



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

**DE APOCALIPSIS Y ÁNGELES: RELIGIOSIDAD
GROTESCA EN LA NOVELA *DER VULKAN* DE KLAUS
MANN**

TESIS

**PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS ALEMANAS)**

PRESENTA

PALOMA ISABEL ROCHA LARA

ASESORA

MTRA. ADRIANA HARO-LUVIANO



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX,

2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco a mis padres por todo su amor y apoyo, a mis hermanos por enseñarme a jamás rendirme y a Isaac por caminar este sinuoso sendero a mi lado.

Asimismo, agradezco a todos los miembros de mi sínodo. A la Mtra. Adriana Haro-Luviano de Rall por confiar en mi proyecto, a la Dra. Mónica Steenbock Schmidt por sus comentarios y observaciones, a la Mtra. Cecilia Tercero y Vasconcelos, al Dr. Carl-Georg Böhne Angerhofer y al Lic. Manuel Espinoza Proudinat por sus lecturas detalladas, sus críticas tan certeras y el gran interés puesto en mi tesis. Sin todos ustedes, esto no habría sido posible. Gracias.

Índice

Introducción.....	5
1. El autor.....	13
1.1. <i>Exilliteratur</i> en la obra de Klaus Mann.....	13
1.2. Biografía.....	24
1.2.1. Vida: Infancia y juventud.....	24
1.2.2. Confrontación consigo mismo: Homosexualidad y Farmacodependencia.....	32
1.3. Bajo la sombra del apellido Mann: Relación familiar.....	41
2. <i>Der Vulkan</i>	51
2.1. Antecedentes.....	54
2.1.1. Sprachskepsis.....	54
2.1.2. Influencia Rilkeana: <i>Wer spricht von Siegen überstehen ist alles</i>	67
2.1.3. Lo grotesco.....	73
2.1.4. Lo apocalíptico.....	93
2.1.5. El ángel de los exiliados.....	102
Conclusiones.....	115
Anexo.....	119
1. <i>Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth</i>	119
Bibliografía.....	123
Sitiografía.....	125

Introducción

La literatura del exilio alemán es uno de los tópicos menos estudiados en el departamento de Letras Alemanas del Colegio de Letras Modernas, y en general un tema que hoy en día resulta poco atractivo para los jóvenes germanistas. En 1995 el Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas editó en colaboración con el Goethe Institut Mexiko, la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla y la Universidad Nacional Autónoma de México el libro *El exilio bien temperado*. Las encargadas del proyecto fueron la Dra. Renata von Hanffstengel y la Mtra. Cecilia Tercero y Vasconcelos. Lamentablemente desde 1995 pareciera que el tema no se ha vuelto a tocar, han pasado más de dos décadas sin que se hable a fondo del asunto y no es eje temático de ningún seminario impartido en la carrera de Letras Alemanas, ocasionando, por desgracia, que tanto el texto de von Hanffstengel y Tercero como varios artículos en torno al exilio sean prácticamente desconocidos entre los estudiantes de la carrera.

El desconocimiento de un tema que me parece fundamental para estudiar la historia literaria alemana durante y después de la Segunda Guerra Mundial me incentivó a desarrollar el tema en mi tesis, puesto que considero esencial ampliar el espectro de estudio en nuestro departamento, y aunque, quizá mi estudio no logre un cambio radical, creo que al menos podrá despertar la curiosidad de algunos estudiantes.

Considero importante comenzar explicando por qué me decanté por Klaus Mann habiendo tantos otros intelectuales exiliados que mediante sus textos dieron una visión muy crítica de su situación como desterrados. La razón es simple, si bien Stefan Zweig, Bertolt Brecht y Heinrich Mann también fueron intelectuales críticos contra el surgimiento y desarrollo del nazismo, el caso de Klaus Mann es totalmente seductor.

Klaus es el hijo terrible de Thomas Mann, un modelo reprobable bajo la lupa de la moral conservadora, el prototipo de rebelde inadmisibles dentro el régimen nazi y una de las plumas menos valoradas en la historia literaria germanoparlante.

¿Quién era Klaus Mann además de ser un descendiente directo de Thomas Mann? Klaus era descendiente de judíos por parte de sus abuelos maternos, aunque su madre, Katia Mann, no profesaba ninguna religión y celebró su matrimonio con Thomas Mann bajo el manto protestante. No obstante, el registro judaico nunca se borró de la familia y se convirtió en un estigma durante el gobierno nazi.

