdas de su cuñada. En esta obra de teatro se alza nuevamente la supremacía de la protagonista femenina, aunque para conseguirlo haya necesitado la ayuda del protagonista masculino, como ha podido comprobarse.

En cuanto a las obras incluidas en el segundo grupo, recordamos que en él se encuentran las obras cuyo modelo femenino es el de mujer rebelde o mujer caída, caracterizándose todas ellas por la importancia de los factores externos como determinantes en la formación del personaje femenino hasta la consolidación definitiva de su carácter. En este grupo se engloban los relatos de *Das Leben der Suzanne Cobière*; *Der Vater lacht*. El narrador describe el temperamento y las circunstancias ambientales para el desarrollo de su personalidad. En este grupo también incluimos la novela titulada *Treffpunkt im Unendlichen*, y el relato *Ludwig Zoffcke*.

Das Leben der Suzanne Cobière está estructurada sobre dos ejes totalmente opuestos desde el punto de vista ideológico: un eje tradicional, -representado por el padre de Suzanne, el cual está a favor de los principios ideológicos burgueses-, y otro eje progresista, -representado por Suzanne-, la cual a pesar de la rígida formación que recibe en una escuela fundada en tiempos de Napoleón I, ella proclama unos principios menos estrictos y lucha a favor de la democracia y la civilización. En este relato se refleja claramente el llamado conflicto generacional mencionado en páginas anteriores. Según nuestra opinión lo más interesante y, al mismo tiempo, más significativo en este relato es su final, debido a la crueldad del mismo: la protagonista

femenina es castigada con la muerte por no cumplir las normas que exigía la clase social a la que pertenecía.[110]

Der Vater lacht está estructurada de forma muy similar a la obra anterior, organizándose igualmente sobre dos ejes ideológicos muy diferentes y contradictorios: un eje tradicional, -representado por Theodor Hoffman, el padre de Kunigunde- y otro progresista, -representado por Kunigunde, la figura principal femenina-. Cada personaje se identifica con una generación diferente y totalmente opuesta en cuanto a principios ideológicos se refiere: Theodor es el representante de la generación de los padres y Kunigunde de los jóvenes. Al lector le resulta interesante y atractiva la descripción detallada y exquisita de las diferentes maneras de comportarse y de convivir de los dos personajes. Kunigunde manifiesta sin tapujos su rebeldía a pesar de la severa autoridad impuesta por su padre para que siga los principios tradicionales de la clase burguesa.[111]

Treffpunkt im Unendlichen está organizada, al menos, sobre dos ejes: uno representado por Sonja, -la cual concibe el sentimiento del amor como algo serio y triste-, y otro, representado por Gregor, -el cual lo vive desde una perspectiva materialista. Decimos que está estructurada al menos sobre dos ejes porque la ingente amalgama de personajes y las experiencias amorosas de la protagonista femenina con éstos hace difícil diferenciar única y exclusivamente estos dos ejes.

En cambio *Ludwig Zoffcke* está claramente estructurada sobre dos ejes: uno representado por Ludwig Zoffcke, -representante del amor vano y desenfrenado-, y

[110] Cf. «Das *Leben* der Suzanne Cobière», pp. 234-252. En Klaus Mann*: Kindernovelle…*, pp. 251 y ss.

[111] Cf. «Der Vater lacht», pp. 48-72. En Klaus Mann: *Kindernovelle…*, pp. 58 y ss.

otro, caracterizado por Lolo, -la protagonista femenina, representante del amor como sentimiento pleno y eterno-. El final del relato es triste: Lolo se queda embarazada y Ludwig la rechaza.[112] Tal vez, como lectores, se espera que el intenso amor de la protagonista triunfe dando lugar a un final feliz; no obstante teniendo en cuenta la homosexualidad del escritor y después de haber leído y analizado sus obras es evidente que la materialización del amor entre un hombre y una mujer no tendría mucho sentido.

Las obras pertenecientes al tercer grupo se caracterizan por ser sus protagonistas masculinos, pero definidos gracias a los personajes femeninos, los cuales a pesar de su papel secundario, influyen eficazmente en el desarrollo de la obra. En este grupo se incluyen *Der fromme Tanz; Alexander, Roman der Utopie; Symphonie Pathétique.*

En *Der fromme Tanz* el protagonista es Andreas Magnus, un joven burgués, huérfano de madre. La obra está estructurada sobre dos ejes: el argumental, -representado por Andreas-; y otro, el moral, -representado por Marie Therèse, la cual simboliza el amor fraternal.[113] Este último eje está reforzado por el apoyo de otros personajes femeninos, como son sus amigas Ursula[114] y Franziska.[115] Estas dos mujeres, a pesar de ser personajes tanto física como espiritualmente muy diferentes, ayudan moralmente al protagonista masculino, cada una en la medida de sus posibilidades. El desarrollo de este apoyo moral es claramente descendente: al principio del relato, el apoyo más importante lo recibe de su hermana, la cual le ayuda económicamente, posteriormente la ayuda la recibe de su amiga Ursula, con

[112] Cf. «Ludwig Zoffcke», pp. 87-96. En *Ibídem*…, pp. 95 y ss.
[113] Cf. Klaus Mann: *Der fromme Tanz*..., p. 43.
[114] Cf. *Ibídem*…, p. 44.
[115] Cf. *Ibídem*…, pp. 68 y ss.

quien mantiene una relación menos intensa, y el apoyo más escaso que Andreas recibe es de Franziska.[116]

En *Alexander, Roman der Utopie* el protagonista es Alejandro. Esta novela se sustenta, al principio de la obra, sobre tres ejes, y según se avanza en el desarrollo de la trama solamente sobre dos: uno el eje argumental, -representado claramente en la figura del protagonista masculino, Alejandro-; y otro, el eje ideológico, -representado por un lado, por Philipp, su padre, que a su vez representa el patriarcado; y, por otro, por su madre, Olimpia, representante del matriarcado. Al principio de la obra, Philipp muere,[117] desapareciendo de esta manera una parte del gran eje ideológico que estructura la novela. Sin embargo, la desaparición de Philipp, el padre de Alejandro, implica que el personaje femenino gane terreno en la trama argumental, en la cual aparece intensamente caracterizada, destacando por su naturaleza fuerte, dominante y enérgica.[118] Como se ha señalado en la segunda parte de este estudio, Olimpia es el prototipo de mujer representante del matriarcado y ejerce una fuerte influencia sobre su hijo, Alejandro. Alrededor del protagonista hay otros personajes masculinos que también determinan la acción de Alejandro, y que por lo tanto, estructuran la novela desde el eje argumental, como son sus amigos Hephaistion y Kleitos. Otra mujer que organiza la novela desde el eje ideológico es la amazona, Roxane, de aspecto muy semejante al de Olimpia, pero con menos influyente sobre las acciones de Alejandro.[119]

No es necesario una lectura minuciosa de la obra para que el lector aprecie la triple intriga amorosa, familiar y popular de las que Alejandro es el protagonista. No

[116] Cf. *Ibídem…*, p. 120.
[117] Cf. Klaus Mann: *Alexander, Roman der Utopie…*, p. 39.
[118] Cf. *Ibídem…*, p. 10.
[119] Cf. *Ibídem…*, pp. 115 y ss.

obstante, la mujer en las tres intrigas tiene una función primordial, como se hace patente en la segunda parte de este trabajo.

Symphonie Pathétique está igualmente organizada sobre dos ejes: uno el argumental, -representado por el protagonista masculino, el músico Peter Iljitsch Tschaikowsky y por su madre, Alejandra Andrejewna Tschaikowsky-, y otro, el moral, -representado por tres mujeres, su hermana Alexandra, su amiga secreta, Natascha Filaretowna von Meck y la niñera, Fanny Dürbach-. En el eje argumental se ha incluido a la madre de Peter, a pesar de su mínima aparición en la obra porque en gran parte determina la acción del joven músico ayudando a la estructuración de la obra. Sin embargo, el personaje que más influye en el primer momento sobre la vida de Peter es Fanny, la niñera, la cual también marcará el destino y las acciones del protagonista.[120] La hermana ejerce un papel de apoyo muy importante para Peter porque en cierta medida se parecía mucho a la madre. En cambio, el apoyo de Natascha Filaretowna que al principio fue económico, posteriormente fue sentimental. Este personaje femenino también marcó mucho la vida del músico. Al comienzo su relación con ella fue positiva hasta tal extremo de contraer matrimonio, que terminaría en fracaso, dejándole a él sumido en una profunda tristeza en su soledad.[121]

En resumen, como se ha intentado demostrar, en todas las obras de Klaus Mann, el personaje femenino desempeña un papel de primer orden en la estructura de la novela, aunque no sea su función la de protagonista. En todas ellas, la mujer actúa decisivamente, ya sea desde una posición secundaria o principal, tanto en el planteamiento, nudo o desenlace.

---

[120] Cf. Klaus Mann: *Symphonie Pathétique…*, pp. 108 y ss.
[121] Cf. *Ibídem…*, pp. 104 y ss.

3.3. El personaje femenino como eje temático

A lo largo de este trabajo de investigación se ha intentado demostrar como la mujer desempeña una función primordial en la narrativa de Klaus Mann. Por esta razón, la mujer se convierte, sobre todo en aquellas novelas en las que ejerce el papel de protagonista, en el tema central, girando alrededor de ella otros temas de carácter social, político, ideológico, sentimental, etc.

Partiendo de la hipótesis de que Klaus Mann aborda todos aquellos temas que puedan girar en torno a la mujer, siempre desde su perspectiva ideológica y desde su homosexualidad, que no le abandonan en toda su trayectoria literaria, nuestro objetivo, a lo largo de este capítulo, es demostrarlo. Para ello abordaremos los siguientes aspectos:

1) EL ASPECTO SOCIAL: el conflicto generacional, la educación y la religión.

2) EL ASPECTO POLÍTICO-IDEOLÓGICO: la lucha antifascista, la Alemania nazi, la Alemania del exilio.

3) EL ASPECTO SENTIMENTAL: la homosexualidad, la androginia, el amor: el amor natural, el amor carnal y adúltero, el

amor paterno-filial, el amor materno-filial, el sentimiento de amistad.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.3.1.El aspecto social: el conflicto generacional, la educación y la religión

El tema social del conflicto generacional entre padres e hijos está principalmente presente en la primera etapa literaria del escritor alemán.[122] Es sobradamente conocido que la relación entre Klaus Mann y el considerado todopoderoso Thomas Mann fue fría y distante, agravándose tras la llegada de la Primera Guerra Mundial,[123] debido a la difícil situación que tuvo que hacer frente la familia Mann.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Las consecuencias sufridas por Alemania tras haber sido derrotada en la Primera Guerra Mundial fueron numerosas e importantes. Entre otras muchas, la Gran Guerra trajo consigo la pérdida de los valores morales. Los jóvenes europeos buscaron nuevos principios en los cuales basar su vida. Una de las principales lacras sociales después del conflicto bélico fue el surgimiento de una juventud desorientada, sin rumbo en la vida, partidaria de la discusión y el desorden, la cual había perdido los ideales morales tan necesarios y vitales como el de libertad, justicia y paz. Los personajes de Suzanne y Kunigunde, -modelos de mujeres rebeldes- junto con otros como Baby, Sonja, -modelos de mujeres caídas-, son claros y significativos ejemplos de esta juventud confusa y víctima de la crisis de valores sociales y morales que en ese momento se respiraba en Europa.

[122] Los relatos *Das Leben der Suzanne Cobière* y *Der Vater lacht* son los ejemplos más representativos.

[123] Cf. Annette Wohlfahrt: *Die Vater – Sohn – Problematik im Leben von Thomas und Klaus Mann*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Sin embargo, Klaus Mann no solamente reflejó este aspecto social del conflicto generacional y la crisis socio-moral a través de los personajes femeninos de su narrativa, sino también lo manifestó abiertamente en sus autobiografías y en varios de sus escritos:[124]

> Die moralisch-soziale Krise, in deren Mitte wir stehen und deren Ende noch nicht abzusehen scheint, sie war doch damals schon in vollem Gange. Unser bewußtes Leben begann in einer Zeit beklemmender Ungewißheit. Da um uns herum alles barst und schwankte, woran hätten wir uns halten, nach welchem Gesetz uns orientieren sollen? Die Zivilisation, deren Bekanntschaft wir in den zwanziger Jahren machten, schien ohne Balance, ohne Ziel, ohne Lebenswillen, reif zum Ruin, bereit zum Untergang.[125]

Klaus Mann tal vez lo expresó en sus escritos con la intención de que este aspecto social no quedara simplemente reflejado en la ficción sino también como parte de la cruda realidad alemana y europea.

En la novela *Mephisto, Roman einer Karriere*, un personaje masculino llamado Teophil Marder, también hace una crítica cruel de la época y de la sociedad degradada, en la cual no hay esperanza, ni espiritualidad, ni disciplina: «Während des ganzen Nachmittags beklagte er den totalen Mangel an Disziplin, der die Epoche so traurig charakterisiere».[126] Lo significativo es que estas críticas y quejas aparecen en boca de algún personaje masculino, pero los conflictos no los sufren en su propia

[124] Cf. Klaus Mann: *Kind dieser Zeit*…, p. 7. Cf. Klaus Mann: «Unser Verhältnis zur vorigen Generation», p. 74; «Die neue Eltern», p. 84. En Klaus Mann: *Die Neuen Eltern. Aufsätzen, Reden, Kritiken 1924-1933*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, p. 74 y p. 84. Cf. Klaus Mann: «Die Kriegs- und Nachkriegs-Generation». En Klaus Mann: *Das innere Vaterland. Literarische Essays aus dem Exil*. Editado por Martin Gregor-Dellin. München: Ellermann, 1986, pp. 99-123.

[125] Klaus Mann: *Der Wendepunkt*..., p. 120. Cf. *Ibídem*…, p. 258. Cf. Klaus Mann: *The Turning*…, p. 81.

[126] Klaus Mann: *Mephisto*..., p. 158.

persona. En cambio, son las figuras femeninas de Suzanne, Kunigunde, Baby o Sonja, las víctimas del conflicto generacional chocando con los principios estrictos de los padres o de la clase social burguesa a la que pertenecen. Por no cumplir estas normas pagarán un precio muy alto. La muerte será su castigo, como es el caso de Suzanne en *Das Leben der Suzanne Cobière*, Baby en *Katastrophe um Baby*, o de Sonja en *Treffpunkt im Unendlichen*. Kunigunde, protagonista femenina de *Der Vater lacht*, es castigada con la soledad.

El tema de la educación[127] femenina, como aspecto social, es muy importante en la narrativa klausmanniana. El escritor empezó su período escolar en el año 1912. Tuvo el privilegio de estar durante los dos primeros años en una escuela privada; cambiándose a otra en los difíciles años de la guerra donde permanecería desde 1916 hasta 1922. Klaus Mann estuvo en el instituto de educación secundaria *Wilhelm*; el siguiente curso lo pasó con su hermana Erika en la escuela pública *Bergschule Hochwaldhausen*. En esta institución los dos hermanos permanecieron solamente un mes puesto que no se encontraron cómodos. Posteriormente Klaus Mann ingresó en la *Odenwaldschule* siendo el director de dicha escuela Paul Geheeb. Aunque nuestro escritor no fue un mal estudiante nunca le gustó ir al colegio y mucho menos cuando le separaron de su hermana Erika. Con estas palabras, -a través de las cuales expresa su aburrimiento y rechazo a la escuela-, recuerda el escritor su período escolar:

[127] Klaus Mann dio a este tema mucha importancia tanto en sus obras como en sus escritos, puesto que escribió algunos artículos sobre la educación en su sentido más amplio y profundo. Cf. Klaus Mann: «Die freie Schulgemeinde». En Klaus Mann: *Die Neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, pp.16-18; Cf. Klaus Mann: «Die Schulgemeinde». En *Ibídem*…, pp. 51-53. Cf. Klaus Mann: «Erziehung zum Frieden». En Klaus Mann: *Zweimal Deutschland. Aufsätze, Reden, Kritiken 1938-1942* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994, pp. 297-302. Cf. Klaus Mann: «Die Erziehung Deutschlands». En Klaus Mann: *Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Reden, Kritiken 1942-1949*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994, pp. 40-50.

> Die Schule war derartig stumpfsinnig und bedeutungslos, daß sie nicht einmal aufsässige Gefühle erweckte. Die Schülertragödien, die der väterlichen Generation so viel zu schaffen machten, blieben der meinen erspart; man nahm die "Lehranstalt" nicht mehr wichtig. Es ist weder mit Haß noch mit Rührung, daß ich mich des alten Wilhelmsgymnasiums erinnere, sondern nur mit gelangweilter Gleichgültigkeit.[128]

El mismo descontento hacia las instituciones pedagógicas y el deseo de abandonar los estudios, lo manifestó en una carta fechada el 12 de junio de 1923 a Paul Geheeb, director de la *Odenwaldschule*, justo cuando empezaban las vacaciones de verano:

> Es ist mir nicht leicht, Ihnen, nachdem Sie mir in so sehr – vornehmer Art entgegen-gekommen sind, heute sagen zu müssen, daß ich, Anfang der großen Ferien […] die Odenwaldschule *endgültig* verlasse. […] Es bleibt mir nichts zu tun, als Ihnen heute zu sagen, daß ich *fest* davon überzeugt bin: Es existiert in Deutschland die "Erziehungsanstalt" nicht, in der ich so hätte leben dürfen und können, wie Sie es mir ermöglicht haben. […] Die Atmosphäre, die Luft einer derartigen Anstalt (und möge sie mir *noch* so weit entgegenkommen) *ist* nichts für mich – die Voraussetzungen, die Grundbedingungen fehlen mir. […][129]

A pesar de esta protesta en contra de los centros educativos, el lector de las obras de Klaus Mann extrae una conclusión que le resulta interesante, además de llamativa, y es que el escritor en la descripción de sus personajes femeninos, casi siempre incluye el elemento educacional. Es ahora cuando llega el momento de hacer ciertas apreciaciones ante dicho tema.

[128] Klaus Mann: «Erziehung 1920-1923». En Klaus Mann: *Der Wendepunkt…*, p. 76.
[129] Klaus Mann: *Briefe und Antworten…*, pp.14-15.

Por sus autobiografías se sabe que para Klaus Mann la primera escuela de valores era la familia, centrada sobre todo en la madre, la cual era la persona que más confianza le transmitía, además de ser imprescindible e indispensable para él. Ella le enseñaba a estudiar, a rezar, a nadar, a lavarse los dientes. Su madre hacía todo: la comida, revisaba los ejercicios, iba con Klaus y sus hermanos a esquiar, a montar en trineo.[130] La labor de la madre durante la Primera Guerra Mundial fue para Klaus Mann fascinante: ella tuvo que alimentar a cuatro hijos y soportar a un marido delicado, exigente y de difícil carácter. Klaus Mann vió también en la abuela materna una aportación educacional. Tanto la abuela como la madre leían en voz alta a Klaus y a sus hermanos las obras de escritores eruditos, como las de Schopenhauer o Dostojewskij, entre otros.[131]

Otro hecho a tener en cuenta y que consideramos significativo es su artículo titulado «Erziehung zum Frieden»,[132] puesto que en él nos basamos para justificar lo que a continuación va a exponerse. A pesar de que a Klaus Mann no le gustaba ir a la escuela, sin embargo, está a favor de la educación pero en su sentido más amplio y profundo:[133] la educación es necesaria para llegar a ser libres y responsables de nosotros mismos. Para el escritor la educación era importante primordialmente para aprender a pensar. Con esto quería transmitir que hay que ser conscientes del pasado e ir construyendo un futuro sólido con confianza, basado en principios de la civilización cristiana. Para Klaus Mann era realmente importante poseer creencias profundas que estuviesen selladas por la libertad, la justicia, la paz y la bondad.[134] De esta manera, un aspecto que hay que tener en cuenta y que es importante para la

[130] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, pp. 26, 27.
[131] Cf. *Ibídem*…, pp. 14-15. Cf. Klaus Mann: *Kind dieser Zeit*…, p. 85.
[132] Cf. «Erziehung zum Frieden». En Klaus Mann: *Zweimal Deutschland*…, pp. 297-302.
[133] No nos referimos al concepto de educación como sinónimo de ir a la escuela, dado que Klaus Mann lo aborrecía, como el mismo autor manifiesta en *Der Wendepunkt*…, p. 76.
[134] Cf. «Erziehung zum Frieden». En Klaus Mann: *Zweimal Deutschland*…, pp. 297-302.

educación, aunque el escritor no lo expresó de manera directa y explícita, es la doctrina católica.[135] En definitiva, para Klaus Mann el elemento de la educación significaba ir en contra de todo conflicto bélico y lo consideraba imprescindible para el desarrollo de la persona humana.[136]

Teniendo presente todo lo expuesto anteriormente, puede afirmarse que Klaus Mann parte de tres aspectos en la formación de la mujer: el aspecto humano fundamentado en la familia, el doctrinal-cristiano basado en algunos comportamientos e insignias de sus personajes[137] y el aspecto intelectual como resultado de los conocimientos y formación académica. Klaus Mann en ningún momento se expresa en contra de la educación de la mujer, claro ejemplo lo tenemos en la profesión que otorga a numerosos de sus personajes femeninos,[138] aunque sí parece estar en contra de la poca feminidad que algunas actitudes intelectuales o sociales pueden provocar en el comportamiento femenino.[139] Por lo tanto, podemos afirmar que el autor alemán es partidario de una educación íntegra en la mujer, es decir, sin perjudicar su feminidad.[140] Es una constante en la narrativa klasmanniana otorgar el atributo de "educadas" a las figuras femeninas representantes del modelo de *mujer ángel del hogar* a través de sus buenos modales, -como Christiane en

[135] Cf. «Antwort auf eine Umfrage über Religion». En Klaus Mann: *Die Neuen Eltern…*, p. 253.«Die Glaubensnot der deutschen Katholiken». En Klaus Mann: *Zahnärzte und Künsler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993, pp. 195-196.

[136] Cf. *Ibídem*.

[137] Algunos de sus personajes solían llevar consigo un crucifijo.

[138] Cf. pp. 45 y ss. Cuando se habla de las nuevas oportunidades profesionales de los personajes femeninos.

[139] Un claro ejemplo lo tenemos cuando Suzanne se pinta de manera estrafalaria para posar ante un famoso pintor. El narrador lo califica de «lasterbeflissene Bourgeoise» oder «Truppenübungsplatz», y el ambiente que se respira es de putrefacción. Cf. «Das Leben der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, pp. 239 y ss. O por ejemplo, el comportamiento descarado de Kunigunde o su manera exagerada de fumar delante de su padre enfatizando sus rasgos masculinos, y no parecen gustarle al escritor. Cf. «Der Vater lacht». En *Ibídem...*, pp. 59 y ss.

[140] Cf. la historia de Sibilla Dalmar en la primera parte de este trabajo, pp. 52 y ss. El escritor acepta la igualdad intelectual de la mujer siempre que no pierda su feminidad.

Kindernovelle o Vera en *Der Siebente Engel*-, e igualmente a las figuras femeninas representantes del modelo *nueva mujer* a través de sus estudios universitarios, -como Johanna y Karin en *Flucht in den Norden*-.

Klaus Mann es partidario de la educación democrática y está en contra de la educación selectiva.[141] En su artículo «Die freie Schulgemeinde» hace una llamada a la sociedad porque piensa que la educación libre no está muy lejos del movimiento juvenil. La responsabilidad de uno mismo es uno de los principales principios que deben estar escritos en los encerados de las escuelas públicas.[142]

Los relatos en los cuales se narra explícitamente la historia de dos jóvenes víctimas de un proceso educativo incorrecto son *Das Leben der Suzanne Cobière* y *Der Vater lacht*, cuyas protagonistas femeninas, Suzanne y Kunigunde, respectivamente, representan el modelo de *mujer rebelde*.

En *Das Leben der Suzanne Cobière* se observa cómo la personalidad de Suzanne es el resultado de la educación recibida en una escuela fundada en tiempos de Napoleón. Permaneció en ella desde los 9 hasta los 20 años bajo una rígida disciplina guiada por los principios de Dios y de Napoleón I. Así pues, desde unos comienzos en los cuales su vida transcurría bajo las normas de la generación de sus padres, pasa a la civilización de la cual forma parte y a al mismo tiempo odia. Incapaz de soportar este cambio, es víctima de sus contradicciones: por un lado es fuerte y enérgica, y por otro débil. Finalmente acaba suicidándose como consecuencia del desorden social y espiritual, en el que había vivido.

[141] Cf. «Die freie Schulgemeinde». En Klaus Mann: *Die Neuen Eltern*. Aufsätze, *Reden, Kritiken 1924-1933*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, pp.16-18.
[142] Cf. *Ibídem*.

Igualmente, en *Der Vater lacht* se manifiesta cómo el carácter de la protagonista femenina es el resultado de la educación recibida en un colegio de monjas.[143] Kunigunde es huérfana de madre no recibiendo por ello ninguna educación en el seno familiar. Cuando muere su madre ingresa en este internado religioso puesto que su padre no puede cuidarla. Kunigunde no recibe ninguna otra educación más que la regiliosa y la inculcada por su padre en el período de vacaciones. La inculcación de principios religiosos por un lado, y burgueses por otro, chocan fuertemente con la ideología de su círculo de amigos. El resultado de su falta de aptitud para soportar tanta contradicción de principios fue la caída en el incesto, como consecuencia el autor la castiga a vivir en soledad para el resto de su vida.