Klaus reunió todos los elementos que en su época podían excluir a cualquiera. Era abiertamente homosexual, abiertamente revolucionario y nunca dudó en defender sus creencias políticas, las cuales siempre fueron un estandarte de lucha activa, además y por si fuera poco, era adicto tanto a las relaciones escandalosas como a los estupefacientes:

The literary *enfant terrible* of the Weimar era, he dared to write the first gay play, the first gay novel and the first gay autobiography in Germany. And when the Nazis came to power, he was among the few who immediately took up a pen to fight them. His reward to be blacklisted, to have his books burned in public squares around Germany, to be denounced as 'a dangerous half-Jew', and find himself deprived of his Passport and citizenship (Spotts, 2).¹

La primera vez que escuché el nombre de Klaus Mann fue en uno de mis seminarios de literatura, el profesor que impartía el curso hablaba sobre la influencia de Thomas Mann en la literatura alemana, comparable a la de Johann Wolfgang von Goethe o Theodor Fontane, el profesor hizo un paréntesis para permitirse hablar sobre el hijo

¹ El *enfant terrible* de la literatura en la era de Weimar se atrevió a escribir la primera obra gay, la primera novela gay y la primera autobiografía gay en Alemania. Y cuando los nazis llegaron al poder, él estuvo entre los pocos que inmediatamente tomaron una pluma para luchar contra ellos. Su recompensa fue estar en la lista negra, que sus libros se quemaran en las plazas públicas de toda Alemania, ser denunciado como "un medio judío peligroso", verse privado de su pasaporte y de su ciudadanía (Traducción propia).

incómodo de Thomas, un joven de gran talento, pero totalmente contrario al padre. Klaus a los ojos del profesor, y de gran parte de los críticos literarios, era descrito como un escritor homosexual, heroinómano y suicida. Más allá de su importancia literaria, su expediente de vida parecía ser aquello que lo definía y no le permitía tener un lugar privilegiado entre los estudiosos de la germanística. Gracias a este primer encuentro decidí explorar dentro de sus novelas y encontré, contrario a lo que esperaba, un gran tesoro.

Después de haber leído las dos novelas más trascendentales del autor, *Mephisto* y *Der Vulkan*, una de las más significativas novelas de exilio escritas durante la Segunda Guerra Mundial, resolví dedicar mi investigación de licenciatura a ésta. *Der Vulkan* es una novela extensa, en sus casi seiscientas páginas el autor hace una narración detallada sobre el ascenso de Adolf Hitler al poder y los alcances catastróficos que vinieron como consecuencia.

Para que el análisis de la novela fuera posible decidí enfocarme en algunos tópicos que fungen como ejes centrales en la narración, tales como la *Sprachskepsis*, los motivos grotescos, apocalípticos, las influencias rilkeanas, evidentes en el metatexto, la concepción de las figuras del ángel y el volcán. Sin dejar de lado una breve explicación de lo que es la *Exilliteratur* y el contexto histórico que la vio surgir. Escogí estos tópicos para dar un panorama de la riqueza de la novela, no quería simplemente abarcar la *Exilliteratur*, porque me parece importante dejar claro que la literatura de exilio puede hacer uso de diferentes tópicos en su construcción y no solamente una visión histórica.

La representación de la guerra mediante la figura del volcán, la mirada apocalíptica al futuro y la ruptura con la fe son elementos que enriquecen la narración

y ayudan a que el lector pueda formarse un criterio sobre la situación de todos los exiliados de la época.

En la primera lectura que realicé del texto la religiosidad, lo grotesco y lo apocalíptico saltaron a mi vista, fue evidente para mí que el autor realizó una crónica sobre la era de Hitler que buscaba crear empatía con el lector y trasladarlo al caótico y apocalíptico mundo en el que los exiliados estaban condenados a desenvolverse.

Al releer la novela fui encontrando cada vez más elementos entrelazados, lo religioso entretejido con la narración del apocalipsis, que converge con lo grotesco; el ángel de los exiliados, ligado tanto con el ángel de Rilke como con el de Benjamin; la *Sprachskepsis* que vuelve a servirse de Rilke para tomar forma dentro de la novela, y que, además, se apoya en Hofmannsthal y Wittgenstein; sin mencionar que la influencia de los textos de Rilke en el texto es considerable, al punto de incluir citas de sus poemas dentro de la narración.