Llegados a este punto, nos parece necesario hacer una apreciación importante en lo que al tema de la educación se refiere: resulta significativo como en las obras de Klaus Mann hay más desorden y conflictos entre los hijos cuando el padre está viudo (como en *Der Vater lacht*) o alejados de la madre (como en *Das Leben der Suzanne Cobière*) que cuando la madre está viuda (como en *Kindernovelle* o en *Der Siebente Engel*). Se observa cómo los hijos de Christiane o los de Vera están mejor educados, o por lo menos, tienen mejores modales que Suzanne y Kunigunde, las cuales carecen de la educación y del cariño de una madre, sentimiento muy profundo para nuestro autor. Este aspecto sirve para corroborar una vez más la supremacía del personaje femenino como modelo de *ángel del hogar* en cuanto a la temática de la educación se refiere.

No obstante, únicamente con una lectura superficial de las obras sin análisis alguno, el lector como receptor puede pensar, que tal vez los personajes

[143] Cf. «Der Vater lacht». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 48.

klausmannianos que están o que parecen muy mal educados,[144] no tienen otra finalidad sino reflejar el importante conflicto generacional que en aquella época había entre padre e hijos produciéndose posteriormente una Guerra Mundial. Klaus Mann, como víctima de tal desorden socio-político y moral apela para que la educación alemana se lleve a cabo en un amplio y completo sentido humano y político,[145] y reclama una reeducación del pueblo alemán, para conseguir su libertad[146] y no se vuelva a producir otro terrible conflicto bélico.

En conclusión, es obvio que cualquier escritor de la categoría de Klaus Mann, con una educación exquisita y guiado por un pensamiento humano y literario, estuviese preocupado por la carencia de valores morales y espirituales en la sociedad de su época, y se interesase por la educación y por la lucha para conseguir nuevos principios en los cuales poder basar su vida.

El tema de la religión no es un tema central en la narrativa de Klaus Mann. La primera razón para esta afirmación la encontramos en su autobiografía en lengua alemana, *Der Wendepunkt*, donde el escritor expresa clara y abiertamente su duda acerca de la existencia de Dios: «Was ist Genie? Bin ich ein Genie? Warum nicht? Wo ist Gott? Ist Gott eine Realität oder ist Er nur eine unserer vielen Illusionen?».[147] No obstante, en algunos de sus artículos, Klaus Mann se muestra conocedor de las Sagradas Escrituras. De esta manera en un texto se hace referencia a la necesidad de

[144] Como Suzanne o de Kunigunde a los que ya nos hemos referido.

[145] Cf. «Die Erziehung Deutschlands». En Klaus Mann: Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Reden, Kritiken 1942-1949. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994, pp. 40-49.

[146] Cf. «Notizen zur Umerziehung der Deutschen». En Klaus Mann: *Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Reden, Kritiken 1942-1949*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994, pp. 138-151.

[147] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, pp. 81-82.

creer que tenían ciertos católicos alemanes.[148] Se interesa y escribe sobre Mauriac, quien, como se sabe, hace continuas referencias en sus obras sobre la Biblia.[149] En otro artículo titulado «Antwort auf eine Umfrage über Religión» señaló las posibilidades presentadas ante una nueva manera de vivir más profundamente el cristianismo.[150]

Sin embargo, a pesar de todas estas referencias al tema de la religión en sus escritos no ficcionales, se puede afirmar que no es un tema central en la narrativa klausmanniana. El único relato de su prolífica producción literaria referido a la mujer en tono despectivo es el titulado *Die Gotteslästerin*, -la sacrílega-. En esta pequeña creación se tratan las diferentes opiniones políticas de la época. La acción se desarrolla en un salón de té, donde se habla, entre otras cosas, del poder de los bolcheviques En el relato -quizá con la intención de generalizar dicha situación-, no se especifica nada sobre los personajes. Tan sólo se describe físicamente a la protagonista denominada *die Gotteslästerin*. El lenguaje utilizado en la descripción de ésta no es muy cuidado, sino más bien ordinario.[151]

En la novela *Der fromme Tanz*, el elemento religioso está presente, puesto que la historia del protagonista masculino, Andreas Magnus, recuerda a la del hijo pródigo, como afirma Susanne Wolfram.[152]

---

[148] Cf. «Die Glaubensnot der deutschen Katholiken». En Klaus Mann: *Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993, pp. 195-196.

[149] "Mauriacs "Vie de Jesús"». En Klaus Mann: *Zahnärzte und Künstler*. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993, pp. 401- 404.

[150] «Antwort auf eine Umfrage über Religion». En Klaus Mann: *Die Neuen Eltern*…, p. 253.

[151] Cf. «Die Gotteslästerin». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, pp. 7 y ss.

[152] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde*…, p. 38. Cf. también «Der verlorene Sohn». En Klaus Mann: *André Gide und Die Krise des modernen Denkens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 73-102.

Para corroborar nuestra hipótesis de que Klaus Mann aborda todos aquellos temas que puedan girar en torno a la mujer, es realmente significativo el hecho de concebir al personaje femenino como si fuera la Virgen María: es decir, como virgen, esposa y madre. Claro ejemplo aparece en *Kindernovelle,* cuando Christiane está esperando un hijo y el narrador establece la siguiente analogía: «Dann hieß sie Maria und wartete der Empfängnis».[153] Esta comparación de matiz religioso sirve para destacar y enfatizar la supremacía del personaje femenino. No se puede exigir más a la hora de crear una figura femenina, corroborando de esta manera la superioridad de la mujer con respecto al varón en la narrativa de Klaus Mann.

En *Der fromme Tanz* aparece –además de esta identificación de la mujer con María-, otro concepto religioso: la idea de tener un hijo para la salvación del mundo. Igualmente en el drama *Der Siebente Engel,* la protagonista Vera aparece caracterizada como si fuera la Virgen María,[154] y también subyace la idea de tener un séptimo hijo para salvar a la humanidad.[155]Además, a Vera se la denomina frecuentemente sacerdotisa.[156] A ningún otro personaje de su narrativa le califica de esa manera.

En *Der Vulkan. Roman unter Emigranten* hay también varios elementos y connotaciones religiosas: por un lado, la idea de concebir un hijo para la salvación del mundo y, por otro, los personajes de la novela representan la viva imagen de la Sagrada Familia, según afirma Wolfram.[157] Al final de esta extensa novela hay una

[153] Cf. «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 156.
[154] Cf. Klaus Mann: *Der Siebente Engel*…, pp. 411-415.
[155] Cf. Klaus Mann: *Der Siebente Engel*…, pp. 349 y ss.
[156] Cf. *Ibídem*…, p. 350.
[157] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde*…, p. 188.

escena en la que están juntos la madre, el padre y el hijo, apareciendo inesperadamente un ángel.

En definitiva, Klaus Mann en su narrativa no manifiesta expresamente una ideología religiosa a seguir, sino simplemente se sirve de imágenes o conceptos religiosos, como se ha explicado anteriormente. No obstante, opinamos que dichos conceptos no están expuestos por casualidad, sino previamente meditados. La idea de engendrar un hijo para salvar el mundo y la comparación del personaje femenino con la Virgen María, entre otros, aparecen nuevamente en aquellas obras en las cuales la mujer ejerce la función de *ángel del hogar* o de *nueva mujer*. Es decir, el escritor materializa el deseo de ver reflejados estos conceptos religiosos en su madre, Katia Mann o en su hermana, Erika, respectivamente.

3.3.2. El aspecto ideológico-político: la lucha antifascista, la Alemania Nacionalsocialista y la Alemania del Exilio-

El tratamiento del aspecto ideológico-político, -como es la lucha antifascista- está presente en la segunda etapa de la producción literaria de Klaus Mann. Este tema social está intensamente tratado en todos sus escritos autobiográficos y en sus novelas. Resulta significativo que el tema de la lucha contra el nazismo está especialmente encarnado en un determinado personaje femenino, aquel que representa el modelo de nueva mujer.

La subida al poder de los nacionalsocialistas empezó a perfilarse, de forma clara a partir de la crisis económica mundial de 1929. El 14 de septiembre de 1930 tuvo lugar la primera victoria importante de los nazis.[158] El 31 de julio de 1932, éstos ya tenían 230 escaños y el 30 de enero de 1933 Hitler fue nombrado Canciller.[159] La toma de poder por parte de Hitler, cogió a los escritores alemanes prácticamente desprevenidos. Klaus Mann no podía creer que un personaje como Hitler hubiera llegado al poder.[160] Son numerosos los insultos que aparecen en sus autobiografías: «Du kommst nicht zur Macht! [...] Mit dieser Nase [...] mit dieser Gefräßigkeit!».[161] «He is not to be our dictator, I felt with a sort of malignant satisfaction. “You have no chance, silly little mustache. Don´t fool yourself, Schicklgruber: you are a washout. Five years from now, nobody will remember your name” [...]».[162]

[158] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, p. 251. Cf. Klaus Mann: *Turning*…, p. 233.
[159] Cf. *Ibídem*…, p. 279. Cf. *Ibídem*…, p. 258.
[160] Cf. Klaus Mann: *Tagebücher 1931-1933*…, p. 113.
[161] Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, p. 254.
[162] Klaus Mann: *Turning*…, p. 236.

Klaus Mann declaró varias veces en sus escritos que no era partidario del régimen nazi y afirmó tajantemente su odio y aversión a la dictadura de Hitler. Consideraba el nuevo gobierno y la política nacionalsocialista como algo negativo enviado por el demonio y el mayor escándalo de la época. Para él, Hitler despedía mal olor, porque el mismo caudillo era la peste en persona, por eso el aire que se respiraba en la Alemania del Tercer Reich estaba contaminado. Esta comparación tan mordaz del régimen nazi apareció tanto en sus autobiografías como en sus diarios:

> Ich bin gegen Hitler! Ich habe mit dem Dritten Reich nichts zu tun.[163] Haß.[164] Es ist Teufelsdreck, der größte Skandal der Epoche. Die Luft im Dritten Reich war für gewisse Lungen nicht zu atmen. In der Heimat drohte Erstickungstod. Hitler verbreitete Gestank, war Gestank. Wo er sich aufhielt, wallten üble Dünste; wo er regierte, wurde der Staat zur Kloake. Hitler- ein Schicksal? Hitler ein Problem? […] Eine Pest war er, die man meidet. Freilich auch eine Gefahr, die man bekämpft.[165]

Resulta coincidente que esta imagen sobre el ambiente podrido de la Alemania nacionalsocialista que se menciona en las autobiografías de Klaus Mann aparezca nuevamente en el prólogo de la novela *Mephisto, Roman einer Karriere*.[166] Esta obra es fiel reflejo de la realidad político-social que se vivía en la Alemania del Tercer Reich, a pesar de que Klaus Mann la escribió durante su exilio en Holanda.

Los nazis para conseguir sus objetivos desarrollaron una política de terror. Por eso, las personas que no compartían esta ideología y creían que si se quedaban en

[163] Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, p. 288. Cf. Klaus Mann: *Turning*…, p. 235.
[164] Klaus Mann: *Tagebücher 1931-1933*…, pp. 131-125-176.
[165] Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, pp. 288 y ss. Cf. Klaus Mann: *Turning*…, p. 268.
[166] Cf. Klaus Mann: *Mephisto*…, p. 38.

Alemania se hacían cómplices de la barbarie que estaba sucediendo en su país, decidieron marcharse. Klaus Mann manifiesta que la emigración no es buena debido a los cambios que supone para el país y para las personas que lo sufren. Sin embargo, considera que es mejor exiliarse que permanecer en Alemania. Por eso, él abandona su país el 13 de marzo de 1933: «Die Emigration war nicht gut. Das Dritte Reich war schlimmer. Ich verließ Deutschland am 13. März 1933».[167]

El exilio afectó a un amplio sector de la población alemana, entre la cual se encontraban varios centenares de escritores, los mejores del momento.[168] Todos ellos formaron la otra Alemania, la del exilio.

Cuando los exiliados abandonaron Alemania, se vieron sorprendidos por la dureza del trabajo y por unas difíciles condiciones de vida que no esperaban. Esta situación originó una profunda desilusión y desgana por luchar, al ver que el dominio nazi no parecía sucumbir, sino más bien todo lo contrario: su ideología se estabilizaba y se arraigaba con más fuerza y agresividad. Se hizo imprescindible, por tanto, un estudio y una reflexión sobre las causas que provocó el auge del nacionalsocialismo, el rumbo que debía tomar la organización antifascista y la función que podían desempeñar en ella los escritores y la literatura. Bajo el objetivo de combatir el fascismo, se intentó reunir a los autores del exilio para que utilizaran como arma común la palabra. De esta ferviente tarea nació la literatura del exilio, un capítulo a destacar en la historia de la literatura alemana. Al lado de esta literatura surgió una gran variedad de revistas que expresaban con mayor o menor énfasis su lucha antifascista. Tales publicaciones experimentaron un sorprendente auge durante los doce años que duró el exilio. Entre 1933 y 1945 aparecieron más de cuatrocientas

[167] Klaus Mann: *Der Wendepunkt…*, p. 287.
[168] Cf. *Ibídem…*, p. 293.

revistas en el exilio, de duración más o menos breve, donde se recogían las necesidades materiales e ideológicas de los exiliados, y al mismo tiempo reflejaban la escisión del ala izquierda. Las revistas adquirieron una importante labor política y cultural. Además sirvieron de apoyo moral y espiritual.

Entre las revistas más importantes del exilio figuraban *Die Neue Weltbühne* vinculada al movimiento del frente popular, fundada en Praga; *Die Sammlung* editada por Klaus Mann en Ámsterdam; *Neue Deutsche Blätter* editada por Anna Seghers, Oskar Maria Graf, Wieland Herzfelde, y Jan Petersen también en Praga; *Das Wort* editada por Brecht; Feuchtwanger y Bredel en Moscú.[169]

En todo este devenir literario, Klaus Mann confiesa que su ambición al fundar la revista era transmitir al público europeo el talento de los emigrados:

> Mein Ehrgeiz war es, die Talente der Emigration beim europäischen Publikum einzuführen, gleichzeitig aber die Emigranten mit den geistigen Strömungen in ihren Gastländern vertraut zu machen. Dazu kam, als essentielles Element meines redaktionellen Programms, das Politisch-Polemische. Die Sammlung war schöngeistig, dabei aber militant.[170]

Trasladando esta realidad histórica a la ficción es necesario señalar que quienes principalmente llevaron a la práctica esta acción literaria para luchar contra el nacionalsocialismo fueron los personaje femeninos, y en concreto un determinado tipo de mujer: la nueva mujer. Por ejemplo, en *Mephisto, Roman einer Karriere,*

[169] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt…*, p. 327.
[170] Cf. *Ibídem…*, p. 340.

Barbara, la protagonista femenina, o personajes como la actriz Herzfeld o Sebastián participan activamente, desde el exilio, en su lucha contra el régimen de Hitler. De esta manera, escribe el narrador refiriéndose a Barbara:

> Sie arbeitete in einem Komitee für politische Flüchtlinge aus Deutschland. Außerdem besorgte sie, gemeinsam mit ihrem Freund Sebastian und Frau von Herzfeld, die Herausgabe einer Zeitschrift, die sich mit den Kriegsvorbereitungen, den kulturellen und juristischen Greueln, mit dem Schmutz und der Gefährlichkeit des deutschen Faschismus beschäftigte.[171]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Klaus Mann declaró en su autobiografía *Der Wendepunkt*, que en las revistas de los exiliados se recogía toda la literatura que se proclamaba en contra del régimen nazi.[172] Para el escritor alemán había un doble objetivo en la práctica literaria antifascista: por un lado, había que advertir al mundo del peligro que suponía el Tercer Reich y no perder los contactos con la "otra" Alemania; y por otro, era necesario mantener viva y conservar la gran tradición del espíritu e idioma alemán más allá de las fronteras de Alemania. De esta manera, lo expresa en sus escritos:

> Der deutsche Schriftsteller im Exil sah seine Funktion als eine doppelte: Einerseits ging es darum, die Welt vor dem Dritten Reich zu warnen und über den wahren Charakter des Regimes aufzuklären, gleichzeitig aber mit dem "anderen", "besseren" Deutschland, dem illegalen, heimlich opponierenden also, in Kontakt zu bleiben und die Widerstandsbewegung in der Heimat mit literarischem Material zu versehen; andereseits galt es, die große Tradition des deutschen Geistes und der deutschen Sprache, eine Tradition, für die es im Lande ihrer Herkunft keinen Platz

[171] Cf. Klaus Mann: *Mephisto*..., p. 313.
[172] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*..., pp. 341-342.

> mehr gab, in der Fremde lebendig zu erhalten und durch den eigenen schöpferischen Beitrag weiterzuentwickeln.[173]

En la novela *Mephisto* hay otro personaje femenino llamado Nicoletta von Niebuhr que sirve de estímulo al escritor Theophil Marder para que luche en contra del nacionalsocialismo.[174]

En la obra *Flucht in den Norden,* la protagonista Johanna se alza en pro de la lucha antifascista. Esta joven de ideología comunista está completamente entregada a sus tareas políticas. Por ello, desde el ámbito moral, Johanna, aparece caracterizada por un intenso compromiso ético y político. La protagonista se enamora de Ragnar, un joven simpatizante de la ideología nazi;[175] de esta manera Johanna se encuentra en una díficil decisión: deberá elegir entre su deber socio-político o el amor de Ragnar. La protagonista de *Flucht in den Norden* decide finalmente continuar con su lucha contra el nacionalsocialismo, esta postura la otorga categoría y solidez dentro del universo novelístico. Ningún otro personaje muestra tanta fuerza y energía como Johanna.

La novela *Der Vulkan* es una obra dedicada especialmente a la emigración y a los exiliados alemanes. La protagonista femenina, Marion, realiza una labor importante, puesto que se dedica a convencer a los diferentes personajes de la novela, -como al escritor Martin Korella-, a que abandonen Alemania ante el panorama político que se presenta.[176] Marion se esfuerza por formar un pequeño grupo de teatro para llevar a cabo su lucha antifascista. La protagonista está interesada en el trabajo

[173] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt…*, p.293. Cf. Klaus Mann: *Turning…*, p. 271.
[174] Cf. Klaus Mann: *Mephisto...*, p.321.
[175] Cf. Klaus Mann: *Flucht in den Norden...*, p. 148.
[176] Cf. Klaus Mann: *Der Vulkan...*, p. 24.

político, los comités humanitarios y las actividades publicitarias de los emigrantes.[177] Según avanza la novela se observan algunos objetivos fracasados de la protagonista, y cómo las dificultades y sufrimientos del exilio hacen huella en todos los personajes que viven la situación amarga del destierro. Marion, a pesar de tanto sufrimiento, es capaz, no sólo de sobrevivir, sino también de triunfar en su profesión, siendo felicitada unánimente por ello.[178] Este hecho pone de relieve nuevamente la fuerza y la vitalidad del personaje femenino. Otras figuras de la novela en la misma situación no pudieron soportar las adversidades con las que se enfrentaron.

BIBLIOTECA VIRTUAL

En conclusión, es evidente la supremacía del personaje femenino en lo que al tema ideológico-político se refiere en la narrativa de Klaus Mann. El tema de la lucha antifascista fue uno de los que más preocuparon al escritor. Basta con leer los numerosos artículos que escribió al respecto.[179]

[177] Cf. *Ibídem*..., p. 143.

[178] Cf. *Ibídem*..., pp. 406-444.

[179] Cf. «München, März 1933», pp. 15-16; «Die Sammlung», pp. 38-40; «Vergeßt es nicht! Streifzüge durch das Schrifttum nationalsozialisticher Prominenz», pp. 50-53; «Zu den Angriffen gegen "Die Sammlung"», p. 62; «Drinnen und draußen», pp. 69-72; «Deutsche Bücher 1933», pp. 73-81; «Situation der deutschen Literatur, drinnen und draußen», pp.87-106; «Ich soll kein Deutscher mehr sein», p. 217; «Seid gute Deutsche, schlagt Hitler!», p. 255; «An unserer Einigkeit könnte der Faschismus sterben», p. 314; «Verse der Emigration», p. 316, etc. En Klaus Mann: *Zahnärzte und Künstler*...; «Deutsche Literatur im Exil. Ein Literaturbericht für amerikanische Leser», pp. 18-27; «Hitler is nicht Deutschland», pp. 38-41. En Klaus Mann: *Zweimal Deutschland*..., Cf. Klaus Mann: *Auf verlorenem Posten*. Por citar algunos.

3.3.3. El aspecto sentimental: el amor, la homosexualidad, la androginia, el incesto

3.3.3.1.Teoría klausmanniana del amor

Partiendo de la tendencia homosexual de Klaus Mann, nuestro primer objetivo en este apartado es investigar, a través de los escritos y de las autobiografías, lo que el escritor pensaba sobre la homosexualidad; y el segundo objetivo que nos proponemos es averiguar la teoría klausmanniana del amor, atendiendo, por un lado, a los estudios de la crítica, y por otro, a los mismos escritos del autor para así obtener dos visiones, una objetiva y otra subjetiva, y de esta manera poder comparar ambas perspectivas, establecer unos criterios y llegar a unas conclusiones.

En cuanto al **primer objetivo** propuesto: intentar saber qué piensa Klaus Mann sobre su homosexualidad, aparece en su autobiografía *Der Wendepunkt*, donde el autor reconoció públicamente su tendencia sexual y el sufrimiento que este reconocimiento público le produjo, definiendo su homosexualidad como una herida mortal:

> Man huldigt nicht diesem Eros, ohne zum Fremden zu werden in unserer Gesellschaft, wie sie nun einmal ist; man verschreibt sich nicht dieser Liebe, ohne eine tödliche Wunde davonzutragen.[180]

[180] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*…, p. 382.

En casi todas sus novelas y demás escritos Klaus Mann trata el tema del amor homosexual de forma problemática. En uno de sus artículos de juventud escribió sobre la situación legal en cuanto a la relación entre hombres y a la prostitución se refiere, y se quejaba además de la mojigatería que había en la sociedad.[181] En otro artículo se menciona el rechazo de la ideología fascista a los homosexuales, y él luchó a favor de esta tendencia sexual con el objetivo de que la sociedad integrase y aceptase a los homosexuales.[182]

Sin embargo, como se verá, para Klaus Mann la homosexualidad era un signo de distinción social. Por esta razón, en la mayoría de las obras la homosexualidad está presente en los personajes masculinos y el amor lésbico entre los personajes femeninos. Solamente el protagonista de la novela *Mephisto, Roman einer Karriere,* el actor Hendrik Höfgen, no presenta este rasgo homosexual, sino que se caracteriza por una relación sadomasoquista con su profesora de baile Juliette, puesto que el único objetivo del escritor era envilecer a Höfgen al máximo.

El tema de la homosexualidad,[183] incesto y la necrofilia en las obras de Klaus Mann no estuvo muy bien aceptado por la crítica. Así, en 1934 Werner Schlegel criticó las obras de Klaus Mann por estar llenas de represiones y perversidades,[184] que según este autor, podrían ser susceptibles de herir la sensibilidad de los lectores. Asimismo en 1932 el crítico marxista Siegfried Kracauer repudió su talento

---

[181] Cf. «Unzucht zwischen Männern. Antwort auf eine Umfrage». En Klaus Mann: *Die Neuen Eltern*…, pp. 244-245.

[182] Cf. «Homosexualität und Faschismus». En Klaus Mann: *Zahnärzte und Künstler*... pp. 235-242.

[183] Cf. Gerhard Härte: *Männerweiblichkeit: Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*, Frankfurt am Main: Atheneum, 1988.

[184] Cf. Werner Schlegel: *Dichter auf dem Scheiterhaufen.Kampfschrift für deutsche Weltanschaung*. Berlin, 1934, p. 48. Cit. por Bernd Weil: Klaus Mann: *Leben und literarisches Werk im Exil*. Frankfurt am Main: Fischer, 1983, p. 13.

calificándolo de «ein verschmiertes Talent» y de su obra *Treffpunkt im Unendlichen*: dijo de ella: «einfach zum Kotzen».[185] El propio Klaus Mann era consciente de la crítica negativa en la recepción de sus obras, por ello escribió una carta a Stefan Zweig manifestando su preocupación por este tema y su estado depresivo por otras cuestiones personales:

> Die Gehässigkeit der gewerbsmäßigen Buchbesprecher gegen mich ist weiter so merkwürdig groß und erbittert, daß mir an dem gerechten Urteil meiner Freunde alles liegen muß. Sonst ist alles im Augenblick ja auch nicht so besonders schön, Wetter bis zur Hohen Politik. In meinem persönlichen Leben hat es außerdem sehr traurige und einschneidende Dinge gegeben.[186]

A pesar de todo, Klaus Mann pensaba que todavía no había encontrado al lector objetivo y libre de prejuicios,[187] ante el delicado tema de la homosexualidad.

En cuanto al **segundo objetivo**, que consideramos, en principio, más interesante, que el primero, versa sobre la teoría de Klaus Mann acerca del amor y más relacionado con el tema de nuestro estudio. Para conocer la teoría klausmanniana del amor creemos necesario hacer referencia a dos exhaustivos estudios que, aunque en ellos se analice, prioritariamente, la homosexualidad en los personajes de las obras del escritor alemán, se menciona también el tratamiento del amor en las obras del autor.

---

[185] Cf. Siegfried Kracauer: «Zur Produktion der Jungen». En: *Frankfurter Zeitung*, 1.5.1932. Cit. por Fredric Joseph Kroll: *Klaus Mann und die Synthese von Moral und Schönheit: Einführung in das Frühwerk*. Diss. University of Rochester/N.Y. 1973, p. 14. Cit. por Bern Weil: en *Ibídem*…, p. 13.

[186] Carta de Klaus Mann a Stefan Zweig, el 19.6.1932. En Klaus Mann: *Briefe und Antworte...*, p. 78.

[187] Klaus Mann: *Kind dieser Zeit*…, p. 260.

Los dos estudios se han mencionados varias veces en la segunda parte de este trabajo de investigación: uno es el de Stephan Zynda: *Sexualität bei Klaus Mann*. Y el otro es el de Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde*: *über die Untrennbarkeit von Tod und Eros im Werk von Klaus Mann*. En la introducción del libro de Zynda su autor hace una aclaración previa manifestando que aunque aparentemente el investigar la homosexualidad de un escritor pueda estar motivado por la curiosidad o indiscreción, aclara, que en su caso no es el deseo indagar en los escarceos amorosos de la vida del autor, sino analizar cómo Klaus Mann trata el tema de la homosexualidad en sus obras. Este trabajo sirve de base para exponer nuestra hipótesis de que Klaus Mann es partidario de la teoría platónica del amor, hipótesis que más adelante justificaremos.

En el trabajo de Susanne Wolfram se estudia la relación entre el amor, la muerte y la homosexualidad en las obras de Klaus Mann. En él se especifica en qué medida cambió el concepto del amor que Klaus Mann tenía a lo largo de su vida y cómo se refleja en sus novelas. Compartimos la opinión de Susanne Wolfram, según la cual para Klaus Mann el amor en su época de juventud significaba entrega o sumisión, para concebirlo, posteriormente como un principio de autoprotección.[188]

En su trabajo de investigación, la autora continúa explicando la repercusión de la función del amor en el concepto de muerte enfocado desde el punto de vista del suicidio. En sus obras, el escritor recurre casi siempre a la descomposición del yo, lo cual conlleva a un anhelo de morir. Para Klaus Mann, el amor es vida por un lado, y muerte, por otro.[189] Cuando Klaus Mann trata en sus obras otras formas de «amor prohibidas» o consideradas «poco morales», como es el incesto o el

[188] Cf. Susanne Wolfram: *Die tödliche Wunde…*, p. 2.
[189] Cf. *Ibídem*.

sadomasoquismo, al lector le produce la sensación de que se refiere también al amor homosexual. Incluso, en las relaciones heterosexuales subyace el amor homosexual, claramente especificado en la descripción y caracterización de los personajes femeninos.

Wolfram hace un recorrido por todas las obras literarias analizando este concepto. Al principio de la producción literaria, Klaus Mann considera el amor como un principio vital, como un «deber» - («Aufgabe»), pero en sus obras de juventud no especifica cuál es ese deber, y habrá que esperar hasta la creación de su primera obra en el exilio, concretamente a la novela *Flucht in den Norden*, para que se manifieste claramente que este deber es una obligación política y significa luchar contra el nacionalsocialismo. Más tarde, en su novela *Der Vulkan*, el deber político continúa pero también se da importancia a un deber ético del ser humano, como la preocupación por concebir un niño para contribuir a la continuidad del género humano y salvación del mundo, preocupación que culminará en la novela *Der Siebente Engel*. Señala la autora que sería interesante relacionar el concepto del hijo en los primeros escritos de juventud con otros más tardíos, y comprobar cómo el nacimiento se relaciona con la muerte.[190] Aunque pensamos que podría ser un tema atractivo, no entra dentro de los límites establecidos en este trabajo.

Dado que este aspecto ya ha sido ampliamente estudiado, nuestro objetivo en este trabajo será diferente. Se intentará averiguar cómo Klaus Mann concibió el tema del amor en todas sus variantes y los aspectos que de él se desprenden, teniendo siempre presente la influencia y en qué medida afecta al tratamiento del personaje femenino.

[190] Cf. *Ibídem*.

Uno de los temas más importantes en la narrativa klausmanniana es el conflicto con la muerte y el amor.[191] Estos dos conceptos se mezclan como una unidad inseparable. Incluso el amor homosexual se mezcla con el principio de la muerte, como anunciamos al comienzo de esta tesis. Tras la lectura de las obras de Klaus Mann, se observa que para el escritor no fue difícil tratar estos temas, puesto que el punto de partida eran sus propios sentimientos y experiencias personales. Con el objetivo de saber qué pensaba Klaus Mann sobre el amor como sentimiento, empezamos recurriendo a su autobiografía, en la cual el mismo autor manifiesta que puede hablar mucho sobre el amor, pero que un sentimiento reservado y discreto, le impide hacerlo prefieriendo manifestarlo de manera artística:

> Von der Liebe könnte ich viel erzählen, tue es aber nicht, oder doch immer nur sehr nebenbei, andeutungsweise, ohne mich auf das schöne und trübe Thema je so recht einzulassen. Warum diese Diskretion? Aus Scham? Aus Vorsicht? Vielleicht. Wahrscheinlicher ist, daß ich mir gerade diesen Gegenstand für künstlerische Gestaltung aufhebe und vorbehalte.[192]

Partiendo de la hipótesis de que Klaus Mann era partidario de la teoría platónica del amor, es decir, del amor espiritual, nuestro objetivo inmediato es demostrarlo. La justificación aparece en unas declaraciones expuestas nuevamente en su autobiografía *Der Wendepunkt*:

> Ich liebte den Sokrates des "Gastmahl" und des "Phaidon", weil er die Schönen liebte- ach, mit welcher Verschlagenheit!, welch zärtlicher Ambivalenz und

[191] Klaus Mann había leído *Das Gastmahl* y *Das Phaidon* de Sócrates. La primera obra trata del amor y la segunda de la muerte de Sócrates. Estas dos obras marcaron profundamente al escritor alemán.Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt…*, p. 105.

[192] *Ibídem…*, p. 351.

> schillernder Ironie! – und weil er alles vom Eros wußte und nichts von seinem furchtbaren Wissen verriet. [...] Er sagte uns auch, daß Eros häßlich sei, nicht schön. Und er sagte uns auch, daß Eros die unschöne, schönheitsdurstige Gottheit beim Liebenden sei, nicht beim Geliebten. Wie gern ich das hörte! [...] Ich wußte, daß Sokrates die Wahrheit sprach. Ja, Eros ist häßlich, nicht schön. Ja, die Gottheit beim Liebenden sei, nicht beim Geliebten».[193]

Es sobradamente conocido que el tema del *Banquete* de Sócrates es el amor, Eros.[194] Eros se describe como una divinidad intermedia, deseoso de la belleza, dotado de gran ingenio y esforzado en su pasión, atento más a lo espiritual que a lo físico. Para Klaus Mann el verdadero amor también culminaba en lo espiritual. Son numerosas las relaciones entre los personajes de sus novelas en las que subyace este amor espiritual, encarnado en un personaje femenino caracterizado por una sensualidad más espiritual que física. Basta recordar la escena amorosa de *Kindernovelle* entre la viuda Christiane y el joven Till y en medio de la escena la mascarilla mortuoria de su marido, que en el fondo Till representa al filósofo fallecido, como se ha mencionado ya en la segunda parte de este trabajo. Lo mismo sucede en la obra *Der Siebente Engel*, lo que late en el fondo de la relación entre Vera y el joven Till, es la de su marido, el Maestro, el cual también había fallecido. En la obra *Der Vulkan*, lo que subyace en la relación que tiene Marion con Abel Benjamín es la que hubiera deseado tener con Marcel, su marido ya fallecido.

Tras una lectura minuciosa de las obras de Klaus Mann, y en un deseo de reflexionar y de buscar conceptos que confirmen la relación entre las novelas del escritor y la teoría platónica sobre el amor, se llega a la conclusión de que el hijo de

[193] *Ibídem…*, p. 105. sic.

[194] Eros que en griego se refiere al amor pasión frente a la philía que es el cariño y el trato familiar y al ágape, palabra que más tarde utilizarán los autores cristianos para designar un afecto más espiritual, al margen de la atracción sexual. Cf. Platón: *Diálogos*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.

Thomas Mann, era un perfecto conocedor del mito del *Banquete*, en el cual aparecen pruebas sobre la universalidad del amor y por el cual se explican y se clasifican todas las manifestaciones posibles del amor humano. La misma universalidad, en cuanto al tema del amor se refiere, se manifiesta en la narrativa de Klaus Mann. Incluso nos atreveríamos a decir más: para el escritor alemán el amor superior es el que tiene lugar entre dos seres iguales, y según él, entre dos hombres,[195] como se especifica claramente en el mito del *Banquete* de Sócrates,[196] a quién el autor tanto admiraba.

Señala Klaus Mann que dentro del Panteón Olímpico que se había creado, según puede comprobarse en su autobiografía, predomina el elemento erótico-religioso, mientras que el elemento social está un poco descuidado. Tampoco el realismo está representado, ni tampoco lo clásico, en sentido estricto, está admitido. El panteón del joven escritor prefiere impregnarse de un romántico en la ironía y melancolía, la lujuria y la piedad, la idea metafísica y el éxtasis sexual-emocional.[197] Habría que señalar los autores que formaron parte de este Panteón Olímpico y que constituyen los modelos literarios de nuestro autor: Platón, Hölderlin, Novalis, Walt Whitman, Nietzsche, Paul Verlaine, Herman Bang, Oscar Wilde, Stefan George.[198] A estos hay que añadir a su padre y a su tío Heinrich Mann,[199] los cuales ocupan un lugar predominante.

---

[195] Cf. Klaus Mann: *Alexander, Roman der Utopie*, en la cual se proclama una utopía: una sociedad solamente de hombres.

[196] Aquí se parte de la definición de Aristófanes de que «el amor es la unión de los semejantes», por lo que el «amor más inferior es el que tiene lugar entre un hombre y una mujer, ya que es la unión de contrarios. Por encima de todos los amores está el del hombre al hombre, el más noble de todos. Pero no sólo es el más noble, sino el único amor verdadero y durable. A este amor se le considera como el deseo de unidad», el mismo que tenía Klaus Mann ante tanta contradicción interior. «Esta idea nos lleva a la metafísica, la teoría de la psicología y de la física». Platón: *Diálogos*…, p. 219 y ss.

[197] Cf. Klaus Mann*: Der Wendepunkt*…, pp. 105 y ss.

[198] Cf. *Ibídem.*

[199] Cf. *Ibídem*, p. 117.

En definitiva, para Klaus Mann el verdadero amor es el espiritual, y concretamente el que se mantiene entre dos hombres, siendo una constante en sus obras más importantes. También en alguno de sus escritos como en *Anja y Esther*, en *Flucht in den Norden*, subyace el amor lésbico, pero el autor no otorga al amor heterosexual ninguna posibilidad de sobrevivir en sus obras, y máxime cuando el personaje femenino es objeto de deseo sexual. Teniendo en cuenta que en la narrativa de Klaus Mann aparecen todas las manifestaciones del amor, hay que destacar prioritariamente una evolución diacrónica en el sentimiento del amor. De esta forma, en los personajes de sus novelas de juventud hay un sentimiento del amor sometido a los ímpetus y oscilaciones pasionales, como en Susanne y Kunigunde, ejemplos del prototipo de mujer rebelde; mientras que el sentimiento del amor en los personajes de su producción literaria durante la etapa del exilio predomina un acto de la voluntad, siendo la máxime representante Johanna,[200] protagonista de la novela *Flucht in den Norden*, incluida en el modelo de nueva mujer.

[200] Puesto que ella misma decide optar por el deber antes que por el amor hacia Ragnar y no se dejar llevar por la pasión.

3.3.3.2.El amor natural

Entre los personajes de las obras de Klaus Mann se observa que el amor natural se manifiesta tanto en el matrimonio como en la relación previa a éste. La mayoría de los matrimonios klausmannianos establecidos suelen pertenecer a la clase burguesa. El matrimonio burgués se caracteriza por el aspecto tanto de equilibrio como de desequilibrio en la relación marido-mujer. Por ejemplo, el matrimonio de Christiane y el filósofo en *Kindernovelle*, o el de Vera y el maestro en *Der Siebente Engel* se definen por el dominio del marido ya fallecido; mientras que en el matrimonio fracasado de Hendrik Höfgen y Barbara Bruckner en *Mephisto, Roman einer Karriere* predomina el dominio moral de la mujer sobre el hombre. En el matrimonio de Olimpia y Filipo en la novela *Alexander, Roman der Utopie*, es claro el dominio de la mujer sobre el hombre. En cuanto al matrimonio de Marion y Abel Benjamín, en *Der Vulkan* es una relación más equilibrada. En cambio, en el de Alejandra Andrejewna y el General en *Symphonie Pathétique* aparece una relación más fría y distante entre ellos.

En los matrimonios en los cuales la mujer domina al hombre se aprecia una clara diferencia en el comportamiento de las distintas figuras femeninas. Así por ejemplo, cuando a Barbara le llega el momento de decidir seguir el oportunismo político de su marido o separarse de él, ésta decide marcharse de Alemania por su propia voluntad, dado su profundo sentido de la moral. En cambio, en la relación entre Olimpia y Philipp, la mujer tiene menos profundidad moral que Barbara, puesto que Olimpia supera a su marido por su temperamento y personalidad fuertes, llegándo incluso a agredirle físicamente. En definitiva, en el matrimonio de Hendrik y Barbara, la superioridad de la mujer no se expresa a través de un carácter dominante,

como es el caso del de Olimpia y Filipo, sino en la inteligencia superior de Barbara, otorgándole por esta razón una extraordinaria categoría social, humana y literaria.

Asimismo, la superioridad de Christiane[201] se demuestra en el profundo concepto que ésta que tiene del valor de la institución matrimonial y en la unión espiritual e indisoluble con su marido fallecido, a pesar de las diferencias que había entre ellos. Es un matrimonio semejante al que Klaus Mann había visto en sus padres, aunque posteriormente el autor añada a la trama un *affaire* para la joven viuda.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En definitiva, Klaus Mann huye del tipo femenino romántico por excelencia. La relación amorosa entre hombre y mujer es tratada por nuestro autor desde su homosexualidad, por lo tanto, la relación heterosexual propiamente dicha no tiene cabida en su narrativa. La excepción es la novela *Mephisto, Roman einer Karriere*, donde la relación que se describe entre Hendrik Höfgen y Juliette es claramente sadomasoquista, como ya se ha mencionado.

3.3.3.3. El amor pasional y adúltero

Klaus Mann aborda el tema del amor desenfrenado en casi todas sus novelas con más o menos intensidad. Somos de la opinión de que la práctica masiva del amor carnal de los personajes de la narrativa klausmanniana, manifestado sobre todo en las orgías, se justifica como una válvula de escape para la mujer y los jóvenes que vivían en una sociedad burguesa y anquilosada por los principios caducos de la generación de sus padres. Normalmente la mujer siente frustrados sus deseos en un matrimonio

[201] Aquí también se pueden incluir a Vera y a Marion aunque desde diferentes perspectivas.

en el cual se ha perdido el interés y la emoción por disfrutar de la vida conyugal. Resulta significativo que el primer caso de adulterio que parece en la narrativa klausmanniana sea un hombre casado, personaje del relato *Katastrophe um Baby*.[202]

El escritor no justifica el adulterio y otras formas de amor desenfrenadas, por ello personajes que cometen este tipo de relaciones son castigados, dado que para el autor frecuentemente el ideal del sentimiento del amor no es una manifestación incontrolable y pasional, sino producto de un acto de la voluntad, como se ha mencionado en el apartado anterior.

La primera obra en la cual se hace referencia al adulterio es en *Katastrophe um Baby*, siendo el adúltero un personaje masculino. La joven Baby, protagonista femenina del relato, es seducida por Lorensen, un señor casado de 54 años.[203] La pasión que siente este personaje masculino por Baby es muy intensa.[204] El narrador describe este sentimiento detalladamente e identifica el comportamiento del señor Lorensen con el de un animal salvaje:

> Herr Lorensen, der den Wagen mit einer Hand lenkte, griff mit der andern heftig nach Babys Schulter und Hals. [...] in diesem Griff war mehr Leidenschaft, als ihr recht sein konnte. Das geschwollene Gesicht, das er ihr entgegenhielt, war immer noch komisch, schon wegen des von der Backe bedrängten Schnurrbärtchens; anderseits aber erschreckend, denn es zeigte sich von echter Leidenschaft verwüstet. In ihm zuckte und kämpfte es, die gutmütigen Augen glühten rot wie die Augen der fliehenden Tiere.[205]

[202] Cf. «Katastrophe um Baby». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 254.
[203] Cf. *Ibídem*.
[204] Cf. *Ibídem*…, p. 262.
[205] *Ibídem*…, p. 272.

En voz de otros personajes, se alude al comportamiento escandaloso e improcedente del señor Lorensen:

> Trotzdem schossen die Damen böse Blicke, blinzelten sich die Herren sachverständig zu: Herr Lorensen mit einem fremden Fräulein.Viele erkannten Baby, diese fanden Lorensens Verhalten nur noch skandalöser. [...] Das Gefühl, skandalös zu sein, schmeichelte und beunruhigte zutiefst ihn, der dreiundfünzig Jahre lang wacker gewesen war. Es konnte seine Karriere kosten, denn er kompromittierte sich vor den eigenen Gästen.[206]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Freddy, otro personaje de la obra y amigo de Baby, está muy enfadado por el comportamiento indecoroso de ésta: «Ich ärgerte mich furchtbar, daß Du mit dem Alten nachts spazierenfährst. Das solltest Du wissen, und der Alte soll sich in acht nehmen».[207]

El mismo título de la obra, *Katastrophe um Baby*, es significativo. Klaus Mann fiel a sus principios burgueses, no está a favor de estos vaivenes pasionales, y aún menos tratándose de un señor casado. Por esta razón, castiga a los personajes de esta obra provocando un accidente de coche e impidiéndose de esta manera la realización de los deseos de Lorensen.

En *Mephisto, Roman einer Karriere*, no aparece el adulterio tan claramente especificado como en el relato anterior, pero subyace entre líneas. Así, por ejemplo, el actor Hendrik Höfgen, ya casado con Barbara Bruckner, siente deseos de estar con

[206] *Ibídem*…, p. 270.
[207] *Ibídem*…, p. 273.

Juliette,[208] su profesora de baile. Incluso, su esposa, Barbara, es consciente de que se ha casado con ella por puro interés para ascender en su carrera profesional y siente que su marido nunca la ha amado.

> Ich bin betrogen worden, dachte jetzt Barbara oft. Ich habe mich von einem Komödianten betrügen lassen. Es schien nützlich für seine Karriere, mich zu heiraten, und außerdem brauchte er wohl irgendeinen Menschen an seiner Seite. Aber er hat mich niemals geliebt. Wahrscheinlich kann er überhaupt nicht lieben…[209]

BIBLIOTECA VIRTUAL

De nuevo es el hombre quien transgrede las normas del amor siendo la mujer víctima de esta situación. El objetivo es la degradación del comportamiento del personaje masculino y elogiar el de la figura femenina.

En conclusión, las obras de Klaus Mann no reflejan el adulterio con frecuencia, pero se manifiestan otras formas de amor desenfrenadas como se ha mencionado en la primera parte de este trabajo, concretamente cuando se analizó la imagen social en cuanto a la relajación de costumbres en el ámbito sexual se refiere. Sin embargo, es muy significativo que los dos casos de adulterio estudiados se atribuyen al hombre, otro aspecto más que contribuye a reafirmar nuestra hipótesis de la supremacía narratológica del personaje femenino. Por lo tanto, en la narrativa de Klaus Mann es el hombre el adúltero y no la mujer como era normal en la sociedad del siglo XIX. Este aspecto es novedoso en la narrativa klausmanniana.

[208] Klaus Mann: *Mephisto*…, pp. 174-175.
[209] *Ibídem*…, p. 171.

3.3.3.4.El amor paterno-filial

Una variante de relación afectiva muy interesante en la narrativa de nuestro autor es la que se establece entre entre padre e hija. Los personajes femeninos que mantienen una relación conflictiva con su padre son Suzanne en *Das Leben der Suzanne Cobière* y Kunigunde en *Der Vater lacht*. En cambio, Barbara Bruckner, en *Mephisto, Roman einer Karriere* mantiene una relación especial con el suyo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

A pesar de que Suzanne mantiene una relación muy fría y distante con su padre, basada especialmente en el respeto debido a la educación recibida»,[210] curiosamente parece ser más estrecha que la que mantenía con su madre.[211]

Asimismo la relación de Kunigunde con su padre era distante, dado que la joven había estado internada en un colegio tras el fallecimiento de su madre:

> Wie fremd sie der lieben Mutter – wie unendlich fremd sie ihm, dem Vater, damals gewesen war. […] Aber gleich nach dem Tode der Mutter reiste sie ja davon, der Obhut einer strengen, grau gekleideten Dame anvertraut, davon und ins klösterliche Pensionat.[212]

El padre ejerce un estricto dominio sobre la hija manifestando el carácter anticuado de las costumbres de la sociedad burguesa. En este relato estamos ante una

[210] «Das *Leben* der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 235.
[211] *Ibídem.*
[212] «Der Vater lacht». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 50.

relación paterno-filial basada en la autoridad y no en el amor mutuo. [213] El padre se llega a comportar como un déspota, dado que priva a Kunigunde de su libertad. Por esta razón, la hija se rebela contra él, negándose a comer:«danke, nein, sie äße nicht. Der Vater dachte an Hungerstreik […]».[214] Parece contradictorio que luego se produzca una relación incestuosa entre Theodor y Kunigunde.[215]

Esta relación incestuosa es muy interesante en aras de relacionarla con la literatura de la seducción y la teoría psicoanalítica de Freud. Basándonos en el artículo de Susan Kirkpatrick, titulado «La narrativa de la seducción en la novela española del siglo XIX»,[216] en el cual se observan una serie de coincidencias en la personalidad de aquellos personajes femeninos que sufren una relación de incesto: como son síntomas de histeria, división de la personalidad porque sus deseos o aspiraciones son incompatibles con las normas de la sociedad, sensación de vacío y manifestación psicosomática, especialmente reflejada en la delgadez, tras no poder llevar a cabo sus aspiraciones personales y vitales. En *Der Vater lacht* puede comprobarse que Kunigunde vive estas mismas sensaciones.

Freud identificó el conflicto reprimido como la seducción de la hija por el padre. De la misma manera se manifiesta en el relato. Theodor no consigue dominar a su hija, enfadadándose y vengándose con la situación incestuosa.[217] Teniendo presente que «para la cultura occidental de siglos anteriores las historias sobre el

[213] *Ibídem…*, p. 59.
[214] *Ibídem…*, pp. 61-62.
[215] *Ibídem…*, pp. 70-71.
[216] Cf. Susan Kirkpatrick: «La narrativa de la seducción en la novela española del siglo XIX». En Giulia Colaizzi: *Feminismo y Teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 153-167. En este artículo los textos analizados son *Tristana* de Galdós, una reseña de esta novela realizada por la feminista Emilia Pardo Bazán y *La hija del mar* de Rosalía de Castro.
[217] Cf. «Der Vater lacht». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p.62.

incesto habían tenido sobre todo un significado moral, fruto de la lascivia y el exceso. A finales del siglo XIX, este aspecto comenzaba a ser entendido como un paradigma que le situaba en la sociedad en relación al ejercicio de poder y del deseo. Fue Freud quien con su teoría psicoanalítica mostró su significado. En principio, Freud leyó los síntomas de la histeria en sus pacientes femeninos como una forma silenciosa de expresar el traumático encuentro sexual con el padre. Después afirmó que el referente de estos síntomas era una fantasía motivada por la interiorización, por parte de la hija, del deseo sexual de los adultos. Según Freud, a través de la fantasía de la seducción, la niña logra acceder al deseo y al poder sintiéndose objeto del deseo del padre. La teoría psicoanalítica indica que la narrativa de la seducción, en tanto se trata de una fantasía interiorizada por las mujeres, sirvió para subordinar su deseo a las exigencias de la familia patriarcal burguesa, en la que el poder y el deseo activo pertenecían al padre».[218]

En definitiva, basándonos en la teoría psicoanalítica, los deseos internos de las mujeres sirven para subordinar sus fantasías a las exigencias de la familia patriarcal burguesa, en la que el poder era exclusivamente del padre. Esta es la explicación a la relación incestuosa entre Kunigunde y Theodor. No obstante, este tema deja un espacio abierto para investigaciones futuras.

Sonja, protagonista del relato que lleva su nombre, es huérfana de madre. Vive con su padre ya jubilado y por consiguiente sometida a las órdenes de éste. El lector deduce que la relación entre ambos, es fría y distante.[219] En cambio, la relación con su madre había sido más profunda y afable.[220] Igualmente que los personajes

[218] Cf. Susan Kirkpatrick: «La narrativa de la seducción…».
[219] Cf. «Sonja». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 75.
[220] *Ibídem…*, p. 85.

anteriores, Sonja presenta síntomas de histeria, dado que no puede hacer realidad sus deseos y consecuentemente somatiza todos sus deseos por la incapacidad de enfrentarse a ellos, reflejándose en su aspecto físico, cada vez más demacrado. El narrador compara su aspecto con el de los animales:

> Jetzt war Sonja ja ganz allein. Es schien, als würde sie schmaler von Tag zu Tag. Das Haar lastete so schwer, daß sie den Nacken gebückt trug. In ihrem stillen Gesicht standen groß und traurig, goldbraun, wie manche Tiere haben, die redende Augen.[221]

No obstante, la relación de Barbara con su padre, el académico Bruckner, personajes de la novela *Mephisto, Roman einer Karriere*, no merece comparación con las estudiadas anteriormente. En esta relación habría que elogiar no sólo el respeto y el cariño que se profesan entre ellos, [222] sino, especialmente, la auténtica y la verdadera ternura.[223] En esta novela se resalta el amor desmesurado del padre hacia la hija y viceversa. En ella, el autor refleja una auténtica y real relación paterno-filial, semejante a la que mantuvieron su hermana, Erika y su padre, Thomas Mann.