Para el estudio decidí apoyarme en la lectura de la Biblia, en específico del Apocalipsis puesto que es un tema presente dentro del texto; sin embargo, no cité el texto sagrado en ningún momento, dado que la novela es rica en interpretaciones y da cabida a muchos más análisis desde perspectivas diversas. Mi acercamiento al texto es de índole general, pero busca abrir camino para nuevas rutas de lectura. Mi principal objetivo no es comprobar a través de los tópicos seleccionado la religiosidad del autor, como bien podría hacer pensar el título, sino por medio de su texto, hacer un bosquejo general, pero firme, del espíritu de la época durante el exilio alemán. No hay un paradigma ideal, ni un acercamiento más directo al Islam o al Catolicismo o al Judaísmo, Klaus intenta mostrar al ser humano perdiendo la fe y perdiéndose en la fe.

La novela está plagada de intertextualidades, paralelismos, referencias a personajes reales y se presta a múltiples interpretaciones, cada capítulo es un universo diferente. Ahondar en alguno de los temas que yo escogí como hilos de investigación tomaría un tiempo considerable y mucho más aparato crítico del que se puede encontrar en México, tomando en cuenta que Klaus Mann es uno de los escritores menos estudiados en el espectro de la germanística latinoamericana.

Me pareció fundamental debido al poco conocimiento que se tiene del autor comenzar mi investigación hablando sobre la *Exilliteratur*, corriente dentro de la cual Klaus es uno de los más grandes expositores, y, posteriormente desarrollar su biografía, no de manera convencional, sino más bien para que el lector pueda entender el peso de su vida personal en su creación literaria. El abuso de drogas de todo tipo, la homosexualidad, el rechazo aparente de su padre, el amor desmedido hacia su hermana Erika son todos elementos determinantes en su estilo narrativo y en el bosquejo de sus personajes. Su obra está totalmente impregnada de anécdotas personales. Pareciera que para poder entender sus novelas fuera necesario primero conocer los pormenores de su vida y los acontecimientos más relevantes dentro del núcleo Mann.

En cuanto a la selección de traducciones al español, me gustaría aclarar que la mayoría de textos leídos y de consulta fueron escritos originalmente en alemán, inglés e incluso francés, decidí utilizar las traducciones existentes de *Der Vulkan* y *Der Wendepunkt* en español; no obstante, en aquellos fragmentos cuyas traducciones al español no me parecieron del todo acertadas me tomé la libertad de traducir los textos yo misma; de igual manera con aquellos textos que sólo pude encontrar en el idioma original o en su defecto en traducciones al inglés, como en el caso de las cartas de Thomas Mann, opté por traducir yo misma.

Para terminar me gustaría citar uno de los escritos que se encuentra tanto en *Der Wendepunkt*, como en la novela analizada en este trabajo. El texto es una oda a la esperanza, al cambio y a la conciencia, el autor sabe que no vivirá para conocer al público que lo aprecie, ni a los jóvenes que valoren su lucha y la del resto de migrantes obligados. Esos jóvenes que no tendrán que huír de Alemania ni serán rechazados en otros países, que no serán considerados apátridas, a pesar de que la patria sea lo único que les quede, una patria que los colme de odio, añoranza y tristeza por igual.

En su autobiografía Klaus escribe el texto para dar a entender que el canon literario fue siempre tan duro con él debido a que no estaba preparado para admitir a un autor tan revolucionario en la élite literaria. Después de todo, a los ojos del mundo él era un escritor mediocre e incompleto. En la novela, el texto es escrito por Martin Korella, quien lo escribe con fines similares a los de Klaus, pero aludiendo a las nuevas imposiciones del régimen nazi:

«... Für wen schreibe ich? – Immer haben Dichter sorgenvoll darüber nachgedacht. Und wenn sie es gar nicht wussten, dann haben sie wohl – hochmütig und resigniert, stolz und verzweifelt – behauptet: Für die Kommenden! Nicht euch, den Zeitgenossen, gehört unser Wort; es gehört der Zukunft, den noch ungeborenen Geschlechtern.