En conclusión, pensamos que Klaus Mann en estas obras aborda un tema fundamental a finales del siglo XIX y principios del XX: la relación padres e hijos, en su más amplio sentido, en una época en la que el principio de autoridad paterna está en tela de juicio, precisamente porque va degenerando en actitudes arbitrarias y extremistas. Klaus Mann, en la mayoría de sus obras, trata el conflicto generacional, abogando por un nuevo modelo de autoridad y principios morales. El escritor está en

[221] *Ibídem…*, p. 83.
[222] Klaus Mann: *Mephisto…*, p. 132
[223] *Ibídem.*

contra de tantas normas caducas y absurdas vigentes en la sociedad burguesa, y está a favor de la confianza entre padres e hijos y de la responsabilidad y libertad de éstos. De esta manera, observamos como Klaus Mann va evolucionando en la creación de sus personajes femeninos. Los primeros son Suzanne y Kunigunde, las cuales son mujeres rebeldes, caracterizadas por la histeria, la escisión de su yo interior y víctimas de un final trágico, porque no gozan de libertad y están bajo la presión y autoridad de la figura del padre. En cambio, Barbara, prototipo de nueva mujer, es más libre e independiente, gozando además del cariño de su padre. En definitiva, Barbara es una mujer realizada.

En *Der Siebente Engel*, aunque el padre ha muerto, los hijos mantienen con él una relación espiritual y respetuosa, mostrándose obedientes a los deseos de éste y a las órdenes que su padre estableció antes de morir:

> Ursula: [...] Der Papa hat sich zur heutigen Abendfeier einen ganz besonderen Locktanz von uns ausgebeten. Der Tanz soll mit der Geschichte zu tun haben, die der Papa erzählt hat. [...]
>
> Ursula: Jetzt stellt euch einmal vor: Wenn unser Locktanz heute nicht in Ordnung ist, dann wird der Papa sich ärgern und wird zur Strafe…[224]

En *Der fromme Tanz*, el protagonista, Andreas Magnus, vive con su padre y su hermana Maria Therese, pero apenas se habla de la relación que tenía con éste. Simplemente se menciona que era un buen padre, honrado y sincero, perteneciente a la clase burguesa y ya jubilado.[225]

[224] Klaus Mann: *Der Siebente Engel*…, p. 323.
[225] Cf. Klaus Mann: *Der fromme Tanz*…, p. 18.

3.3.3.5.El amor materno-filial

Otra variante afectiva en la narrativa de Klaus Mann tan profunda como enigmática es la relación materno-filial. Por un lado, decimos tan profunda porque *Kindernovelle* es el primer relato que escribió el autor, en el cual se manifiesta una relación de verdadera ternura y de auténtico cariño entre la madre y los hijos. La protagonista femenina, la joven viuda Christiane, aparece caracterizada como una buena madre, a pesar de que la niñera, Konstantine, se ocupara la mayor parte del tiempo de los niños.[226]

En el relato puede comprobarse que Christiane ejerce las funciones propias de una madre, por eso el amor que la profesan sus hijos es ilimitado. Este amor se refleja cuando los niños reclaman a su madre todas las noches para desearles felices sueños:

> Wenn Mama abends ans Bett gute Nacht sagen kam, war sie zuweilen so wunderbar, daß man sie mit einem Übermaß lieben mußte, dessen man sich am hellen Tage sicher geschämt hätte. Wenn sie im Schlafzimmer der Mädchen saß, rief Heiner gleich so exaltiert nach ihr, daß sie sich von Renate und Lieschen sanft losmachen mußte.[227]

Para los cuatro hijos de Christiane, Renate, Heiner, Fridolin y Lieschen, su madre era lo más hermoso del mundo.[228] Christiane desempeñaba la función de buena madre, así en el buen tiempo llevaba a los niños a nadar y a buscar bayas.[229] En el relato se expresa lo felices que eran cuando los cinco estaban juntos, disfrutaban

[226] Cf. «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p.129.
[227] *Ibídem*…, p. 128.
[228] Cf. *Ibídem*…, p. 133.
[229] Cf. *Ibídem*…, p. 132.

riéndose mucho: «Die Kinder lachten mit ihr, alle fünf lachten sie jubelnd. Lachend begrüßten sie die feiste Wirtin vom "Café am Wald"».[230]

En cambio, decimos que dicha relación es enigmática, como todas las relaciones materno-filiales que Klaus Mann trata en sus novelas, porque a veces sentía miedo de sus propios hijos y los rechazaba al sentirles como seres desconocidos y ajenos a ella: «Mama aber, auf der Veranda, fürchtete sich fast vor ihren fremden Kindern».[231] Esta actitud de Christiane se intensifica a medida que se avanza en la historia del relato. En el capítulo quinto se menciona que apenas conocía a sus hijos, pareciéndola extraños y feos, además de criaturas impertinentes:

> Ihre Kinder kannte sie beinah nicht mehr. Wenn sie sie irgendwo im Garten spielen sah, kamen sie ihr fremd und häßlich vor, aufdringliche, magere Geschöpfe. Die Kinder merkten es und mieden sie ängstlich, bei den Mahlzeiten hingen ihre Augen scheu und prüfend an dem neuen Gesicht der Mutter.[232]

El comportamiento de Christiane llega hasta tal punto que en un pasaje del relato, nuestro autor ya no caracteriza a la protagonista como una madre: «Christiane hatte nicht acht auf ihre vier Kinder, jetzt war sie nicht Mutter».[233]

En definitiva, se presenta una relación materno-filial contradictoria, la cual tiene su explicación al final del relato,[234] debido al castigo psicológico que sufre Christiane tras haberse quedado embarazada del joven Till. Klaus Mann, debido a su

[230] *Ibídem*…, p. 147.
[231] *Ibídem*…, p.134.
[232] *Ibídem*…, p. 155.
[233] *Ibídem.*
[234] Cf. *Ibídem*…, p.159.

homosexualidad, no podía concebir a las mujeres embarazadas, incluso las rechaza, por eso castiga a sus personajes, como podemos constatar una vez más.

Entre las líneas de este relato subyace el primer indicio de complejo de Edipo, manifestado en el personaje de Heiner. El pequeño Heiner quería de una manera muy especial a su madre, tanto que la cortejaba como si estuviera enamorado de ella y era capaz de inventarse palabras de cariño hacia Christiane.[235] Heiner aparece caracterizado con rasgos andróginos.[236] La obra presenta una estructura circular, puesto que termina con los mismos sentimientos de cariño y ternura que sentían los hijos hacia Christiane, incluso recordando el mismo pasaje de cuando la madre les daba las buenas noches en la cama:

> Ihre Augen waren überhaupt schöner denn je, und die Kinder fühlten für ihre behinderte Mutter beinah immer jene starke, fast beschämende Zärtlichkeit, die sie sich sonst nur abends in den Betten eingestanden hatten.[237]

Para dejar bien claro y argumentar lo anteriormente expuesto, pensamos que uno de los objetivos de este final es enfatizar el profundo amor que sentían los hijos por la madre y viceversa, el mismo amor que en la realidad profesaban Klaus Mann y sus hermanos a su madre, Katia Mann.

En el drama *Der Siebente Engel,* la relación de la protagonista femenina Vera con sus hijos es también muy enigmática. Esta relación está fuertemente mediatizada

[235] Cf. *Ibídem…*, p. 129.
[236] Cf. *Ibídem…*, p. 171.
[237] *Ibídem…*, p. 173.

por la cuñada de Vera, una señora inválida llamada Judith. Vera apenas tiene contacto con sus seis hijos puesto que Judith les ha prohibido hablar con ésta:[238]

Los niños deben pedir permiso a su tía Judith si desean relacionarse con su madre para cualquier aspecto.[239]

Vera está tan guiada y aleccionada por su cuñada que apenas se preocupa de sus hijos. La relación con ellos es fría y distante, hasta tal extremo que cuando el joven Till hace su aparición en la isla, Vera desea solamente marcharse con él, sin importarle dejar a sus hijos con Judith. Sin embargo, a pesar del poco contacto que tienen con su madre, los niños aman profundamente a ésta y desean protegerla a toda costa de cualquier hecho que pueda perjudicarla o dañarla:

> Kaspar: Wir müssen die Mutti schützen!
> Doris: Die liebe, arme Mutti…
> Betty: Unsere süße Mutti…
> Knirps: Ich erlaub´s nicht, daß er sie uns verhext![240]

En *Der fromme Tanz*, el protagonista masculino, Andreas Magnus, es huérfano de madre. Andreas cuando ve fotos de ella siente nostalgia y la recuerda con cariño.[241] En la obra hay pasajes en los cuales se expresan las hermosas y las bondadosas palabras que Andreas recordaba de ella.[242]

---

[238] Cf. Klaus Mann: *Der Siebente Engel…*, p. 323.
[239] Cf. *Ibídem.*
[240] *Ibídem…*, p. 396.
[241] Cf. Klaus Mann: *Der fromme Tanz…*, p. 20.
[242] Cf. *Ibídem…*, p. 66.

En *Alexander, Roman der Utopie*, la relación del protagonista masculino con su madre, Olimpia es muy significativa además de intensa. Ya desde el comienzo de la novela se expresa que la madre era más querida que el padre:

> Das Leben war vollkommen schön, solange der Vater sich im Hintergrund hielt. […] Alles schien gut, sogar die Schlangen der Mutter, nur der Vater blieb abzulehnen. Warum lachte der Vater so unangenehm, und wenn man nicht mitlachte, wurde er mürrisch? In seiner Nähe roch es nach Schweiß und Alkohol, in der Nähe der Mutter aber nach Kräutern und schönem Haar.[243]

Olimpia es el prototipo de mujer del matriarcado y ejerce una ingente influencia sobre su hijo Alejandro, quien acepta sin protestar y sin oponerse a los planes maternos y la autoridad de ésta. Sin embargo, el objetivo de Olimpia, el de crear una sociedad exclusivamente de mujeres, no tiene sentido, cuando se descubre, según se avanza en la lectura de la novela, que Alejandro es homosexual, como se ha mencionado ya en el capítulo anterior.

El comportamiento de Olimpia hacia su marido, el rey Filipo, es muy brutal y cruel,[244] mientras que con su hijo Alejandro, se muestra más amable.[245] Sin embargo, entre las líneas de la novela subyace que Alejandro no recibió de la madre todo el cariño y la ternura que éste necesitó.[246]

[243] Klaus Mann: *Alexander…*, p. 9.
[244] Cf. *Ibídem…*, p. 10.
[245] Cf. *Ibídem…*, p. 10-11.
[246] Cf. *Ibídem.*

Tal es el amor desmesurado que Alejandro siente por su madre, que las mujeres de las que se enamora son físicamente muy parecidas a ella.[247] En este detalle se manifiesta, nuevamente, el complejo de Edipo, muy propio y característico de la obra de un homosexual. A pesar de todo, en esta novela el papel de la madre es muy importante. Olimpia ayuda a Alejandro a superar y a vencer los obstáculos que le surgen en su afán conquistador.

En *Symphonie Pathétique*, la relación madre e hijo presenta, de nuevo, un carácter enigmático y misterioso. La madre del protagonista aparece caracterizada como una persona poco cariñosa y comunicativa. Todo en ella parecía extraño:

> An der Mutter war alles fremd. Ihr Gesicht erschien oft streng und traurig, längst nicht immer war sie zärtlich und gesprächig. Manchmal redete sie stundenlang nicht und schaute unter zusammengezogenen Brauen finster geradeaus.[248]

Por un lado, la madre mostraba mucho cariño hacia su hijo y por otro, sentía miedo de acercarse demasiado afectivamente a él. Sin embargo, la relación con ella era más profunda que la mantenida con el padre. Basta una simple lectura para darse cuenta de que al padre apenas le describe, expresando mínimos detalles sobre su vida:

> Fanny hatte ihm auch erzählt, daß die Mutter sehr viel jünger war als der Vater – <Und das sollte eigentlich nicht so sein>, hatte Fany mit einer gewissen Strenge hinzugefügt. <Es pflegt kein Glück zu bringen>. Dieses Wort erschreckte den kleinen Peter.[249]

[247] Cf. *Ibídem…*, p. 112.
[248] Klaus Mann: *Symphonie* Pathétique…, p. 108.
[249] *Ibídem.*

Después de este breve análisis de la relación afectiva materno-filial, se pueden sacar unas conclusiones bastante claras que se exponen a continuación La primera es que predominan las relaciones profundas de la madre con los hijos, a pesar de ser algo extrañas y contradictorias en la mayoría de los relatos estudiados, frente a las relaciones superficiales del padre con los hijos. La segunda es que domina la relación de cariño y comprensión de la madre e hijos, frente a la fría o distante relación del padre con los hijos. La tercera conclusión es que hay más viudas que viudos.[250] Las madres que aparecen en la novela son físicamente muy diferentes pero todas con el mismo objetivo de apoyar y transmitir ternura a sus hijos.

En esta tercera parte se corrobora nuevamente nuestra hipótesis sobre la supremacía narratológica del personaje femenino. Podemos afirmar que Klaus Mann logra un perfecto equilibrio entre la creación de los personajes que salen de su pluma y aquellos que tenía en su mente. Para el escritor no suponía ningún esfuerzo expresar la relaciones materno-filiales porque le eran conocidas, expresándolas de una manera exquisita y fiel reflejo de la realidad, dado que para nuestro autor su madre era lo mejor que poseía.[251]

[250] Recordamos que Christiane, la protagonista de *Kindernovelle* y Vera, la protagonista de *Der Siebente Engel*, no tienen marido. Olimpia, la protagonista femenina de Alexander, es cómplice del asesinato de su marido. Andreas, el protagonista de *Der fromme Tanz* no tiene madre. Peter Iljitsch Tschaikowsky, el protagonista de *Symphonie* Pathétique no tiene madre, y apenas se habla de su padre.

[251] Cf. «Das Bild der Mutter». En Klaus Mann: *Die Neuen Eltern*…, pp. 323-324.

3.3.3.6.El sentimiento de amistad

La amistad es también un tema tratado con especial delicadeza en la narrativa de Klaus Mann, puesto que influye en el desarrollo de los acontecimientos de las obras. Resulta significativo y afirmamos, que no es por casualidad, que en las relaciones de amistad siempre haya, al menos, un personaje femenino.

Al comienzo del relato titulado *Sonja*, la protagonista femenina, Sonja y la criada, Martha mantuvieron simplemente una relación superficial. Sin embargo, al final de la obra, los dos personajes entablan una fuerte amistad puesto que se vieron unidas por los mismos problemas y por la soledad a la que estaban condenadas. Cuando Martha se queda embarazada y Alois, su novio, le abandona, Sonja se preocupó por ella. El narrador identifica a Sonja como si fuera el arcángel de Martha:

> Martha nahm Abschied, sie reiste in ihre Heimatstadt, um dort ihres Kindes Geburt entgegenzusehen. Sonja war die einzige, die sie zur Bahn geleitete. Alois, der Knecht, hatte Martha schon lange verlassen und war wohl weit fortgezogen. Sie gingen die beiden allein, Sonja und Martha, die Magd. [...] Sonja war schlank wie ein Erzengel an ihrer Seite.[252]

En la obra aparece algún pasaje que demuestra la amistad entre Martha y Sonja.[253]

[252] Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 83.
[253] *Ibídem.*

Otra novela en la cual el tema de la amistad brilla con luz propia es *Flucht in den Norden*. La relación de las dos protagonistas femeninas, Johanna y Karin está descrita de manera extraordinaria y su amistad es también cauce de confidencias y sinceridad. No debemos olvidar que el personaje ficcional de Johanna era Annemarie Schwarzenbach en la realidad, escritora muy amiga de Klaus y de Erika Mann.[254] Por esta razón, al escritor le fue fácil narrar esta relación afectiva, espejo de la realidad palpable. En la segunda parte de este trabajo se ha mencionado, siguiendo el estudio de Susanne Wolfram, que la amistad entre ambos personajes se transforma en una relación erótica.[255] Karin y Johanna ó Johanna y Karin están caracterizadas de tal manera que parecen la misma persona.[256]

En *Mephisto, Roman einer Karriere*, la amistad viene trazada por tres ejes diferentes y uno común: el primero está representado por Barbara y Sebastian, en la ficción; en la realidad se corresponden con Erika y Klaus Mann, por lo que esta relación es descrita en la novela de una manera muy especial. Se trata de una relación más espiritual que mundana en opinión del narrador.[257] Numerosos son los pasajes que lo demuestran.[258]

El segundo eje de amistad viene determinado por Barbara y la actriz, Nicoletta von Niebuhr en el marco ficcional, correspondiéndose en la realidad con la amistad que entablaron Erika y Pamela Wedekind.[259] En la novela aparece Nicoletta como la mejor amiga de Barbara Bruckner, dado que los padres de éstas mantuvieron una

[254] Cf. «Wir werden es schon zuwege bringen, das Leben». Annemarie Schwarzenbach an Erika und Klaus Mann. Briefe 1930-1942. Editado por Uta Fleischmann, Bamberg: Centaurus, 1993.
[255] Cf. p. 145 del presente trabajo de investigación.
[256] Cf. Klaus Mann: *Flucht in den Norden*..., p. 25.
[257] Cf. Klaus Mann: *Mephisto*..., p. 148.
[258] Cf. *Ibídem*..., p. 304 y ss.
[259] Klaus Mann: *Der Wendepunkt*..., p. 134.

estrecha amistad desde la infancia. «Nicolettas beste Freundin, ihre eigentliche Schwester, war Barbara, Bruckners Tochter».[260]

El tercer eje de la obra se centra en la relación afectiva entre Barbara y la actriz Hedda von Herzfeld. Esta figura femenina en la realidad es Therese Giehse,[261] a quien Klaus Mann dedica su novela *Mephisto*.[262] Esta actriz tiene especial interés y predilección por las representaciones que encarnan papeles de madre, por esta razón no solamente el narrador le dedica una atención especial a su caracterización,[263] sino además porque la señora von Herzfeld participa activamente, junto con Barbara y Sebastian, en la redacción de la revista para los exiliados, es decir, este personaje desarrolla un papel importante en la sociedad:

> Barbara empfand Achtung vor Frau von Herzfeld; denn diese zeigte Energie und Tapferkeit. Sie war allein, sie hatte nur ihre Arbeit. [...] An der kleinen Revue, die sie mit Sebastian redigierte, hing sie wie die Mutter am Kind.[264]

En *Der fromme Tanz*, los lazos de amistad establecidos son entre el protagonista masculino, Andreas Magnus, y sus amigas, Ursula Bischof, Franziska y su hermana, Marie Therése. Todas ellas ejercen una fuerte y positiva influencia sobre Andreas, apoyándole a soportar sus debilidades:

---

[260] *Ibídem…*, p. 112.

[261] Therese Giehse fue, junto a Erika Mann, el alma vital del cabaret literario *Die Pfeffermühle*.Cf. *Ibídem…*, p. 282.

[262] Cf. Klaus Mann: *Mephisto*…, p. 4.

[263] Cf. *Ibídem…*,p. 75.

[264] *Ibídem…*,p. 315.

> Aber neben Andreas standen dunkel wie zwei Engel die Frauen, die seiner Schwäche so viel geholfen hatten. Die eine in zweiflerischer Sanftmut, die, obwohl er unter ihren Augen weinen durfte, dennoch forderte von ihm, er möge "den Ausweg" finden – und die andere bunter, greller, widerspruchsvoller, aber doch in so vielen Zügen der ersten ähnlich – ebenso streng, ebenso sanft.[265]

En la novela *Symphonie Pathétique*, el protagonista masculino, el músico Peter estaba muy unido a su hermana pequeña, llamada Alexandra. Al comienzo de la novela es la relación de amistad más profunda que se describe. Según avanza la obra la relación amistosa gira en torno a la cantante Désirée Artôt.[266] Asimismo, Peter mantuvo una relación de amistad muy importante y especial con Natascha Filaretowna von Meck, caracterizando el narrador a este personaje femenino como su hada buena:

> [...] zu der guten Fee und der geheimnisvollen Freundin, Nadjeschda Filaretowna von Meck. "Sie ist der treueste Mensch, den ich habe", denkt Peter Iljitsch, [...]. "Es ist immer beruhigend, an sie zu denken. Ich hatte vollständig recht, ihr meine Vierte Symphonie zu widmen [...] als "meinem besten Freunde".[267]

así como amiga espiritual: «Die in jeder Hinsicht lohnende Seelenfreundschaft mit Natascha von Meck hatte eingesetzt und blieb angenehm dauerhaft».[268]

---

[265] Klaus Mann: *Der fromme Tanz*..., p. 120.
[266] Cf. Klaus Mann: *Symphonie Pathétique*..., p. 96.
[267] *Ibídem*..., p. 104.
[268] *Ibídem*..., p. 121.

Resumiendo, Klaus Mann trata la amistad en aquellos personajes que viven una serie de problemas con los que se sienten identificados y les sirven para estar más unidos o para establecer una relación de amistad. Es impresionante la capacidad artística de Klaus Mann de representar la auténtica amistad en medio del sufrimiento. Como se ha comprobado, hay novelas en las que la amistad surgida por una misma ideología política es elemento narrativo fundamental en la estructura de la novela, y casi siempre traído de la mano de un personaje femenino.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CUARTA PARTE: LA RELACIÓN ENTRE EMPATÍA Y SINTAXIS

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4. LA RELACIÓN ENTRE EMPATÍA Y SINTAXIS

Con el fin de corroborar definitivamente la hipótesis con la que nació y ha guiado este trabajo en los capítulos anteriores: es decir, intentar demostrar la supremacía social, humana y literaria que Klaus Mann otorga al personaje femenino en sus obras cuando éste representa al modelo de mujer *ángel del hogar* o *variante de la mujer abnegada* y *nueva mujer*, nuestro último objetivo en este capítulo es demostrarlo una vez más partiendo ahora de **la relación entre empatía y sintaxis.**

Por lo tanto, para analizar dicha relación se eligirá entre algunas de las siguientes obras: por un lado, *Kindernovelle, Sonja* o *Der Siebente Engel* y por otro, *Flucht in den Norden, Mephisto, Roman einer Karriere* o *Der Vulkan*. Se contrastará algún personaje femenino de las obras anteriores con las protagonistas de los relatos *Das Leben der Suzanne Cobière* o *Der Vater lacht*, en los cuales la figura femenina ejerce la función de mujer rebelde y se estudiará la relación entre empatía y sintaxis, procediendo a sacar las conclusiones pertinentes y demostrando con ello que Klaus Mann ha plasmado su empatía a través de la sintaxis, el léxico y la estructura textual

en aquellos personajes femeninos que ejercen la función de ángel del hogar o nueva mujer.

También se analizará la relación entre empatía y sintaxis en dos textos extraídos de una misma novela en la cual se observe que los personajes femenino y masculino sean tanto similares en cuanto a función estructural, es decir, que sean protagonistas, como contrastivos en su caracterización y tratamiento por parte del autor.

Finalmente tratará de demostrarse, a través de la relación entre sintaxis y empatía lo que se ha afirmado en páginas anteriores: cómo el personaje femenino klausmanniano va madurando en la mente del escritor desde el inicio hasta el final de su producción literaria, logrando crear, finalmente, el personaje femenino que él deseaba.

Con este fin se han seleccionado textos de distintos personajes femeninos y de obras diferentes, en las cuales la mujer ejerce la función de ángel del hogar, enfrentándose a circunstancias similares: la sumisión al padre o marido; la ternura hacia los hijos; el encuentro con un joven; la relación con él, el embarazo de la protagonista y el abandono por parte del joven. Para tal análisis se ha escogido un texto de la primera etapa de su producción literaria, *Kindernovelle* escrito en 1926 y otro de la última etapa *Der Siebente Engel*, de 1946, y de esta manera motrar la evolución klausmanniana del personaje femenino.

Una vez expuestos los motivos, consideramos necesario analizar brevemente el estado de la cuestión sobre el fenómeno de empatía en la sintaxis al que nos

referimos. En su obra titulada *Das Deutsche als Männersprache*,[1] señala Luise F. Pusch que tal vez lo que ella denomina empatía esté estrechamente relacionado con el término literario *perspectiva* o *punto de vista*.[2] En el capítulo primero la autora define el término empatía como capacidad del individuo sea -el autor / -a, biógrafo / -a, el o la que habla / escucha- para comprender las emociones ajenas a través de un proceso de identificación. En el capítulo segundo ilustra la falta de empatía por parte de 5 biógrafos distintos al contar el embarazo de mujeres solteras que vivieron en el siglo XIX. El capítulo tercero está dedicada a la interacción entre la empatía y la sintaxis. Presenta además una teoría cuyos cuatro principios permiten adentrarse más en la(s) persona(s) referida(s) que mediante las perspectivas omnisciente y personal convencionales. En el capítulo cuarto se refiere al análisis específico de dos textos idénticos en cuanto a las personas y circunstancias, pero diferentes sintácticamente. Subraya que la empatía depende del grupo de receptores /-as al que el texto va dirigido. Además ayuda a encontrar el centro empático mediante los artículos definidos e indefinidos, los adjetivos, los sustantivos, los pronombres (personal, posesivo, reflexivo), los verbos recíprocos y las frases utilizando la voz activa.[3]

Señala la autora que hay dos estudios importantes: uno de Cantrall bajo el título *Viewpoint, Reflexives and the Nature of Noun Phrases* publicado en 1974 y otro de Kuno y Kaburaki titulado *Empathy and Syntax* publicado en 1976. Luise F. Pusch manifiesta que, según su conocimiento, no hay más estudios referentes a este tema como tal.[4]

---

[1] Cf. Luise F. Pusch: *Das Deutsche als Männersprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1ª edición,1984.

[2] Cf. «Die Theorie von Kuno und Kaburaki 1975 über Empathie –Phänomene in der Syntax» En Luise F. Pusch: *Das Deutsche als Männersprache...*, p. 113.

[3] Cf. *Ibídem…*, pp. 109-128.

[4] Cf. *Ibídem...*, p. 114.

Kuno, en su artículo titulado «Subject, Theme and the Speaker´s Empathy – A Reexamination of Relativization Phenomena»,[5] utiliza el término empatía para identificar el grado de implicación del hablante o del autor en un suceso determinado. Como ejemplo expone que se observen las siguientes frases:

1a. John hit Mary.

1b. John hit his wife.

1c. Mary´s husband hit her.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Se presupone que la esposa de John se llama Mary. El hablante puede expresarlo de estas tres formas. Sin embargo, en la frase 1b, el hablante se refiere a Mary como *John´s wife* (aquí John es el centro, mientras que en la frase 1c, el hablante se refiere a John como *Mary´s husband* (una expresión en la cual Mary es el centro). Por lo tanto, en la frase 1b el hablante expresa su empatía con John, mientras que en la 1c la expresa con Mary. En la frase 1a el hablante ejerce una postura neutral y describe el suceso muy objetivamente.[6]

Según Kuno, la interacción entre empatía y sintaxis se rige por cuatro principios que se exponen a continuación:[7]

The Ban of Conflicting Empathy Foci

The Surface Structure Empathy Hierarchy

The Speech-Act-Participant Hierarchy

[5] Kuno: «Subject, Theme and the Speaker´s Empathy – A Reexamination of Relativization Phenomena». En Kuno y Kaburaki: Empathy und Syntax. 1976, pp. 431 y ss. En «Die Theorie von Kuno und Kaburaki über Empathie-Phänomene in der Syntax». En Luise F. Pusch: *Deutsch als Männersprache…*, p.114.

[6] Cf. *Ibídem.*

[7] Cf. *Ibídem...*, p. 115.

The Topic Empathy Hierarchy

El primer principio se refiere a que una sentencia simple no puede tener dos o más focos conflictivos desde el punto de vista empático del hablante, como sería el caso de la oración *Then, Mary´s husband hit his wife. En cuanto al sujeto, el hablante puede mostrar su empatía con Mary refiriéndose *Mary´s husband* (al no decir John). Sin embargo, en cuanto al objeto el hablante expresa su empatía con John al referirse a Mary como *his wife* (y no como *Mary*). Además esta oración al tener dos focos conflictivos desde el punto de vista empático del hablante baja la credibilidad de la sentencia.[8]

El segundo principio lo enuncia de la siguiente manera:

> It is easiest for the speaker to empathize with the referent of the subject; it is next easiest for him to empathize with the referent of the object. It is most difficult for him to empathize with the referent of th by-passive agentive.
>
> Subject > Object > ….. >By-Agentive [9]

Por lo tanto, afirma Kuno que para el hablante es más fácil enfatizar el sujeto y después el objeto. No obstante, el agente pasivo es más difícil de enfatizar ilustrándolo con las siguientes frases:

1d. John hit his wife.

1e. John´s wife was hit by him.

En estas frases el hablante expresa claramente su empatía con John.

[8] Cf. *Ibídem…*, p. 116.
[9] Cf. *Ibídem.*

El tercer principio «The Speech-Act-Participant Hierarchy» lo define Kuno de la siguiente manera:

> It´s easiest for the speaker to empathize with himself (i.e., to express his own point of view); it is next easiest for him to express his empathy with the hearer; it is most difficult to empathize with th third party, at the exclusion of th hearer or himself.
>
> Speaker > Hearer > Third Person[10]

Por lo tanto, la jerarquía empática para él depende del grado de participación del hablante y lo ilustra con la siguiente frase:

1f. John was hit by me.

Para Kuno, en esta frase el hablante no está expresando su punto de vista empático al utilizar la pasiva, la cual solamente debe utilizarse en los textos técnicos y periodísticos, en los cuales al hablante se le permite exponer su punto de vista.[11]

Sobre el cuarto principio «The Topic Empathy Hierearchy» señala Kuno que para el hablante es más fácil enfatizar con un objeto (persona) sobre el que ha estado hablando que con un objeto que se acaba de introducir en el discurso por primera vez:

> It is easier for a speaker to empathize with an object (e.g. person) that he has been talking about than with an object that he has just introduced into discourse for the first time:

[10] Kuno: «Empathy und Syntax»…., p. 431, 1976. En Luise F. Pusch: *Deutsch als Männersprache…*, p. 117.

[11] Cf. *Ibídem.*

Discourse-anaphoric< Discourse-nonanaphoric.[12]

Lo expuesto anteriormente es a grandes rasgos la teoría de Kuno y Kaburani sobre la relación entre empatía y sintaxis.

Ahora basándonos en las teorías de estos dos autores, pioneros en estudiar la relación entre empatía y sintaxis, y en la teoría de Catherine Kerbrat-Orecchioni, investigadora igualmente de la subjetivad en el lenguaje, se ha hecho una selección y comparación de textos sobre los diferentes modelos femeninos y analizado la relación entre empatía y sintaxis en dichos textos y por extensión en la obras que consideremos importantes.

[12] Cf. *Ibídem.*

4.1. Comparación de textos de personajes femeninos y masculinos

4.1.1. Vera / Suzanne: Mujer Ángel del Hogar / Mujer Rebelde

Para **el primer análisis** se ha escogido un texto de la novela *Der Siebente Engel*, en la cual la protagonista, Vera, ejerce la función de ángel del hogar comparándolo con otro texto del relato *Das Leben der Suzanne Cobière*, donde la figura principal Suzanne, desempeña la función de mujer rebelde, y de esta manera hacer patente la relación entre empatía y sintaxis. Igualmente se podría haber comparado un texto de *Kindernovelle*, en el cual Christiane es representante de la mujer ángel del hogar, con uno del relato *Der Vater lacht*, donde Kunigunde cristaliza el modelo de mujer rebelde. El resultado es el mismo: los textos están marcados por la subjetividad pero de manera diferente como se comproborá a continuación. El escritor manifiesta su empatía incondicional hacia la mujer ángel del hogar y su antipatía hacia la mujer rebelde.

Descripción de Vera:

Nach einigen Augenblicken kommmt Vera mit den sechs Kindern von links. – Vera ist etwa 32, sieht aber jünger aus. Sie ist schön – von einer empfindlichen und durchgeistigen Schönheit, aber keineswegs hysterisch oder anämisch wirkend. Das blonde Haar, in einfachen Flechten um den Kopf gelegt, scheint fast zu schwer für den zarten Nacken. Im Gegensatz zum Schwarz der übrigen Kostüme ist ihr Kleid ganz weiss –ein schmucklos fließendes Gewand von leicht antiksierendem, aber nicht übertrieben stilisierten Schnitt. Sie hält das gemmenhaft geformte Oval des Gesichts

in ernstem Sinnen gesenkt, während sie langsam, etwas schleppenden Schrittes die Szene betritt.[13]

A continuación se extraen los adjetivos, sustantivos y verbos utilizados del texto utilizados por el autor:

Adjetivos: jung, schön, empfindlich, durchgeistig, blond, zart, schwarz, weiß, schmucklos, fließend, gemmenhaft, ernstem, langsam, schleppend.

Sustantivos: Vera, Kinder, Schönheit, Haar, Kopf, Nacken, Kleid, Gewand, Schnitt, Oval, Gesicht, Schritt.

Verbos: kommen, sein, aussehen, legen, scheinen, halten, senken, betretten.

Se observa que la descripción tanto física como humana de la protagonista femenina de *Der Siebente Engel* es positiva dado que representa al modelo de mujer ángel del hogar.

Descripción de Suzanne:

Sie ging wie eine Schlafende umher. Ziemlich unschönes, mageres Geschöpf mit kurzichtig grauen Augen und zu stark vorspringender Nase, war sie nirgends geliebt, freilich auch nirgends gehaßt. […] **Suzanne** lächelte nie, wenn sie allein war. Sie befand sich in einem abwartenden und verkapselten Zustand.[14]

[13] Klaus Mann: *Der Siebente Engel*…, p. 333. Este texto y los siguientes no les damos forma de cita para facilitar su lectura.

[14] «Das *Leben der Suzanne Cobière*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*…, p. 235.

Igualmente se procede a extraer los adjetivos, sustantivos y verbos del texto:

Adjetivos: unschön, mager, kurzsichtig, grau, stark, vorspringend, nirgends geliebt, nirgends gehaßt, allein, abwartend, verkapselt.

Sustantivos: Schlafende, Geschöpf, Augen, Nase, Zustand.

Verbos: gehen, sein, lächeln, befinden sich, abwarten, verkapselten.

En cambio, la descripción tanto física como humana y emocional de la protagonista femenina de *Das Leben der Suzanne Cobière* es negativa puesto que representa al modelo de mujer rebelde.

Como puede observarse las descripciones tanto de Vera como de Suzanne están cargadas de subjetividad, puesto que «los adjetivos afectivos enuncian, al mismo tiempo que una propiedad del objeto al que determinan, una reacción emocional del sujeto hablante frente a ese objeto».[15] Klaus Mann comprende las emociones de los personajes y los describe según la reacción emocional que le producen y provocan dichas figuras femeninas. Según Luise F. Pusch y Kuno, el escritor al entender las emociones de los personajes manifiesta su empatía carácterizándoles subjetivamente.[16] Además, según Catherine Kerbrat-Orecchioni, el hecho de anteponer el adjetivo al sustantivo hace que la afectividad se enfatice aún más. [17] El escritor se vale, incluso, de adjetivos evaluativos axiológicos, como son los referidos a la belleza, los cuales determinan junto con el sustantivo un juicio de valor,

[15] Catherine Kerbrat-Orecchioni: *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial, 1987, p.111.
[16] Cf.. Luise F. Pusch: *Deutsch als Männersprache…*, p. 109.
[17] Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni: *La enunciación…*, p. 112.

o bien positivo o bien negativo.[18] Por lo tanto, son adjetivos doblemente subjetivos en la medida en que manifiestan una toma de posición a favor o en contra, por parte del autor, con relación al objeto definido.[19] En las descripciones se aprecia clara y abiertamente el juicio favorable de Klaus Mann hacia Vera y el desfavorable hacia Suzanne.

En cuanto a **los verbos** que utiliza el escritor en las descripciones anteriores puede decirse que denotan aprehensión perceptiva, puesto que según Catherine Kerbrat-Orecchioni «ninguna distancia viene a interponerse entre el agente receptor y la impresión percibida».[20] Ambas descripciones vienen marcadas por verbos que denotan percepción. Compruébese como en la descripción de Vera aparecen los verbos *aussehen*, *scheinen* y en la de Suzanne *gehen wie*. A través de estos verbos Klaus Mann demuestra que tiene en su mente perfectamente ideados a los diferentes personajes.

En cuanto a **los sustantivos** hay que decir que aportan dos tipos de información: «por un lado, una descripción del denotado; por otro, un juicio evaluativo, de apreciación o de depreciación, aplicado a ese denotado por el sujeto de la enunciación».[21] Observando los sustantivos empleados por Klaus Mann en las descripciones, se comprueba que en la de Vera se aprecia un juicio evaluativo de apreciación: por ejemplo, el escritor la denomina por su nombre propio; mientras que en la caracterización de Suzanne se percibe un juicio evaluativo de depreciación, basta fijarse en la identificación de su caminar con el de una sonámbula. El escritor no se refiere a ella con su nombre propio, denominándola *Geschöpf* (criatura). Este es

[18] Cf. *Ibídem...*, p. 120.
[19] Cf. *Ibídem.*
[20] *Ibídem...*, p. 136.
[21] *Ibídem...*, p. 96.

un rasgo significativo de falta de empatía del autor hacia este personaje femenino, como señaló Kuno.[22]

En definitiva, Klaus Mann manifiesta subjetividad en las descripciones de ambos personajes, pero sin duda se muestra más empático con el modelo de mujer ángel del hogar. Además, a Vera la hace aparecer en escena acompañada de sus 6 hijos. Esto significa ternura. En la descripción el autor utiliza adjetivos positivos o afectivos: es joven y bella. También la caracteriza positivamente en la forma de vestirse. Vera transmite tranquilidad y serenidad. En cambio, Suzanne presenta un aspecto sonámbulo. Como es conocido, el sonambulismo encierra connotaciones de un estado histérico. Lo que al principio del relato aparace simplemente como un aspecto, al final de la obra, este estado histérico se manifiesta claramente. El autor se vale también de numerosos adjetivos negativos para caracterizarla: es fea, delgada, su marcada nariz es respingona, e incluso, tiene algún defecto físico, es miope. Las frases para caracterizarla son también extramademente negativas en cuanto a sentimientos se refieren: no ha sido amada, ni si quiera ha sido libre y nunca se ríe cuando está sola.

Para **el segundo análisis** se han seleccionado dos textos de la novela *Mephisto, Roman einer Karriere*, con el fin de comparar dos personajes, uno masculino y otro femenino, los cuales son tanto similares como contrastivos. Decimos que son similares porque tanto el personaje masculino como el femenino ejercen la función de protagonistas; y son contrastivos, porque a través de una serie de oposiciones, la figura femenina se alza indiscutiblemente por encima de la

[22] Cf.. «Die Theorie von Kuno und Kaburaki über Empathie-Phänomene in der Syntax». En Luise F. Pusch: *Deutsch als Männersprache…*, p. 113.

masculina. Se comprobará cómo el escritor, a través de la sintaxis y diferentes recursos literarios, se manifiesta más empático con el personaje femenino que con el masculino. En esta novela la protagonista representa el modelo de nueva mujer.

4.1.2. Barbara Bruckner / Hendrik Höfgen

Para desarrollar el análisis de los dos personajes nos centraremos en el estudio de dos capítulos de la novela *Mephisto, Roman einer Karriere:* uno, el capítulo cuarto titulado «*Barbara*» y otro, el capítulo quinto titulado «*Der Ehemann*». Lo primero que hay que destacar son los títulos: el cuarto, dedicado a Barbara, identificado con su nombre propio y el quinto, dedicado a Hendrik, titulado el esposo. La utilización del nombre propio de la figura femenina en el título es ya significativo y más empático.

En el capítulo IV bajo el título de «*Barbara*», el autor, en voz del narrador, utiliza el enfoque narrativo más simple, esto es la 3ª persona del singular. Sin embargo, se ofrecen unos detalles de la figura femenina muy íntimos, tanto es así que da la impresión de que el narrador conoce perfectamente al personaje de Barbara. Efecto que consigue claramente y de forma espectacular puesto que en Barbara está reflejada su hermana Erika. El narrador sabe al detalle como es la personalidad de Barbara, su espíritu, como se comporta con sus amigos, como es su corazón.[23] El narrador sigue utilizando la técnica de la 3ª persona para caracterizarla; primero lo hace desde la perspectiva del narrador, después desde la de sus amigos y, finalmente, desde la del padre de Barbara. La utilización del diálogo es mínima, más bien se diría

[23] Cf. Klaus Mann: *Mephisto...*, p. 106.

que escasa. Al final del capítulo, Hendrik confiesa a Barbara su complejo de inferioridad con cierto enfado y angustia. La conversación es de tono elevado y categórico por parte de Hendrik, abundando el uso del imperativo. Esta actitud de Höfgen contrasta con la tranquilidad y la paz interior de Barbara.

En el capítulo titulado «*Der Ehemann*» se narran los primeros días de matrimonio de Hendrik y de Barbara. En cuanto a los tiempos verbales predominan el pretérito imperfecto y el pluscuamperfecto. La técnica narrativa en 3ª persona decrece en comparación con el capítulo anterior, predominando el diálogo y las frases retóricas por encima de la narración y la descripción. Hay más acción que en el capítulo anterior. Predomina la aprehensión intelectual,[24] debido al empleo de verbos de opinión como *denken* o *scheinen*, verbos que sirven «al locutor para informar al destinatario acerca de las opiniones de un tercero, este tercero puede coincidir con el locutor»,[25] como se observa a continuación:

> Ich bin betrogen worden, dachte jetzt Barbara oft. Ich habe mich von einem Komödianten betrügen lassen. Es schien nützlich für seine Karriere, mich zu heiraten und außerdem brauchte er wohl irgendeinen Menschen an seiner Seite. Aber er hat mich niemals geliebt. Wahrscheinlich kann er überhaupt nicht lieben…[26]

Resulta también significativo cómo en el capítulo dedicado a Hendrik, hay algún personaje que habla en favor de Barbara. Esto demuestra nuevamente la supremacía de la figura femenina:

---

[24] Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni: *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. París: Edicial, 1987, pp. 131 y ss.
[25] *Ibídem…*, p. 135.
[26] Klaus Mann: *Mephisto…*, p. 171.

> Barbara verstand es so vortrefflich, den Ergüssen der biederen und temperamentvollen Frau zu lauschen, daß die Motz zur Überzeugung kam – welcher sie gerne und laut Ausdruck verlieh -, die junge Frau Höfgen sei "eine famose Person". Dieser Ansicht schloß die Mohrenwitz sich an: Barbara, die sich nicht einmal schminkte, erhob keinen Anspruch darauf, dämonisch zu sein und konnte also für sie, die verworfene Rahel, niemals eine Konkurrenz bedeuten.[27]

En definitiva, en el capítulo dedicado a Barbara el lector percibe paz, armonía y equilibrio, apreciándose, incluso, en el lenguaje empleado y en la sencillez de las estructuras oracionales. En cambio, en el capítulo dedicado a Hendrik se respira cierto aire agresivo, de desequilibrio y de protesta, manifiestándose de alguna manera en la estructura oracional a través de frases categóricas en su expresión; a través de la utilización de ciertas formas verbales como el presente o el imperativo con un tono amenazador; y a través de un lenguaje cruel y agresivo.

Se hará referencia solamente a dos textos, en los cuales aparecen caracterizados Barbara y Hendrik con el fin de compararlos. Presentar todos los textos en los que aparecen los protagonistas nos desbordaría el trabajo. Observemos las siguientes descripciones:

Descripción de Barbara Bruckner:

An Jünglinge und Madonnen ließ der Anblick Barbara Bruckners den begeisterten Hendrik denken. Nach dem Ideal geformte Knaben hatten diese schöne Magerkeit der Glieder; Madonnen hatten aber dieses Gesicht. Augen unter langen, schwarzen und starren, aber ganz natürlichen Wimpern; Augen von einem satten

[27] *Ibídem...*, p. 181.

Dunkelblau, das ins Schwärzliche spielte. Solchen Augen hatte Barbara Bruckner, und sie schauten Ernst forschend, mit einer freundschaftlichen Neugier, und zuweilen beinah schalkhaft. Überhaupt war das edle Gesicht nicht ohne schalkhafte Züge: kein weinerliches, auch kein gebieterisches Madonnenantlitz, vielmehr ein durchtriebenes. Der ziemlich und große und feuchte Mund lächelte versonnen, aber nicht ohne Witz. Dem träumerischen Frauenhaupt gab es eine fast kecke Note, daß der Knoten des reichen aschblonden Haares im Nacken ein wenig schief saß. Der Scheitel hingegen war genau und in der Mitte gezogen.[28]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Descripción de Hendrik Höfgen:

Man hätte Hendrik Höfgen für einen Mann von etwa fünfzig Jahren gehalten; er war aber erst neununddreißig –ungeheuer jung für seinen hohen Posten. Seine fahle Miene mit den Hornbrille zeigte jene steinerne Ruhe, zu er sich sehr nervöse und sehr eitle Menschen zwingen können, wenn sie sich von vielen Leuten beobachtet wissen. Sein kahler Schädel hatte edle Form. Im aufgeschwemmten, grau-weißen Gesicht fiel der überanstrengte, empfindliche und leidende Zug auf, der von den hochgezogenen blonden Brauen zu den vertieften Schläfen lief; außerdem die markante Bildung des starken Kinns, das er auf stolze Art hochgereckt trug, so daß die vornehm schöne Linie zwischen Ohr und Kinn kühn und herrisch betont ward. Auf seinen breiten und blassen Lippen lag ein erfrorenes, vieldeutiges, zugleich höhnisches und um Mitleid werbendes Lächeln. Hinter den großen, spiegelnden Brillengläsern wurden seine Augen nur zuweilen sichtbar und wirksam: dann erkannte man, nicht ohne Schrecken, daß sie, bei aller Weichheit, eiskalt, bei aller Melancholie sehr grausam waren. Diese grün-grau schillernden Augen ließen an

[28] *Ibídem…*, p. 118.

Edelsteine denken, die kostbar sind, aber Unglück bringen; gleichzeitig an die gierigen Augen eines bösen und gefährlichen Fisches.[29]

Los adjetivos son tan numerosos que los hay de toda clase: desde adjetivos objetivos hasta subjetivos. En la descripción de Barbara predominan los adjetivos afectivos, los cuales además de enunciar una propiedad de la persona, marcan una reacción emocional del autor hacia esa persona,[30] como se ha señalado. Los adjetivos antepuestos al nombre determinan también la carga afectiva. En la caracterización de Barbara hay también adjetivos evaluativos no axiológicos, del tipo *lang*, pero predominan los adjetivos evaluativos axiológicos, la mayoría cargados de un rasgo de valorización.

Teniendo en cuenta que «los adjetivos afectivos enuncian, una propiedad del objeto al que determinan y una reacción emocional del sujeto hablante frente a ese objeto»,[31] nos encontramos de nuevo con dos descripciones cargadas de afectividad. Además, el anteponer el adjetivo al sustantivo se intensifica la afectividad.[32] Incluso, el escritor se vale de adjetivos evaluativos axiológicos, como son los referidos a la belleza, los cuales determinan junto con el sustantivo, un juicio de valor, positivo o negativo, dependiendo del personaje a quien se describa.[33] Por lo tanto, son adjetivos doblemente subjetivos en la medida en que manifiestan una toma de posición a favor o en contra, por parte del autor, con relación al objeto definido.[34] En la

[29] *Ibídem…*, p. 45.
[30] Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni: *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje…*, p.111.
[31] *Ibídem.*
[32] Cf. *Ibídem...*, p. 112.
[33] Cf. *Ibídem...*, p. 120.
[34] Cf. *Ibídem.*

caracterización de los personajes se aprecia claramente el juicio favorable hacia Barbara y el desfavorable hacia Hendrik Höfgen.

En cuanto a **los sustantivos** como ya se ha mencionado anteriormente pueden aportar dos tipos de información: «por un lado, una descripción del denotado; por otro, un juicio evaluativo, de apreciación o de depreciación, aplicado a ese denotado por el sujeto de la enunciación».[35] Si se observa los sustantivos empleados por Klaus Mann en la descripción de Barbara se aprecia un juicio evaluativo de apreciación: el escritor la denomina por su nombre propio y apellido, también la llama Madonna; mientras que en la caracterización de Hendrik se percibe un juicio evaluativo de depreciación, basta fijarse simplemente en la descripción demoníaca y siniestra de su físico. El escritor hace comparaciones muy peyorativas y desvalorizadoras. Este es un rasgo significativo de falta de empatía del autor hacia este personaje masculino, cuyo único objetivo era ridiculizarle y menospreciarle.

En cuanto a **los verbos** empleados por el escritor en estos textos se diría que denotan aprehensión perceptiva, «ya que ninguna distancia viene a interponerse entre el agente preceptor y la impresión percibida».[36] Máxime si se tiene en cuenta que Barbara es reflejo de su hermana, Erika Mann, y Hendrik Höfgen de su ex-cuñado, Gustaf Gründgens.

A continuación se exponen otros ejemplos de la novela donde Klaus Mann manifiesta abiertamente su empatía hacia la figura femenina.

[35] *Ibídem...*, p. 96.
[36] *Ibídem...*, p. 136.

Cap. IV.

(...) Deshalb glaubte man, es gäbe nichts, was ihr inneres Gleichgewicht störte. Von ihren Freunden wurde Barbara für den ausgeglichenen, energisch, klugen, vielfach begabten, reifen, sanften und sicheren Menschen gehalten. (….) Der alte Bruckner kannte sein Kind, das er liebte.[37]

(...) Hendrik war erstaunt darüber, mit welchen Details der Wirtschaft Barbara sich beschäftigte, wie bewandert sie in den Dingen der Küche und des Gartens war.[38]

In diesen herrschaftlichen Stuben, wo es schöne Teppiche, dunkle Bilder, Bronzen, große tickende Uhren und viel Samtbezüge gab, war Barbara also zu Hause; hier hatte sie ihre Jugend verbracht. In diesen Büchern hatte sie gelesen; in diesem Garten hatte sie ihre Freunde empfangen. Zärtlich und feierlich bewacht von der klugen Liebe eines solchen Vaters war ihre Kindheit, rein und voller Spiele, deren geheime Regeln nur sie selber wußte –waren ihre Mädchenjahre hingegangen. Neben einer Gerührtheit, die fast Ehrfurcht war, empfand Hendrik, ohne es sich noch eingestehen zu wollen, etwas anderes: Neid. Mit quälender Peinlichkeit kam ihm der Gedanke, daß er in diesen Räumen und bei diesem Vater seine Mutter Bella und seine Schwester Josy morgen würde einführen müssen. Wie leidvoll schämte er sich, jetzt schon, ihrer munteren Kleinbürgerlichkeit. Ein Glück noch, daß wenigstens Vater Köbes am Kommen verhindert war…[39]

[37] Klaus Mann: *Mephisto*…, p. 132.
[38] *Ibídem*…, p. 135.
[39] *Ibídem*..., p. 136.

Son numerosos los pasajes de la obra en los cuales Klaus Mann manifiesta de manera consciente su empatía hacia la figura femenina, por ejemplo, en la descripción de las habilidades de Barbara frente a la ridiculez y falta de habilidades del personaje masculino:

> Barbara konnte schneller und aus dauernder schwimmen. Hendrik seinerseits kam für die sportliche Konkurrenz nicht in Frage: er schrie schon, wenn er mit den Zehen das kalte Wasser berührte, und nur durch langes Zureden und viel Spott brachte Barbara ihn dazu, einige Schwimmbewegungen zu versuchen. Ängstlich darauf bedacht, im seichten Wasser zu bleiben, das Gesicht in sorgenvolle Falten gelegt, mühte sich Hendrik im gefährlichen Element. Barbara beobachtete ihn belustigt.[40]

En definitiva, somos de la firme opinión de que en ***Mephisto, Roman einer Karriere*** se manifiesta de forma evidente la empatía hacia la protagonista femenina a través de la utilización de adjetivos positivos y bellos cuando describe a ésta, frente a los negativos que el autor emplea para menospreciar al personaje masculino: cuando Höfgen sonríe lo hace con malicia; cuando entorna los ojos, su mirada es demoníaca; su mentón prominente, es indicio de una ambición sin límites. Algunas descripciones ofenden especialmente por la ostentosa sobrecarga de adjetivos, como ha podido observarse.

El **lenguaje** utilizado viene marcado generalmente por un tono trágico e, incluso, cruel, que impacta al lector. Klaus Mann utiliza campos semánticos de todo tipo: desde el político o el jurídico pasando por lo social hasta llegar a lo diabólico. El escritor utiliza registros diferentes para marcar la diversidad entre la cantidad de

[40] *Ibídem...*, p. 155.

personajes que hay en la novela. Así, no hablan de la misma manera los personajes de la familia de Höfgen que los de la familia Bruckner. Los primeros pertenecen a la clase media. Se caracterizan por un estilo vulgar y parco rayando en lo ridículo. Sin embargo, los Bruckner pertenecen a la burguesía y esto se refleja en su manera de comportarse y en su forma de hablar más cuidada. No hablan de la misma manera el triunvirato político: Der Dicke, (Es el Primer Ministro); der Hinkende (El Ministro de Propaganda) y El Führer (el Presidente de Gobierno), que el grupo de intelectuales formado por la señora Mönkenberg, el escritor Cäsar von Muck, Pierre Larue, Theophil Marder, Rolf Bonetti, entre otros, o el grupo de actores o actrices compuesto por Oskar H. Kroge (Director del Teatro de los Artistas de Hamburgo); Hedda von Herzfeld, Otto Ulrichs, Lotte Lindenthal, Hans Miklas, Dora Martín, Angelika Siebert, Rahel Mohrenwitz; o otros personajes considerados de menos categoría social como la prostituta Juliette; o Johannes Lehmann, el secretario de Hendrik; o Horst Wessel, el rufián malogrado; o Walpurga, la hija de la Motz y de Petersen.

En general, **el léxico** que utiliza Klaus Mann es cruel y muy selectivo puesto que está determinado, por un lado, por el odio y el deseo de vengarse de su ex-cuñado Gustaf Gründgens, y por otro, por el deseo de ensalzar a un determinado tipo de mujer: la mujer activa, vital, luchadora y comprometida con una causa socio-política, pero a la vez muy humana y cariñosa; en definitiva, el modelo de mujer que encarnaba su hermana Erika Mann.

En cuanto a **la estructura oracional y la estructura temática** del texto hay que señalar que éstas determinan, por norma general, las diferentes funciones de las partes del mismo y, por tanto, parece justificable interpretar algunos de los rasgos sintácticos que aparecen como mecanismos estilísticos que pudieran reflejar la

intención del autor: la de degradar al protagonista masculino y ensalzar al femenino. Se observa que la sintaxis varía dependiendo de la categoría social del personaje; normalmente el lector se encuentra con una sintaxis sencilla pero no exenta de dificultad de comprensión en determinadas descripciones.

En definitiva, frente al protagonista masculino, Hendrik Höfgen, destaca la protagonista femenina, Barbara Bruckner. Ésta es caracterizada con un atractivo especial y una belleza encantadora, que al mismo Höfgen impresiona calificándola como su ángel bueno: «Sie könnte mein guter Engel sein [...] Barbara wird mein guter Engel sein».[41] Además el secreto especial y el aire misterioso de su personalidad están relacionados con su aspecto físico. Tiene, incluso, la belleza y la delicadeza de los cánones clásicos,[42] como se ha podido comprobar en la descripción anterior.

En esta novela destaca cómo el autor logra reflejar exquisitamente la evolución psicológica de Barbara, desde su máxima felicidad hasta el sufrimiento más cruel por su situación de emigrante y por los efectos negativos del exilio. Barbara pasó de ser una mujer tranquila, soñadora y jovial a una mujer activa y luchadora por un compromiso socio-político: la lucha contra el nacionalsocialismo. Por todo esto, Klaus Mann otorgó al personaje de Barbara una extraordinaria categoría social, humana y literaria.

[41] *Ibídem...*, p. 125.
[42] Cf. *Ibídem...*, pp. 117-118.

4.1.3. Christiane / Vera

Con **el tercer análisis** de textos se comprobará cómo el personaje femenino klausmanniano va madurando en la mente del escritor desde el inicio hasta el final de su producción literaria, hasta crear, finalmente, el personaje femenino que él deseaba. Para ello se ha elegido a Christiane, protagonista del relato *Kindernovelle* (1926) y a Vera, figura del drama *Der Siebente Engel* (1946) para hacer palpable la evolución klausmanniana del personaje femenino. Los dos figuras desempeñan la función de ángel del hogar y viven las mismas circunstancias: la sumisión a alguién de su familia, principalmente al marido; la ternura hacia los hijos; el encuentro con un joven y la relación con él.

Descripción de Christiane:

[...] **Mama** ist **einunddreißig,** zu ihrem Geburtstag hatte man mit Mühe einunddreißig weiße Kerzen aufgetrieben.- […] Wenn **Mama** abends ans Bett gute Nacht sagen kam, war sie zuweilen so wunderbar […].[43]

Tagsüber war es mit **Mama** oft gar nicht so angenehm. Wenn sie müde war, bekam sie trübere Augen, und oft lag sie sogar mit Kopfschmerzen auf der Veranda. Sie schickte die Kinder müdstimmig fort, wenn diese sie mit wirren Anliegen zu bestürmen kamen. “Geht nur in den Garten”, sagte sie leer, “da ist so **recht** euer Reich, da tobt euch nur aus”.[44]

[43] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz…*, p. 128.
[44] *Ibídem…*, p. 129.

Im schwarzen Trikot saß **Mama** auf dem Sprungbrett, alle Herren sahen neugierig aus dem Herrenbassin herüber, aber sie hielt die Augen gesenkt. Ihre herrlichen Beine schimmerten weiß in der Sonne; es war **berauschend** zu sehen, wie sie die Arme hob, wie sie, ein benommenes, abwartendes, sonderbar totes und neugieriges Lächeln um den halbgeöffneten Mund, mit erhobenen Armen langsam von der Kabine aus die glitschigen Holzstufen hinunterstieg, Stufe für Stufe, bis das Wasser, schwarz und eiskalt, ihre Füße umschmeichelte und sie sich, beglückt und fröstelnd, neigte, um ihren ganzen Leib diesen Liebkosungen hinzugeben.[45]

[...] Aber **der Mutter** kam dies alles fremd und sonderbar vor, sie verstand es beinah so wenig, wie sie **ihren toten Gemahl** verstanden hatte. Mit ihm hatten ja die Kinder Ähnlichkeit in so vielem, jedes von ihnen hatte gleichsam einen anderen Teil von ihm mitbekommen. Aber allen gemeinsamen war eine unerschöpfliche, grenzenlos schweifende Phantasie und eine gewisse Strenge und Gravität- das hatten sie beides von ihm. Dazwischen zeigten sich, überraschend genug, Elemente aus dem weicheren Wesen **der Mutter**. –Es war eine wunderliche Sache um die Mischung des Blutes.[46]

Como puede observarse la caracterización de Christiane varía: por un lado, se destaca positivamente su aspecto humano y maternal; y por otro, se enfatiza de manera negativa su fragilidad y debilidad física.

[45] *Ibídem...*, pp. 131 y ss.
[46] *Ibídem...*, p. 135.

Descripción de Vera

Nach einigen Augenblicken kommmt **Vera** mit den sechs Kindern von links. **Vera** ist etwa 32, sieht aber jünger aus. Sie ist schön – von einer empfindlichen und durchgeistigen Schönheit, aber keineswegs hysterisch oder anämisch wirkend. Das blonde Haar, in einfachen Flechten um den Kopf gelegt, scheint fast zu schwer für den zarten Nacken. Im Gegensatz zum Schwarz der übrigen Kostüme ist ihr Kleid ganz weiss –ein schmucklos fließendes Gewand von leicht antiksierendem, aber nicht übertrieben stilisierten Schnitt. Sie hält das gemmenhaft geformte Oval des Gesichts in ernstem Sinnen gesenkt, während sie langsam, etwas schleppenden Schrittes die Szene betritt.[47]

Es necesario especificar que los textos expuestos sirven de ejemplo, puesto que las conclusiones extraídas se han obtenido tras el análisis y lectura de toda la obra. Cuando afirmamos que Klaus Mann ha evolucionado en la construcción de su personaje femenino, queremos decir que el escritor logró crear al final de su producción literaria una figura femenina con libertad en sus decisiones, más madura y feliz que sus personajes del comienzo de su carrera artística. Klaus Mann creó una mujer dueña de sí misma y capaz de expresar sus sentimientos. Al final del drama *Der Siebente Engel* (1946) se observa que Vera, no es una mujer callada, que acepte silenciosa e incondicionalmente lo que los demás deciden por ella, como era el caso de Christiane en *Kindernovelle* (1926). Vera es consciente de que se están aprovechando de ella y es capaz de enfrentarse a quienes la manipulan, determinando lo que quiere hacer con su vida, sin importarle nada ni nadie.[48]

[47] Klaus Mann: *Der Siebente Engel*…, p. 333.
[48] Cf. *Ibídem*..., p. 394.

En cuanto a la relación con el personaje masculino hay también diferencias importantes. En *Kindernovelle* (1926) el joven Till abandona a Christiane cuando se da cuenta de que ésta estaba enamorándose de él. En cambio, en *Der Siebente Engel* (1946), Till quiere a Vera y no la abandona, incluso, la incita y anima para que se marche con él. Esto es un gran avance para los tiempos que se vivían y máxime si consideramos que la protagonista pertenecía a la clase social burguesa. Resulta también interesante apreciar cómo Klaus Mann muestra más empatía hacia el Till de Vera que hacía el Till de Christiane, basta simplemente fijarse en la caracterización de ambos protagonistas masculinos:

Till de Christiane:

Der junge Mann war nicht gar zu groß, aber sehr schmal, seine Kleidung war ein bißchen zu schick und ein bißchen verkommen, mit blauseidenem Hemd und abgetragenen Halbschuhen. Seine Augenbrauen fielen sehr auf, sie waren überraschend dicht und hochgewölbt, es war, als zöge er sie beständig nach oben, was seinen Augen etwas kindlich Aufgerissenes und Erschrockenes gab. Aber seine also erweiterten, groß schauenden Augen waren von einem wunderbar starken, ja erwirrenden Blau.[49]

El joven era muy delgado y no muy alto. Su vestimenta era demasiado elegante y algo descuidada; una camisa de seda azul y zapatos desgastados. Le llamaron la atención sus cejas. Eran sorprendentemente espesas y arqueadas; parecía como si las tuviese levantadas permanentemente, lo que daba a sus ojos una expresión abierta, algo infantil y asustada. Pero estos ojos así agrandados y de mirada amplia poseían un azul intenso, perturbador.

[49] «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz*..., p. 141.

Till de Vera:

Er ist ein schöner, athletisch gebauter junger Mensch von etwa 25- die Züge nicht mehr ganz glatt, schon vom Leben gezeichnet. Im dichten, zerzausten Haar hängen ihm noch ein paar Meeresalgen. Er trägt einen blauen Bademantel aus rauhen Frottierenstoff, der aber zunächst nicht zum Vorschein kommt, da der Schalfende sich wieder unter seine Decke verkrochen hat.[50]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Como se observa el Till de Vera es también un joven atractivo. En cambio, su constitución física es más fuerte que el Till de Christiane. En estas descripciones se observa que es más positiva y neutra la caracterización del Till de Vera. El Till de Christiane aparece descrito con más detalle, pero no por ello con más empatía.

[50] Klaus Mann: *Der Siebente Engel*…, p. 355.

CONCLUSIONES FINALES

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Llegado este momento es necesario establecer una serie de conclusiones que abracen, finalmente, el método, la estructura y el contenido del presente trabajo. El método utilizado, como se mencionó en la introducción, se ha tomado del feminismo intraliterario. Se trata de un **método deductivo** con el principal objetivo de demostrar la hipótesis con la que nació esta Tesis Doctoral: la supremacía del personaje femenino en la narrativa de Klaus Mann. Siguiendo una serie de parámetros, se ha estudiado a la mujer desde la triple imagen social, humana y literaria, se ha lanzado una hipótesis, la cual, según nuestro juicio, está claramente corroborada y, por ende, se reflejarán en estas conclusiones.

En el análisis de **la imagen social** en la narrativa de Klaus Mann se ha estudiado las funciones que la mujer detenta en la sociedad en el ámbito europeo y alemán, su posición frente al hombre y cómo ésta se enfrenta a los problemas sociales. También se han extraído los elementos tradicionales y progresistas que se desprenden del comportamiento del personaje femenino y con los que el escritor está o no de acuerdo. Klaus Mann transmite en su narrativa un interesante contenido sobre la moda de la época, la evolución histórica y social de la mujer desde finales del siglo

XIX hasta mediados del XX: desde sus diferentes estados de subordinación, emancipación y profesionalidad hasta su nueva y enérgica actitud ante la vida insinuado por la publicidad de la sociedad de consumo, pero mejor expresado todavía por su manera de arreglarse y comportarse.

Después de este análisis de **la imagen social** del personaje femenino se obtienen las siguientes conclusiones:

BIBLIOTECA VIRTUAL

La primera conclusión es que la **función social** de la mujer en la narrativa de Klaus Mann es doble: por un lado, trata de construir una **imagen histórica-social** y por otro, el escritor transmite una **herencia cultural** inherente a la mujer a lo largo de su historia, plasmada, especialmente, en el concepto de **feminidad** y en la defensa, a ultranza, del **papel tradicional de la mujer** como madre y esposa. Este papel queda realzado y defendido, pero no desde una postura simplista sino desde una base perfectamente demostrada y caracterizada en profundidad, como se ha podido comprobar en el personaje de Christiane en el relato titulado *Kindernovelle* y en Vera, protagonista del drama *Der Siebente Engel*.

La **segunda conclusión** es que Klaus Mann traza exquisitamente en sus obras el **carácter andrógino** de diversos y numerosos personajes tanto femeninos como masculinos manifestado en su manera de vestirse, es decir, en la moda excéntrica, lo que a la vez explica la homosexualidad del escritor. Su tendencia apasionada, quizá obsesiva, hacia el modelo de la *garçonne,* no sólo justifica las consecuencias sociales producidas por la Gran Guerra sino también su inclinación sexual. En sus personajes literarios, principalmente en los femeninos, se manifiesta el auge de la industria cosmética y la expansión del estilo de vida americano, influyendo de manera decisiva en la imagen y el comportamiento de la mujer con respecto al hombre, a la cual le

gustaba llamar la atención y sentirse atractiva, deseos inimaginables y hasta peligrosos para la mujer en el siglo XIX.

En el análisis de **la imagen humana** del personaje femenino en la narrativa de Klaus Mann, se ha comprobado cómo a través de una serie de parámetros, se han clasificado las figuras femeninas más representativas de la obra del autor obteniendo como resultado diferentes modelos de mujer. Entre los parámetros establecidos destacan, por ejemplo, la belleza, parámetro de carácter universal; otros de carácter físico: como son la forma de vestir, el aspecto físico y la sensualidad; pero, especialmente, se ha hecho enfásis en los de carácter emocional y psicológico: como son la sensibilidad, la ternura, la fragilidad, la virilidad, la feminidad y la inteligencia. El resultado ha sido que se encuentran personajes con una imagen humana muy diversa: hay mujeres con una feminidad sensual o espiritual, como el personaje de Christiane en *Kindernovelle* o de Vera en *Der Siebente Engel*; o con una feminidad viril, como el personaje de Kunigunde en *Der Vater lacht*; también hay personajes con una feminidad natural, como Barbara en *Mephisto, Roman einer Karriere*; o una feminidad artificial, como el personaje de Juliette en *Mephisto*.

Como ha podido comprobarse, Klaus Mann es un escritor que presenta en su obra diversas clases de mujer: unas con una feminidad desgarrada al borde de la esquizofrenia o el suicidio, como el personaje de Suzanne en *Das Leben der Suzanne Cobière*; otras, la gran mayoría, no encuentran la armonía entre su mundo interior y el exterior. Solamente manifiestan este equilibrio aquellos personajes femeninos recreados en su madre o hermana, como por ejemplo el personaje de Barbara en la obra *Mephisto, Roman einer Karriere*. Resulta especialmente significativo la capacidad de Klaus Mann en recrearse, sin ningún esfuerzo aparente, en la fragilidad de la mujer o en destacar su fortaleza.

Otros parámetros de carácter emocional y con repercusión social que se han tenido en cuenta para establecer los modelos femeninos en la narrativa de nuestro autor han sido la capacidad de **sacrificio** femenino y el **dilema** de sus protagonistas entre la conveniencia o no de abandonar sus aspiraciones personales. El resultado ha sido la obtención de modelos femeninos claramente definidos y ejemplificados. El modelo de mujer llamado **"ángel del hogar"** es el prototipo que presenta a la mujer burguesa, la cual debe cumplir los principios impuestos de la clase social a la que pertenece; **"la mujer rebelde",** representa a aquellas mujeres que pueden pertenecer tanto a la clase alta como a la clase media pero tienen en común la rebelación contra todo principio rígido que se les impone; **"la nueva mujer"** representa a la mujer emancipada y liberada pero debe cumplir una función social; y **"la mujer caída"** refleja a aquellas mujeres que están desequilibradas por culpa de la situación social en la que viven o por el fracaso de alguna relación amorosa y como resultado se desquician y sufren. Y **"las demás mujeres"** se refiere a las obras de Klaus Mann donde el protagonista es masculino y la **mujer ejerce una función de co-protagonista**. Ha sido difícil encuadrarlas dentro de un modelo concreto, puesto que presentan características diferentes. Además, en relación con el personaje masculino, no ejercen mucha influencia sobre el destino de éste. Solamente la mujer le sirve de ayuda emocional y económica.

Después del análisis de la **imagen humana** del personaje femenino pueden extraerse las conclusiones que a continuación se exponen:

La primera conclusión es que la mujer preferida por el escritor ofrece una variedad clara en virtud de la repercusión social, que no depende del grado de emancipación conseguido, ni de la importancia de su labor profesional, sino de su función maternal, y sobre todo, de su función luchadora por un principio moral y

político, influyendo positivamente de forma directa en la sociedad, como es el caso del personaje de Johanna en *Flucht in den Norden*, Barbara en *Mephisto* y Marion en *Der Vulkan*. Si por el contrario, es un tipo de mujer que no aporta nada, o se desvía de su ideal femenino, Klaus Mann no le da por ello más importancia como personaje literario, incluso, el destino de estos personajes femeninos será un final trágico, como es el caso de las protagonistas Suzanne en *Das Leben der Suzanne Cobière,* Kunigunde en *Der Vater lacht*, o Sonja en *Treffpunkt im Unendlichen*. Por lo tanto, tenemos por un lado, a un **Klaus Mann tradicional** porque castiga a las heroínas como Susanne en *Das Leben der Susanne Cobière* o Kunigunde en *Der Vater lacht*, por no cumplir las rígidas normas de la clase social a la que pertenecían; y por otro, a un **Klaus Mann progresista**, porque defiende a un nuevo tipo de mujer, aquella que cumple una función social, como es el caso de Johanna en la novela *Flucht in den Norden*, el de Barbara en *Mephisto, Roman einer Karriere*, o Marion, en *Der Vulkan. Roman unter Emigranten*. En definitiva, se manifiestan, nuevamente, las contradicciones a las que el escritor tiene acostumbrado al lector, pero ahora desde el punto de vista humano del personaje femenino.

La segunda conclusión es que Klaus Mann es **novedoso** en cuanto a la creación del modelo de mujer caída o víctima, incluso, podría decirse que **revolucionario,** puesto que, normalmente, el papel de este tipo de mujer se había asociado con varias ideas diferentes: por un lado, con la marginalidad, el exilio o con una maldad sin límites. Y por otro, con la víctima inocente seducida de forma engañosa, para ser luego abandonada por su conquistador. Como se ha comprobado, Klaus Mann cambió estos clichés y presentó a sus protagonistas femeninas no como víctimas, sino como participantes activas en los ritos de seducción o como mujeres que viven relaciones amorosas enredadas y complicadas, como es el caso de Sonja en *Treffpunkt im Unendlichen*, o en el personaje de Lolo en el relato titulado *Ludwig*

Zoffcke. Klaus Mann no identifica en ninguna de sus obras a la mujer exiliada con el modelo tradicional de mujer caída.

La tercera conclusión es que se observa a un **Klaus Mann liberado** y **sin prejuicios** en aquellas obras en las cuales el protagonista es un personaje masculino y la mujer tiene un papel secundario, pero no por ello menos importante. En *Der fromme Tanz*, *Alexander, Roman der Utopie* o en *Symphonie Pathétique. Ein Tschaikowsky-Roman* se manifiesta un Klaus Mann libre de prejuicios con la única intención de ensalzar la homosexualidad de los protagonistas masculinos y de intensificar el amor que sienten hacia su madre. El mismo autor se sentía identificado con sus protagonistas masculinos. Son obras de extraordinaria fueza emocional y riqueza literaria. Son obras con muchos elementos autobiográficos, por esa razón Klaus Mann es capaz de recrearse en los sentimientos de las figuras principales y de expresarlos sin ningún esfuerzo. En estas novelas, la figura femenina ejerce una función de apoyo importante al protagonista, pero no son determinantes en su trayectoria vital. De las tres obras anteriormente mencionadas, el personaje femenino más logrado, según nuestra opinión, es Olimpia personaje de la novela *Alexander, Roman der Utopie*. Esta figura no sólo está cargada de simbolismo, si no que también analiza en detalle el deseo y el objetivo de Klaus Mann de ensalzar la función de la madre y del modelo de nueva mujer.

Y, finalmente, después de estudiar **la imagen literaria** del personaje femenino como elemento funcional, estructural y eje temático se extraen las siguientes conclusiones:

La **primera** es **la supremacía narratológica** del personaje femenino desde un punto de vista funcional, estructural y temático. Como **elemento funcional**, se ha

comprobado cómo el personaje femenino ocupa un papel más significativo que el personaje masculino, relegándole, en la mayoría de las obras, a un plano inferior. No sólo cuando la mujer ejerce la función de protagonista o eje central, como por ejemplo, en *Kindernovelle; Sonja; Das Leben der Suzanne Cobière; Der Vater lacht; Katastrophe um Baby*; *Der Siebente Engel; Treffpunkt im Unendlichen*; sino también cuando está en parejas de oposición y contraste como en *Flucht in den Norden*; *Mephisto, Roman einer Karriere; Der Vulkan, Roman unter Emigranten;* o cuando ejerce la función de marco y complemento del personaje masculino, como por ejemplo en *Der fromme Tanz; Symphonie Pathétique*; *Alexander, Roman der Utopie.* El protagonismo femenino es relevante tanto en la primera como en la segunda etapa de la producción literaria de Klaus Mann. En la primera porque en sus relatos late el deseo de reflejar a su madre, Katia Mann, y en la segunda, por su afán de ensalzar a su hermana Erika Mann.

Como **elemento estructural**, el personaje femenino determina la construcción de las novelas, aún siendo un personaje secundario. El personaje masculino se limita a hacer lo que la mujer decide, y un claro ejemplo es la obra *Alexander, Roman der Utopie,* como ha podido comprobarse. La mujer desempeña un papel de primer orden en la estructura de la novela.

Como **eje temático**, ha quedado claramente constatado que Klaus Mann aborda todos aquellos temas que puedan girar en torno a la mujer, lógicamente, siempre desde su perspectiva ideológica y desde su homosexualidad. El personaje femenino da lugar a varios y a diferentes temas tanto de carácter social, político, cultural, como humano, sentimental, espiritual, o de cualquier índole, como se ha podido comprobar. En este aspecto se observa a un Klaus Mann preocupado por la falta de valores morales y espirituales, se interesa por la educación y por la lucha para

conseguir nuevos principios en los cuales poder basar su vida. En el tratamiento del tema del amor se aprecia una evolucion diacrónica en sus obras. En los personajes de sus novelas de juventud hay un sentimiento de amor sometido a vaivenes pasionales. Claro ejemplo son los personajes de Suzanne en el relato *Das Leben der Suzanne Cobière* y de Kunigunde en *Der Vater lacht*; mientras que el sentimiento del amor en los personajes de su producción literaria durante la etapa del exilio es un acto de voluntad, como el personaje de Johanna en *Flucht in den Norden*. Como se ha comprobado Klaus Mann huye del tipo femenino romántico. La relación amorosa entre un hombre y una mujer no tiene cabida en la narrativa de Klaus Mann. El escritor describe con gran éxito las relaciones tan hermosas como enigmáticas entre la madre y los hijos. También el escritor trata el tema de la amistad en aquellos personajes que viven situaciones y problemas similares. Es impresionante la capacidad artística de Klaus Mann de representar la auténtica amistad en medio del sufrimiento.

Después del profundo análisis de las imágenes de la mujer en la obra de Klaus Mann, se extrae como **última conclusión** que el personaje femenino klausmanniano **va madurando** en la mente del autor desde el inicio hasta el final de su producción literaria, logrando crear, finalmente, el personaje femenino que él deseaba: un personaje realizado, más contento consigo mismo y más feliz que los primeramente ideados. Afirmamos que Klaus Mann logró crear definitivamente el prototipo de mujer que él anhelaba: una mujer capaz de adoptar su propias decisiones. En los personajes femeninos del comienzo de su producción literaria, por ejemplo los personajes de Christiane en *Kindernovelle* o Sonja en *Sonja*, representantes del modelo de mujer "ángel del hogar" o "variante de mujer abnegada", respectivamente, aparecen como figuras poco vitalistas, inseguras de sí mismas, privadas de libertad, incapaces de librarse de unos principios obsoletos y tradicionales e incapaces de decidir su futuro. Una persona de tales características no puede ser feliz. En cambio,

al final de su quehacer literario, Klaus Mann consigue imaginar un personaje femenino más vital, enérgico, fuerte y seguro de sí mismo, como es el caso de Vera, protagonista de *Der Siebente Engel.* Vera consigue enfrentarse a su cuñada Judith y al grupo de maestros cuando decide irse con Till, a pesar de la fuerte oposición que todos ejercían sobre la decisión de ésta. En cambio, Christiane aparece más frágil y débil que Vera tanto desde un punto de vista físico como psicológico.

No es necesario realizar una lectura minuciosa para que el lector se de cuenta de que Vera es más feliz que Christiane, pero no por ello, menos humana o maternal. A pesar de que en los relatos subyace la idea de que tanto Christiane como Vera no estaban satisfechas en su matrimonio, parece que Christiane amaba más a su marido fallecido y sufría más que Vera. La razón tal vez se deba a que el marido de Vera tuvo una hija con una criada, por lo que el rechazo a éste es claro y justificado, incluso para el lector.

Todas las conclusiones expuestas demuestran y corroboran nuestra hipótesis de la supremacía del personaje femenino en la narrativa de Klaus Mann, especialmente, cuando éste cumple la función de ángel del hogar o de nueva mujer.

En definitiva, ¿por qué se ha hablado de la supremacía del personaje femenino frente al masculino? Primero: porque hay una abundancia de personajes femeninos que desempeñan el papel de protagonistas. Segundo: porque en todas las obras se observa la importancia que el narrador concede a la figura femenina, está pendiente de ella, sabe cómo es, lo que piensa y siente. Tercero: porque la mujer en la narrativa de Klaus Mann ejerce un importante papel social y humano, destacando en su relación con los demás personajes. Por estas razones, el escritor otorga a la mujer "ángel del hogar" o "nueva mujer" una extraordinaria categoría social, humana y

literaria; y, especialmente, porque estos modelos son reflejos de las dos mujeres que marcaron la vida del escritor: su hermana, Erika a quien tuvo un cariño muy especial y que le ayudó moralmente en todo momento a sobrellevar sus preocupaciones existenciales, y su madre, Katia Mann, a la cual adoraba y admirada sin límites por haber desempeñado con amor y energía la función de buena madre y esposa durante la difícil situación de la Primera Guerra Mundial.

Sin embargo, el escritor evoluciona en su quehacer literario. En lo que podríamos llamar su primer período narrativo, Klaus Mann nos presenta a la mujer como portadora de los valores tradicionales, como centro y esencia del hogar. En otra segunda etapa describe a una mujer activa, ya madura, independiente e intelectualmente inquieta que lucha, desde el exilio, contra el nacionalsocialismo. En la tercera fase de su prolífica producción literaria, traza a una mujer que sufre tanto física como psicológicamente las lacras del exilio y es víctima de las consecuencias del destierro y de escarceos amorosos sin sentido.

Llegados a este punto, consideramos que debería hacerse una reinterpretación de la obra de Klaus Mann. Por una parte, porque apenas existen análisis exahustivos sobre los personajes femeninos de este autor; y por otra, porque fue un escritor que reflejó exquisitamente las contradicciones de la figura de la mujer por ser él mismo, también contradictorio: por un lado, él mismo marcado y condicionado por el hecho de estar supeditado a los valores y las normas estrictas que conllevaba pertenecer a una alta clase social, como era la burguesía, y por otro, luchador acérrimo por verse libre de todo principio rígido. Por todo esto, Klaus Mann es especialmente partidario de un modelo de mujer: la mujer luchadora, activa y comprometida social y políticamente, como fue su hermana Erika, a quien le unía un cariño especial. En sus

escritos también subyace el deseo de ensalzar a la mujer, que se ha denominado, "ángel del hogar", porque refleja a su madre, Katia Mann.

Finalmente nos gustaría aclarar que a lo largo de estas páginas no se ha pretendido manifestar ninguna ideología, únicamente la del propio autor, esencial para un análisis correcto de su obra. Y expresamos una vez más que no solamente hemos sentido temor a lo largo de este estudio de no llegar a demostrar la hipótesis inicial, sino también importantes dudas sobre algunas cuestiones difíciles de definir y delimitar como son la feminidad, el feminismo, la virilidad, el machismo, puesto que nos adentramos en un campo en el cual es muy fácil caer en contradicciones. En definitiva, realizar un estudio sobre el personaje femenino klausmanniano ha sido una empresa ardua porque hablar de la mujer, desde perspectivas distintas, es una cuestión polémica por sí misma, y en la que, difícilmente, las opiniones permanecen inalterables y las actitudes imparciales. Nos parece importante mostrar, al menos, cuál ha sido nuestra opinión frente a este tema o la conclusión a la que hemos llegado después de haber reflexionado, discutido y leído un gran número de obras al respecto. Decir ahora si se ha conseguido o no nuestro objetivo está en manos del tribunal. Sí nos gustaría expresar que todo trabajo es susceptible de mejora.

ANEXO

VIDA Y OBRA DE KLAUS MANN

La actualidad y el éxito no sólo de toda la familia Mann, sino también de la obra de Klaus Mann se debe especialmente a la fascinación que su autor ejerció y sigue ejerciendo sobre muchas personas. Además de ser un tema de actualidad. Por esta razón creemos conveniente esbozar algunos aspectos de su vida.

Klaus Heinrich Thomas Mann nació el 18 de noviembre de 1906 en Múnich. Fue el segundo hijo y el primer varón de Thomas Mann y de Katia Pringsheim. En 1924 se prometió con Pamela Wedekind, la hija del escritro Frank Wedekind, aunque el compromiso se rompió al año siguiente. En este mismo año aparecieron sus primeras publicaciones de artículos y de narraciones en periódicos y revistas. Durante seis meses trabajó como crítico de teatro para el periódico *12 Uhr Blatt*, en Berlín. En 1925 hizo su primer viaje al extranjero. Estuvo en Inglaterra, París, en el norte de Africa e Italia. Ese mismo año publicó *Vor dem Leben* y en 1926 *Kindernovelle*.

Un año después apareció la obra *Heute und Morgen*, en la cual se refleja la situación de la juventud europea. En su adolescencia, Klaus Mann estuvo poco interesado en los acontecimientos políticos y sociales de la época. Él y sus amigos intentaron buscar en otro sitio su realización y su apoyo moral, y para ello crearon una especie de filosofía que rendía culto al cuerpo: «die "Vergottung des Leibes"».[1] En las autobiografías de Klaus Mann son continuas las referencias al nacimiento de esta filosofía del cuerpo: «Diese Präokkupation mit dem Physiologischen war bei uns nicht einfach Sache des Instinktes oder der Stimmung [...]».[2]«Die Geschichte eines Schriftstellers, dessen primäre Interessen in der ästhetisch-religiös-erotischen Sphären liegen».[3] The voices of my four archangels find each other in the pathos of this metaphysical sensuality. Their prophecies amalgamate through the connecting power of Eros».[4] No sería hasta finales de la década de los años veinte, cuando el escritor empieza a ser consciente de su entorno político.

En este mismo año, 1927, aparece su segundo drama *Revue zu Vieren* que trata de cuatro jóvenes excéntricos que recopilan todas las corrientes intelectuales y espirituales de su generación en una revista. Toda la juventud europea, inspirada por una enorme fiesta, deberá reunirse de nuevo para reflexionar. En esta época la ambición de Klaus Mann era reflejar en sus obras la intranquilidad, la confusión y la superficial felicidad de su vida juvenil, tal como la vivían a diario él y sus amigos.

Klaus Mann entendía la vida en esos años de juventud como una vaga inquietud, como una búsqueda insaciable del corazón, una juventud que tenía tantos

[1] Klaus Mann: *Kind dieser Zeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991, p.180.
[2] Klaus Mann: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991, p.121.
[3] *Ibídem...*, p. 426.
[4] Klaus Mann: *The Turning Point. An Autobiography*. London: Seprent´s Tail, 1987, p. 207.

prejuicios como condicionamientos sociales y dogmas políticos, que disfrutaba y sufría al mismo tiempo su existencia:

> Ich hatte mir mein Sprüchlein recht säuberlich und überzeugend ausgearbeitet. Auf der einen Seite – so stellte ich gerne fest- haben wir die großen Mysterien des irdischen Daseins: Lust, Tod, Rausch, Einsamkeit, die unstillbaren Sehnsüchte, die schöpferischen Intuitionen… Auf der Anderen Seite […] haben wir unsere social-politische Verantwortung –eine verdrießliche Sache, aber nun einmal nicht aus der Welt zu schaffen.[5]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

De esta manera transcurrió la existencia del joven bohemio Klaus Mann. Fue ingenuo e impertinente que comparase su propio modo de vida con el de sus generación. En la Alemania de los años veinte, los jóvenes proletarios y los pequeños burgueses tuvieron a menudo problemas existenciales de los que Klaus Mann sabía poco todavía.

En 1929 escribió conjuntamente con su hermana Erika, *Rundherum* donde relatan el viaje que hicieron alrededor del mundo. En 1931 redactó la obra *Auf der Suche nach einem Weg* y un año más tarde la autobiografía *Kind dieser Zeit* y la novela *Treffpunkt im Unendlichen.*

Klaus Mann, fervoroso antifascista, se alejó de la generación que siguió al nacionalsocialismo y afirmó tajantemente que no les unía nada: «Zwischen uns und

[5] Klaus Mann: *Der Wendepunkt…*, p. 211.

denen ist keine Verbindung möglich».[6] En marzo de 1933 comenzó su exilio e inició en Holanda su labor contra el régimen nacionalsocialista. Editó la revista *Die Sammlung*, siendo su objetivo agrupar a escritores para orientarlos hacia una lucha común contra el fascismo. Estos escritores proclaman un futuro digno de humanidad y se alzan en contra de la barbarie y de la brutalidad nazi. En su autobiografía *Der Wendepunkt*, Klaus Mann describe, también, la ilusión compartida de mejorar el estado político del mundo que unía a los escritores exiliados.[7]

En 1934 publicó su novela *Flucht in den Norden* y en agosto de este mismo años asistió como invitado al Primer Congreso de los escritores soviéticos en Moscú. En 1935 escribió una nuevo novela titulada *Symphonie Pathétique*. En París participó en el Primer Congreso de escritores internacionales para la defensa de la cultura contra la guerra y el fascismo.

En 1936 vió la luz su novela *Mephisto, Roman einer Karriere*, que escribió durante su exilio en Holanda y en Paráis, abordando con toda su crudeza la temática del Tercer Reich. *Mephisto* es una denuncia clara y valiente en contra de la intolerancia del nacionalsocialismo. En 1937 se publicó la novela corta *Vergittertes Fenster*.

En el verano de 1938 trabajó como reportero de la Guerra Civil española. Y en otoño de ese mismo año regresó a los Estados Unidos. En los años siguientes

[6] Klaus Mann: *Heute und Morgen. Schriften zur Zeit*. Edit. por Martin Gregor-Dellin. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1969, pp. 9-11. Cit. por Uwe Naumann en *Klaus Mann:* Hamburg: Rowohlt, 1984, p. 45.

[7] Cf. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*..., p. 293.

escribió *Escape to Life, Der Vulkan y The other Germany*. También por estas fechas edita la revista *Decisión*.

En 1942 escribió en inglés su autobiografía *The Turning Point*, que más tarde él mismo tradujo al alemán, publicándose póstumamente en 1952 con el título *Der Wendepunkt*. Su autobiografía fue el trabajo más significativo en los últimos años de su vida. El título *Turning Point*, en alemán *Wendepunkt*, hace referencia a un momento crítico de su personalidad y al comienzo de una nueva época. La situación histórica significará la oportunidad para un cambio. El último capítulo de la versión alemana consta de una serie de cartas escritas entre 1943 y 1945. En ellas se reflejan las esperanzas políticas y la ilusión fracasada de acabar con el fascismo. El final de la Segunda Guerra Mundial trajo consigo un cambio brusco que pudo conducir, según Klaus Mann, o bien a la formación de un mundo adecuado a sus ideales, o bien hacia el abismo y, como consecuencia, a la pérdida de los valores morales, pérdida a la que el escritor hizo ya referencia en su autobiografía de juventud antes de la Primera Guerra Mundial: «[...] der Umsturz von Werten».[8]

En su exilio americano escribió varias novelas e infinidad de artículos que no entramos a valorar para no extendernos demasiado. En 1946 compuso su drama *Der Siebente Engel*, obra escrita con crítica mordaz. Por estas fechas, los fracasos personales y políticos se sumaron a la depresión de Klaus Mann, y el 11 de julio de 1948, en California, intentó su primer suicidio. La prensa divulgó ampliamente la noticia, la cual tuvo repercusión internacional. A continuación de su fallido intento recibió muchas cartas de gente que le expresaban su amista y afecto. Klaus Mann explicó a sus amigos las razones por las cuales se había intentado suicidar: los

[8] Klaus Mann: *Kind dieser Zeit*…, p. 43.

acontecimientos políticos, el miedo a otra guerra, la dificultad de escribir en otro país y en otro idioma que no era el suyo, el cansancio de seguir luchando:

> Eine Müdigkeit? Ja, darum dürfte es sich wohl gehandelt haben . "La difficulté d´être" lastet auf mir, jede Stunde, jeden Augenblick – ich finde es oft untragbar, beinah unausstehlich. Die Versuchung, sich dieser ungeheuren Bürde zu enledigen, ist immer da. In einem Moment der Schwäche, der Müdigkeit liegt man ihr wohl einmal.[9]

Klaus Mann hizo un balance de su trabajo como escritor calificando los últimos años como la peor década, y la más negativa, mientras hacía planes y preparaba proyectos literarios para los próximos diez años.[10] Por entonces, Klaus Mann todavía tenía ideas productivas y quería seguir trabajando, pero el consumo de droga de los últimos años había deteriorado su creatividad literaria, y también como él mismo señaló: el uso de dos idiomas le perjudicaba en su creación artística: «Damals hatte ich eine Sprache, in der ich mich recht flink auszudrücken vermochte; jetzt stocke ich in zwei Zungen. Im Englischen werde ich wohl nie ganz so zuhause sein, wie ich es im Deutschen war – aber wohl nicht mehr bin […]».[11] A principios de abril de 1949, de nuevo en Europa, se instaló en un pequeño hotel en Cannes para redactar otra obra *The Last Day*. El 5 de mayo de 1949 fue ingresado en una clínica en Nizza por haber abusado de la toma de barbitúricos. Klaus Mann seguía deprimido. El 19 de mayo intentó concentrarse en una nueva novela: «Ich versuche, mich auf meinen neuen Roman zu konzentrieren. Ich versuche zu arbeiten».[12] La noche del 20 de mayo tomó una sobredosis de somníferos, y como consecuencia de

[9] Carta de Klaus Mann a Kurt Eisner con fecha del 12 de agosto de 1948. Cit. por Uwe Naumann en Klaus Mann…, p. 128.
[10] Cf. Uwe Naumann. En *Klaus Mann*..., p. 129.
[11] *Ibídem.*
[12] Klaus Mann: *Briefe und Antworten*..., p. 623.

ello falleció, después de haber estado casi 24 horas inconsciente. El 21 de mayo de 1949 fue enterrado en Cannes.

Por lo tanto, no sólo el miedo que sentía a una evidente merma de creatividad, sino también el miedo a una serie de fracasos personales y políticos, le llevaron al suicidio. Esto es lo que hoy día conmueve a una gran parte de la juventud. El deseo de la muerte[13] fue frecuente en la familia Mann.[14]

La trayectoria literaria, las ocupaciones y las preocupaciones de Klaus Mann son reflejo de una vida agitada, vaga, incierta y extraña, pero al mismo tiempo interesante, sobre todo por esa duda y búsqueda constante e incansable de un ideal. No son pocos los fragmentos del diario que podíamos transcribir en los que Klaus Mann expresa un sentimiento de vacío interior, junto a la posibilidad de neutralizarlo mediante la actividad literaria en los que una novela o un relato se equiparan con la posibilidad de devolver a su mundo interior un poco de orden y de recuperar el equilibrio perdido.

Compartimos la opinión del escritor y crítico literario Hermann Kesten, ya fallecido, según informó el periódico *Verdener Aller Zeitung*,[15] quien afirmó que

[13] El deseo de muerte de Klaus Mann es tema constante en sus autobiografías: Cf. Kind dieser Zeit…, p. 151. Cf. *Der Wendepunkt*…, p. 265. Cf. *The Turning Point*…, p. 247.

[14] Sobre el tratamiento del suicidio de la familia Mann merece mención especial el capítulo titulado «el Suicidio» de la tesis de la Dra. Mª Luz Blanco Camblor: *Reflexiones en torno al género: coincidencias y divergencias en los escritos autobiográficos de Klaus Mann*. Universidad de Valladolid. 1996,. pp. 191-245. (Tesis Doctoral).

[15] Cf. «Dichter –Fürsprecher gestorben». En VAZ – *Verdener Aller Zeitung*, publicado el 4 de mayo de 1996.

Klaus Mann vivió en la literatura y la literatura vivió en él: «Klaus Mann lebte in der Literatur und die Literatur lebte in ihm».[16]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[16] Cit. por E. Spangenberg: *Karriere eines Romans*: *Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens*. München: edition spangenberg, 1984, p. 12.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA: OBRAS DE KLAUS MANN

MANN, E. y MANN, K.: *Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.

---------- *Rundherum. Abenteuer einer Weltreise.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.

---------- *Das Buch von der Riviera.* Aus der Serie: Was nicht im Baedeker steht. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

MANN, K.: *Mephisto, Roman einer Karriere.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.

---------- *Das innere Vaterland. Literarische Essays aus dem Exil.* Editado por Martin Gregor-Dellin. München: Ellermann, 1986.

---------- *The Turning Point. An Autobiography.* London: Serpent´s Tail., 1987. Originariamente: *The Turning Point: Thirty-Five Years in this Century.* Primera edición: New York: L.B. Fischer, 1942.

---------- «Anja und Esther». En Klaus Mann: *Der Siebente Engel. Die Theaterstücke.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, pp. 7-72.

---------- «Revue zu Vieren». En Klaus Mann: *Der Siebente Engel. Die Theaterstücke.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, pp. 73-134.

---------- *Der Siebente Engel. Die Theaterstücke.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, pp. 317-416.

----------*Speed. Die Erzählungen aus dem Exil.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990.

---------- *Briefe und Antworten 1922-1949*. Reinbek bei Hamburg Primera edición (2 vólumenes 1922-1937 y 1937-1949). München: Ellermann, 1991.
---------- *Kind dieser Zeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.
---------- *Die Neue Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.
---------- *Das Wunder von Madrid*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993.
---------- *Die Heimsuchung des Europäischen Geistes. Ein literarisches Testament*. München: edition spangenberg, 1993.
---------- *Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993.
---------- *Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Reden, Kritiken 1942-1949*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.
---------- *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.
---------- *Treffpunkt im Unendlichen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.
---------- *Zweimal Deutschland. Aufsätze, Reden, Kritiken, 1938-1942*. Editado por Uwe Naumann y Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.
---------- *André Gide und die Krise des Modernen Denkens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.
---------- *Der fromme Tanz. Abenteuerbuch einer Jugend*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.
---------- *Tagebücher 1931-1933*. Editado por Joachim Heimannsberg/Wilfred F. Schoeller. München: edición spangenberg, 1995.
---------- *Tagebücher 1934-1935*. Editado por Joachim Heimannsberg/Wilfred F. Schoeller. München: edición spangenberg, 1995.
---------- *Tagebücher 1936-1937*. Editado por Joachim Heimannsberg/Wilfred F. Schoeller. München: edición spangenberg, 1995.
---------- *Tagebücher 1938-1939*. Editado por Joachim Heimannsberg/Wilfred F. Schoeller. München: edición spangenberg, 1995.
---------- *Tagebücher 1940-1943*. Editado por Joachim Heimannsberg/Wilfred F. Schoeller. München: edición spangenberg, 1995.
---------- *Tagebücher 1944-1949*. Editado por Joachim Heimannsberg/Wilfred F. Schoeller. München: edición spangenberg, 1995.
---------- «Die Gotteslästerin». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 7-8.
---------- «Vor dem Leben». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 9-12.
---------- «Die Jungen». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 13-35.
---------- «Nachmittag im Schloß». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 36-39.
---------- «Gimietto». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 40-43.

---------- «Traum des verlorenen Sohnes von der Heimkehr». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 44-47.

---------- «Der Vater lacht». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 48-72.

---------- «Sonja». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 73-86.

---------- «Ludwig Zoffcke». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 87-96.

---------- «Der Alte». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 97-99.

---------- «Maskenscherz». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 100-102.

---------- «Märchen». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 103-109.

---------- «Kaspar Hauser und die reisende Hure». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 114-116.

---------- «Kaspar Hauser und das irre kleine Mädchen». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 117-120.

---------- «*Kindernovelle*». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 128-175.

---------- «Schauspieler in der Villa». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 281-295.

---------- «Abenteuer des Brautpaars». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 177-210.

---------- «Das Leben der Suzanne Cobière». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 234-252.

---------- «Rut und Ken». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 253-261.

---------- «Kastastrophe um Baby». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 262-280.

---------- «Schmerz eines Sommers». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 296-316.

---------- «Kinder im Hotel». En Klaus Mann: *Maskenscherz, die frühen Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, pp. 317-321.

---------- *Alexander, Roman der Utopie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.

---------- *Distinguished Visitor. Der amerikanisches Traum*. Editado por Heribert Hoven. Traducción de Monika Gripenberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.

---------- *Symphonie Pathétique. Ein Tschaikowsky-Roman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.

---------- *Flucht in den Norden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

---------- *Alexander, Roman der Utopie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.
---------- *Der Vulkan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.
---------- *Kindernovelle: Novela de niños*. Traducción de Roswitha S. von Harttung.. Traducción de Rosa Sala. Barcelona: Alba Editorial 2000.

MANN, T.: *Unordnung und frühes Leid*: *Desorden y Dolor precoz*. Traducción de Rosa Sala. Barcelona: Alba Editorial 2000.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ACOSTA, L.: *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos, 1989.

----------*La literatura alemana a través de sus textos*.Madrid: Cátedra, 1997.

ALBRECHT, F.: «Klaus Mann und der spanische Krieg». En: *Weimarer Beiträge*. H.11, 1986, pp. 1765-1785.

---------- *Zum Generationsbegriff im Denken Klaus Mannns*. En: Wissenschaftliche Zeitschrift der Brandenburgischen Landeshochschule Postsdamm.

ARNOLD, H. L. (ed.): *Klaus Mann*. München: *edition text + kritik (Heft 93/ 94)* spangenberg, 1987.

BLANCO, CAMBLOR, M. L.: *Reflexiones en torno al género: Coincidencias y divergencias en los escritos autobiográficos de Klaus Mann*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid: Valladolid, 1996. (Tesis Doctoral).

----------«Acercamiento al estudio de *Flucht in den Norden* desde los escritos autobiográficos de Klaus Mann». En *Revista de Filología Alemana*, nº 4. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense: Madrid, 1996, pp.111-118.

----------«Escritoras alemanas en el exilio: el caso de Erika Mann». En: *Tradición e innovación*. Editado por El Grupo de Investigación de Filología Alemana. Sevilla, pp. 49-59.

BRAUNER, J.M.: *The relationship of autobiography and fiction in the early works of Klaus Mann*. University of Washington, 1988.

CHRAMBACH, E.: Klaus Mann: «Ich will kein Außenseiter , keine Ausnahme mehr sein». En: *Konturen*: H.1, 1993, pp.57-64.

EBERMAYER, E.: *Denn heute gehört uns Deutschland… Persönliches und politisches Tagebuch. Vor der Machtergreifung bis zum 31. Dezember 1935*. Hamburg: Wien (Szolnay), 1959.

EGGEBRECHT, A.: *Der halbe Weg. Zwischenbilanz einer Epoche*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1975.

FLEISCHMANN-PFAFFENWEILER, U. (ed.): «Wir werden es schon zuwege bringen, das Leben»: Annemarie Schwarzenbach an Erika und Klaus Mann: *Briefe 1930-1942 / Annemarie Schwarzenbach*: München, Centaurus, 1993.

GREGOR-DELLIN, M.: *Klaus Mann und seine Generation*. En *Neue Deutsche Hefte*. Berlin, 1969.

GRUNEWALD, M.: *Klaus Mann 1906-1949. Eine Bibliographie*. München: edition spangenberg. Ellermann, 1984.

HÄRL, G.: Männerweiblichkeit: zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann. Frankfurt am Main: Athenäum, 1993.

HERNÁNDEZ, Mª I.: «"Heimat ist für mich kein Wort, bei dem ich mir was denken kann". Apuntes en torno al concepto de "Heimat" en la obra de Christa Wolf». En Universidad de Oviedo, 1995.

----------/ MALDONADO, M.: *Literatura alemana. Épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días*. Filología y Lingüística. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

HOFFMEISTER, B.: *Familie Mann. Ein Lesebuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.

HUMMEL, U. / CRAMBACH, E.: *Klaus und Erika Mann. Bilder und Dokumente*. München: edition spangenberg, 1990.

JANÉ, J.: «La literatura alemanya a l´exili». En: Barjau, E., Forssmann, K., Jané, J., Orduña, J., Siguan, M., y otros: *Literatura Alemanya del segle XX*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1983, pp. 89-106.

----------«Deutsche Schriftsteller im Exil 1933-1945 und ihr Wirken in Spanien». En: Universitas Tarraconensis, 13: Tarragona,1990-91, pp. 143-182.

JANÉS, A.: *Historia de la cultura alemana*. Barcelona: Eris, 1992.

KASPER, A.: *Das autobiographische Werk Klaus Manns. Individuelle Erfahrungen und gesellschaftliche Repräsentanz*. Jena: Friedrich-Schiller-Universität, 1981.

KRUSE, J.A. (ed.): *Auf der Suche nach einem Werk: Klaus Mann (1906 München – 1949 Cannes)*. Düsseldorf: Droste, 1994.

LINÉS, H., L.: «La crisis reativa de Thomas Mann en los años cuarenta». En Forum, 5, 1991.

----------«La figura del biógrafo en el Thomas Mann tardío y la crisis de la modernidad». En *Cuadernos de Filología*, Anejo XVIII, Universitat de Valencia, 1994.

LÜHE VON DER, I.: *Erika Mann. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Campus, 1994.

MARCEL, R.R.: *Thomas Mann und die Seinen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1990.

MATTENKLOTT, G.: *Politik und Homosexualität bei Klaus Mann*. En *Sammlung. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst*. Frankfurt am Maim, 1979.

NAUMANN, U.: *Klaus Mann*. Hamburg: Rowohlt, 1984.

NEUMANN, H.: *Klaus Mann: eine Psychobiographie*. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer, 1995.

PÉREZ, A.: «Literatura española en las revistas literarias del exilio alemán 1936-1939». En *Revista de Filología Alemana*. Madrid: Editorial Complutense, nº 2, 1994, pp. 125-142.

----------«In den Augen der anderen. Spanische Germanisten zu ihrer Begegnung mit der DDR-Literatur». Weimarer Beiträge 9, 1987.

SCHNEIDER, R.: *Klaus Mann*. En *Aufbau*, Berlín, 1956.

SPANGENBER,G E.: *Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens*. München: edition spangenberg, 1982.

WEIL, B.: *Klaus Mann: Leben und literarisches Werk im Exil*. Frankfurt, R.G. Fischer, 1983.

WINCLER, L.: Klaus Mann: «Mephisto. Schlüsselroman und Gesellschaftssatire». En *Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch. Band 1*. München: edition + kritik, 1983, pp. 322-342.

WOLFF, R. (ed.): Klaus Mann: *Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier, 1984.

WOHLFART, A.: *Die Vater-Sohn-Problematik im Leben von Tomas und Klaus Mann*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1989.

WOLFRAM, S.: *Die tödliche Wunde: über die Untrennbarkeit von Tod und Eros* im *Werk von Klaus Mann*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986.

ZIMMER, D.: «Der Fall Mephisto». En *Die Zeit*. 23.1.1981.

ZYNDA, S.: *Sexualität bei Klaus Mann*. Bonn: Bouvier, 1986.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

OBRAS DE REFERENCIA SOBRE LA MUJER

ACTAS DE LAS PRIMERAS JORNADAS DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINARIA: *Nuevas perspectivas sobre la mujer*. Organizadas por el Seminario de Estudios de la mujer de la Universidad Autónoma de Madrid: Madrid, 1982.

AFKHAMI, M.: *Mujeres en el exilio*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., 1998. Primera edición en inglés, 1994. Traducción de Belén Rodríguez Mourelo.

ARENAL, C.: *La mujer del provenir*. Madrid: Castalia, 1993.

ASCHE, S.: *Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns*. Königstein/Ts. 1985.

BARD, C. (ed.): *Un siglo de antifeminismo*. Edición española: Mabel Pérez-Serrano. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva: 2000.

BEAUVIOR DE, S.: *El segundo sexo. Los hechos y los mitos. Volumen I*. Traducción de Alicia Marturell, Madrid: Cátedra, 1998, BPS, 396 BEA seg I.

BELSEY, C.: *Critical Practice*. Londres: Methuen, 1980.

BLANCO, H., M.: «De madres a hijas: entre mujeres». En *Como mujeres... Releyendo a escritoras del siglo XIX y XX*. En Servicio de publicaciones del Principado de Asturias, 1994, pp. 121-130.

----------«Rahel Varnhagen. Una escritora romántica rescatada del olvido». En Entemu (Publicación anual), UNED, Centro asociado de Asturias, Gijón, 1995, pp. 153-162.

BLANCO, H., M./ SUÁREZ, M.S.: «Ampliaciones temáticas contemporáneas en la narrativa austriaca y alemana». En *Mujer e investigación, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad de Oviedo*, 1995, pp. 123-128.

BOCK, U.: *Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Utopie und Institution*. Weinheim, 1988.

BONNIE, S. A. / ZINSSER, J.P.: *Historia de las mujeres: una historia propia.* Vólumen I y II. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.

BOUMELHA, P.: *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*. Brighton: Harvester, 1982.

BOVENSCHEN, S.:*Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen.* Frankfurt am Mai, 1979.

----------«Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos». En *Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes*. Frankfurt am Main, 1979.

BRACHER / FUNKE / JACOBSEN (eds.): *Die Weimarer Republik – 1918-1933. Politik- Wirtschaft-Gesellschaft.* Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. 1988.

BRAUN, C. VON: *Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte*. Frankfurt am Main, 1986.

BROKOPH-MAUCH, G.: *Salome und Ophelia. Die Frau in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende.* En: *Modern Austrian Literature 22*, 1989, N.3 / 4, pp. 241-251.

BRUNS, K.: *Das moderne Kriegsweib. Mythos und nationales Stereotyp heroischer Weiblichkeit 1890-1914*. En *Frauen, Literatur, Politik*. Berlin, Hamburg 1988.

BUSTOS, M.L.: *La mujer en la narrativa de Delibes*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990.

CAMPS, V.: *El siglo de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra: 1998.

CASTRESANA, A.: *Catálogo de virtudes femeninas. De la debilidad histórica de ser mujer. Versus la dignidad de ser esposa y madre.* Madrid: Editorial Tecnos S.A., 1993.

COLAIZZI, G.(ed): *Feminismo y Teoría del discurso.* Madrid: Cátedra, 1990.

CONNELLY, ULLMAN, J. / CARO, BAROJA, M.A./ CAPMANY, M. A. / SALAS M. / CALVO, T. / DE LA GÁNGARA, C. / y otros: *La mujer en el mundo contemporáneo.* Edición y prólogo de María Ángeles Durán, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1981.

COORS, B.: *Mädchen, Mütter, Machtweiber. Untersuchungen zum Frauenbild im Drama des Sturms und Drang.* New Brunswick, 1985.

DAFFA, A.: *Frauenbilder in den Romanen "Stine" und "Mathilde Möhring"*. Frankfurt am Main: Taschenbuch, 1998.

DECKEN, G. VON DER: *Emanzipation auf Abwegen. Frauenkultur und Frauenliteratur im Umkreis des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main, 1988.

DEGOY, S.: *En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca.* Granada.: Ediciones Miguel Sánchez, C.B., 1999.

DOPPLINGER-LOEBENSTEIN, A.: *Frauenehre, Liebe und der abgesetzte Mann. Bürgerliche Frauenliteratur in Österreich (1866-1918)*. En Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 44,1989.

DREWITZ, I.: *Frauenemanzipation in der deutschen Gegenwartsliteratur*. En Neue Hefte 22, 1975, pp. 773-784.

EXNER, R.: «Die Heldin als Held und der Held als Heldin. Androgynie als Umgehung oder Lösung eines Konflikts»: En *Die Frau als Heldin und Autorin*. München: Bern, 1979, pp. 17-54.

FORRADELLAS, J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.* Dirigido por Francisco Rico. Barcelona: Ariel, 1994.

GARCÍA, GIL,C.J.: «The Literary text: Languages and Literatures».En *Liberal Education in Humanities*, 1991, pp. 11-17.

GNÜG, H. / MÖHRMANN, R.(eds.): *Frauenliteratur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Stuttgart, 1985.

GÓMEZ, Mª T.: *La mujer y los prototipos femeninos en la obra de Edith Warthon (1890-1920).* Alicante: Universidad de Alicante, Secretariado de Publicaciones, 1996.

GÖTTNER-ABENDROTH, G.: *Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung*. Reinbek: München, 1980.

GRENZ, D.: *Kämfen und arbeiten wie ein Mann, sich aufopfern wie eine Frau. Zu einigen zentralen Aspekten des Frauenbilds in der nationalsozialistischen Mädchenliteratur*. Frankfurt am Main, 1986.

GÜRTLER,C./OTROS(eds.):*Frauenbilder-Frauenrollen-Frauenforschung.* Dokumentation der Ringvorlesung an der Uni Salzburg im WS 1986/87. Wien: Band 17, 1987.

HAGEMANN-WHITE, C.: *Frauenbewegung und Psychoanalyse*. Frankfurt am Main, 1979.

HEUKENKAMP, U.: *Frauen in der Literatur der DDR und die "Frauenliteratur"*. En *Germanistische Mitteilungen*, 1985, H. 21, pp. 37-45.

HILMES, C.: *Die femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Suttgart, 1990.

IBEAS, N / MILLÁN, Mª Á. (eds.): *La conjura del olvido. Escritura y feminismo.* Barcelona: Icaria, 1997.

JIMÉNEZ, Mª I. / QUILES, FAZ, A.(coords.): *De otra miradas: reflexiones sobre la mujer de los siglos XVII al XX*. Atenea: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998.

KAIENBURG, H.: «Höhere Mädchenbildung und Koedukation in Preussen». En Helma Kaienburg: *Frauen in der Geschichte-Geschichte der Frauen*. Entwurf: Frauen macht(t)en Geschichte. Band I.

KERBRAT-ORECCHIONI, C.: *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje.* París: Edicial, 1987, p.111.

KLAPDOR, H.: «Heldinnen. Überlegungen zu den Frauengestalten der deutschen Exildramatik». En *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jhs*. Editado por Irmela v.d. Lühe. Berlín, 1982, pp. 86-105.

LAKOFF, R.: *El lenguaje y el lugar de la mujer*. Traducción de Milagros Rivera. Editorial Ricou: Barcelona, 1981. Título original: *Language and Woman´s Place.* Ed. Harper and Row, 1975.

LIST, E. / STUDER, H. (eds.): *Denkverhältnisse. Feminismus und Kritik*. Frankfurt am Main, 1989.

LÓPEZ, CAMPOS, R.: *Tradición e innovación en los estudios de lengua, literatura y cultura alemanas en España*. Kronos Universidad, Sevilla, 1998.

LÜHE, I. VON DER (ed.): *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Berlin, 1982.

MAGALLANES, F.: «El acercamiento al texto literario de carácter autobiográfico: puntos de partida terminológicos y conceptuales». En *Revista de Filología Alemana*, nº 4. Editorial Complutense: Madrid, 1996.

MARÍAS, J.: *La mujer en el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. Primera edición, 1980.

MÖBIUS, P.J.: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*. München: Neudruck, 1977.

MOI, T.: *Teoría Literaria Feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.

NORD, C.: *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen. Methoden und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg. Editorial Julius Gross, 2ª edición, 1991.

ORTIZ, T. / MARTÍNEZ, C. / SEGURA, C. / QUIÑÓNEZ, O. / DUART, P. / SEVILLA, J. / VENTURA, A.: *Universidad y Feminismo en España (II). Situación de los estudios de las mujeres en los años 90*. Colección Feminae: Universidad de Granada, 1999.

PARRA, E.: «Lo literario en escritos de "sabias mujeres" de la Alemania Medieval». En Graña Cid, María del Mar (ed): *Las sabias mujeres II (siglos III-XVI)*. Homenaje a Lola Luna. Madrid: Al-Mudayna, 1995, pp. 135-156.

----------«Wolframs Frauen. Eine Analyse unhöfischer Verhaltensweisen im deutschen Mittelalter». En *Revista de Filología Alemana,* nº 9. Madrid: Universidad Complutense, 2001, pp. 13-34.

POOP, W.: *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. Stuttgart, 1992.

PUSCH, L. F: *Das Deutsche als Männersprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1ª edición,1984.

RAYMOND, F. : *Frauenfreundschaft – Philosophie der Zuneigung*. München, 1986.

REED, E: *La evolución de la mujer – del clan matriarcal a la familia patriarcal*- Traducción Marta Humpheys. Barcelona: editorial Fontamara, 1980. Título original: *Woman´s Evolution –from matriarchal clan to patriarcal family*

RICHTER-SCHRÖDER, K.: *Frauenliteratur und weibliche Identität. Theoretische Ansätze zu einer weiblichen Ästhetik und zur Entwicklung der neuen deutschen Frauenliteratur*. Frankfurt am Main, 1986.

RITCHIE, G.: *Der Dichter und die Frau. Literarische Frauengestalten durch drei Jahrhunderte*. Bonn, 1989.

RIVAS, CARMONA, M.: *Voz de mujer: lo femenino en el lenguaje y la literatura*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997.

ROJAS, E.: «La imagen exterior». En J.A. Vallejo-Nájera: *Guía práctica de psicología*. Madrid: Temas de hoy, 1991, pp. 216-217.

RUSE,M.: *La homosexualidad*. Madrid: Cátedra, 1989.

RUTHVEN, K.K.: *Feminist Literary Studies. An Introduction*. Cambridge University Press, 1984.

SABATÉ, D.: «Die Verzerrung der Weiblichkeit in der Spiegelmetapher». En *Anuario de Filología*, Universidad de Barcelona, 1996.

----------«Rose Ausländer. El exilio de la palabra». En A trabe de ouro. Publicación galega de pensamiento crítico. Nº 26, 1996.

SAU, V.: *Reflexiones feministas para principios de siglo*. Madrid: Editorial HORAS, 2000.

SCHÄNZLIN, G.: *Frauenbilder*. Stuttgart: Klett, 1989.

SCHMIDT, H.: *Zur weiblichen Homosexualität*. En: *Psyche 3*, 1989, pp. 238-255.

SCHMIDT, R.: *Westdeutsche Frauenliteratur in den 70er Jahren*. Frankfurt am Main, 1982.

SCHÜTTER, B.: *Weibliche Perspektiven in der Gegenwartsliteratur*. Frankfurt am Main: Taschenbuch, 1999.

SEQUEROS, LÓPEZ, A.: *La mujer en Azorín*. Publicaciones de la obra cultural de la Caja de Ahorros de Nuestra Señora de Monserrate. Orihuela: Ministerio de Educación y Ciencia, Biblioteca Nacional, 1975.

----------*Teoría de la mujer en la obra de Ortega y Gasset*. (Comentario y Glosa). Orihuela: Autor –Editor: Orihuela, 1983.

SIGRUN, A.: *Theorien weiblicher Subjektivität*. Frankfurt am Main, 1985.

SIGUÁN, Mª L.: «Mujeres en torno a Goethe». En *Estudi General Monográfico*: (1749-1832), nº 19-20. Girona, 2000, pp. 29-41.

----------«Autobiografía y novela: tipos contradictorios de mujer en las alemanas de la primera mitad del siglo XIX». En Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Zaragoza, 1994, pp. 377-384.

SIMMEL, G.: *Cultura femenina y otros ensayos*. Traducción de Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba Editorial, S.L., 1999.

STEPHAN, I.: «Bilder und immer wieder Bilder…» «Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur», pp. 15-34. En *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Editado por Inge Stephan y Sigrid Weigel. Berlín: Argument, 1983.

SUÁREZ, M.S.: «El linaje materno en la narrativa de Alice Munro». En *Barcelona English Language and Literature Studies* (*BELLS*). Barcelona: Universidad de Barcelona, nº 1, pp. 37-45.

----------/BLANCO, H., M.: «Ampliaciones temáticas contemporáneas en la narrativa austriaca y alemana». En *Mujer e investigación, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad de Oviedo*, 1995, pp. 123-128.

----------«*The Odd Women*: la rebelión de la mujer ante la moral victoriana, según George Gissing» *Estudios Humanísticos*, nº 10, Universidad de León, 1998.

TAEGER, A.: *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*. Bielefeld, 1987.

THALMANN, R.: *Frauen im Dritten Reich. Autobiographische Zeugnisse*. En *Deutsche Literatur von Frauen*. München, 1988, pp. 293-304.

THAKRE, V.: *Gedanken zur Frauenrolle im deutschen Volkslied*. En *German studies in India* 12, 1988, pp. 31-39.

THEWELEIT, K.: *Männerphantasien*. Frankfurt am Main, 1977. 2 Bde.

VIAS, MAHOU, B.: *La imagen de la mujer en la literatura occidental*. Madrid: Anaya, 2000.

WEBER-KELLERMANN, I.: *Frauenleben im 19. Jahrhundert*. München, 1991.

WEIGEL, S.: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek bei Hamburg, 1989.

WEININGER, O.: *Geschlecht und Charakter*. München: Neudruck, 1980.

WELKE, D.: *Mythos und Möglichkeit – neuere Literatur von Frauen in der DDR.* En *Kairoer germanistische Studien* 3, 1988, pp. 132-172.

WINCKLER, H.A.: *Weimar 1918-1933. Die Geschichte der ersten deutschten Demokratie.* München: Verlag C.H. Beck, 1993.

WÜZBACH, N.: «Feminitische Forschung in der Literaturwissenschaft und Volkskunde. Neue Fragestellungen und Probleme der Theoriebildung» En *Frau im Märchen*. Kassel, 1985, pp. 192-214.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

PUBLICACIONES RECIENTES SOBRE MUJER, GÉNERO Y FEMINISMO OBTENIDAS DE INTERNET

BARNDT, K.: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln: Böhlau, 2001.

BARTH, S.: *Mädchenlektüren. Lesediskurse im 18. und 19. Jahrhundert.* Frankfurt, New York: Campus, 2002.

BERRESSEM, H y otros: *Grenzüberschreibungen: Feminismus und Cultural Studies*. Bielefeld: Aisthesis, 2001.

BLOCH, J.R. y otros: *Karola Bloch-Nachlaß an Briefen, Schriften und Tagebuchaufzeichnungen.* 2 Bde. Mössiengen-Talheim: Talheimer, 2001.

BRITTNACHER, H.R.: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siécle.* Köln: Böhlau, 2001.

DIJK, S. VAN, y otros: *Writing the History of Women´s Writing.* The Netherlands: Royal Netherlands Academy of Arts and Sciencies, 2001.

DOERING, S.: *Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten.* Göttingen: Wallstein, 2001.

DÜRINGER, K.: *Beim nächsten Buch wird alles anders. Die neue deutsche Frauen-Unterhaltungsliteratur*. Königstein/Ts.: Helmer, 2001.

EHRLICHER, H./ SIEBENPFEIFFER, H.: *Gewalt und Geschlecht: Bilder, Literatur und Diskurse im 20. Jahrhundert.* Köln: Böhlau, 2002.

ERLER, G.: *Das Herz bleibt immer jung. Emilie Fontane.* Berlin: Aufbau, 2002.

GAHLINGER, C.: *Der Weg zur weiblichen Autonomie. Zur Psychologie der Selbstwerdung im literarischen Werk von Lou Andreas-Salomé.* Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2001.

GNÜG, HILTRUD, MÖHRMANN, R.: *Frauen, Literatur, Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.

GOTTBURGSEN, A.: *Stereotype Muster des sprachlichen Doing Gender. Eine empirische Untersuchung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002

GRIBNITZ, B.: *Schwarzes Mädchen, weisser Fremder. Studien zur Kostruktion von "Rasse" und Geschlecht in Heinrich von Kleists Erzählung "Die Verlobung in St. Domingo". Epistemata*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

HARTINGER, W.: *Hinter Spìnnrad oder auf dem Besen? Frauen im deutschen Märchen und Hexenglauben*. Opladen: Leske + Budrich, 2001.

HEITMANN, A. y otros (ed.): *Bi-Textualität: Inszenierungen des Paares. Ein Buch für Ina Schabert*. Berlin: Schmidt, 2001.

HUBRATH, M.: (ed.): *Geschlechter-Räume. Konstruktionen von "gender" in Geschichte Literatur und Alltag*. Köln: Böhlau, 2001.

HUNDT, I.: (ed.): *Vom Salon zur Barrikade. Frauen der Heinezeit*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001.

JOST, V.: *Fliegen oder Fallen. Prostitution als Thema in Literatur von Frauen im 20. Jahrhundert*. Frankfurter. Könisgstein: Helmer, 2001.

LÜHE, I. VON DER / RUNGE, A. (ed): *Biographisches Erzählen. Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung*. Bd. 6, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001.

MORRIEN, R.: *Sinn und Sinnlichkeit. Der weibliche Körper in der deutschen Literatur der Bürgerzeit*. Köln: Böhlau, 2001.

MOTTE, M: *Biblische Frauen. In der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Mainz: Matthias-Grünewald, 2002.

NEUMANN-HOLZSCHUH, I. (ed.): *Gender, Genre, Geschlecht. Sprach-und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Gender-Forschung*. Tübingen: Stauffenburg, 2001.

NUSSER, T.: *Von und zu anderen Ufern. Ulrike Ottingers filmische Reisserzählungen. Literatur, Kultur, Geschlecht*. Köln: Böhlau, 2002.

OTT, M.: *Das ungeschriebene Gesetz. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800*. Freibur: Rombach, 2001.

RINNERT, A.: *Körper, Weiblichkeit, Autorenschaft. Eine Inspektion feministicher Literaturtheorien*. Königstein/Ts.: Helmer, 2001.

SCHLICHTMANN, S.: *Geschlechterdifferenz in der Literaturrezeption um 1800? Zu zeitgenössischen Goethe-Lektüren*. Tübingen: Niemeyer, 2001.

WIEDEMANN, K.: *Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft im 19. Jahrhundert.* Tübingen: Narr, 2002.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- http://www.skk.ac.kr/german/essay/mla_bibl/k_mann98.htm-45bibliographische Hinweise.Aus: MLA 1981-5/98.
- http://www.oeko-net.de/kommune/kommune5-97/KMANN.html-arkoMartin: Klaus Mann – Erinnerungen an einen Zeitgenossen.
- http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/MannKlaus/-Kurzbiographie des Deutschen Historischen Museums.
- http://www.maria-lerner.de/deu/ueber_mann.pdf - Biographisches zu Klaus und Erika Mann. Von Ute Maria Lerner.
- http://www.etk-muenchen.de/film/filmexil/filmexil06_LP1.html-Klausann und das Kino. Thomas Meder:"Klaus Mann. Immer in der ersten Reihe". In: Film Exil. Ausgabe 6/1995.
- http://www.web.uvic.ca/german/433/Mephisto.html - Über Klaus Manns "Mephisto".
- http://www.muenchen.de/referat/kultur/institute/monace/99-04/rugies.htm-Ausstellung anläßlich des 50. Todestages von Klaus Mann, veranstaltet von der Monacensia Literaturarchiv und Bibliothek München und der Münchner Stadtbibliothek, 26.03 bis 23.05.1999.
- http://www.cinemaguild.com/EscapetoLife.pdf - über den Film "Escape to life. The Erika and Klaus Mann Story".
- http://www.krref.krefeld.schulen.net/referate/deustch/r0408t00.htm - Schülerreferat über "Mephisto".