Ach, was weiß man aber von den Kommenden? Welche werden ihre Spiele, was ihre Sorgen sein? Wie fremd sind sie uns! Wir wissen nicht, was sie lieben oder was sie hassen werden. Trotzdem sind sie es, an die wir uns wenden müssen. –

Die Horizonte unseres Daseins sind verfinstert. Die drohend geballten Wolken kündeten schon lange das Gewitter an. Es könnte ein Gewitter ohnegleichen werden. Die Katastrophen aber sind kein Dauerzustand. Die Himmel, die wir heute so tief verschattet sehen, erhellen sich wieder. Werden wir, die wir jetzt kämpfen und leiden, von diesem neuen Licht noch beschienen werden?

Es sind Andere unterwegs: jüngere Kameraden, jüngere Brüder – wir hören schon ihren leichten Schritt. Denken wir an diese, wenn wir müde werden wollen! Lieben wir die noch Namenlosen! Ihre Stirnen sind noch blank von einer Unschuld, die wir längst verloren. Unsere jungen Brüder sollen nicht schuldig werden, wie unsere Väter und wie wir es gewesen sind. Sie sollen eine bessere Welt kennen lernen als wir. Sie sollen sie freier entwickeln, besser und schöner, kühner und frommer, klüger und sanfter werden dürften, als es uns gestattet war.

Das Lächeln einer flüchtigen, zerstreuten Dankbarkeit, mit der die jüngeren Kameraden unserer vielleicht gedenken werden, muß des Lohnes genug für uns sein. Irgendwo werden sie – von denen wir uns so gerne vorstellen, daß sie glücklicher sind als wir – auf Spuren stoßen, die von unseren Leiden und Kämpfen zeugen – diesen Kämpfen, die uns heute ganz in Anspruch nehmen, von deren Gewicht und Bitterkeit jenen Knaben aber wahrscheinlich die Vorstellung fehlen wird. Dann werden sie, für eine ganz kurze Weile, innhalten in ihren Spielen und in ihrem Werk. Ein paar gerührte Sekunden lang beschattet Nachdenklichkeit ihre Stirne, einer Wolke gleich, die schnell vorüber ist. Sie blättern, nicht ohne Mitleid und vielleicht nicht ganz ohne Achtung, in dieser Chronik von den vielen Wanderungen und den vielen Fragen. Dann kommt ihnen wohl eine Ahnung, was von uns gesündigt und bereut, durchkämpft und gelitten worden ist – und wir sind nicht vergessen.» (K.Mann, 2015: 191-192)²

² ¿Para quién escribo? Los poetas siempre se lo han preguntado abrumados. Y si no lo sabían, afirmaban, altivos y resignados, orgullosos y desesperados: ¡para los que vendrán! Nuestra palabra no os pertenece a vosotros, los contemporáneos; pertenece al futuro, a las generaciones que aún no han nacido. Ah, pero ¡qué sabemos de los que vendrán! ¡Cuáles serán sus juegos, sus preocupaciones! ¡Qué ajenos nos son! No sabemos lo que amarán, lo que odiarán. Sin embargo, es a ellos a quienes debemos dirigirnos.

Los horizontes de nuestra existencia están oscurecidos. Las nubes que se amontonan amenazadoras anuncian ya desde hace tiempo la tempestad. Podría convertirse en una tempestad sin igual. Pero las catástrofes no son un estado permanente. Los cielos que vemos hoy tan profundamente ensombrecidos volverán a despejarse. ¡Nos llegará a iluminar esa nueva luz, a los que ahora luchamos y sufrimos!

Otros están en camino: camaradas jóvenes, hermanos más jóvenes, ya oímos su paso ligero. ¡Pensemos en ellos cuando se quiera adueñar de nosotros el cansancio! ¡Amemos a los que aún no tienen nombre! Sus frentes todavía relucen con una inocencia que nosotros hemos perdido hace tiempo. Nuestros jóvenes hermanos no deben hacerse culpables como nuestros padres y como nosotros. Ellos deben poder desarrollarse con más libertad, ser mejores y más bellos, más audaces y piadosos, más inteligentes y más dulces de lo que se nos permitió a nosotros.

La sonrisa de gratitud fugaz y distraída con la que quizás piensen en nosotros los camaradas más jóvenes será una recompensa suficiente. En algún lugar, aquellos a los que tanto nos gusta imaginar más felices que nosotros se toparán con rastros que hablan de nuestros sufrimientos y nuestras luchas: esos sufrimientos y esas luchas que hoy nos absorben por completo, pero cuyo peso, cuya amargura no imaginarán probablemente esos muchachos. Entonces interrumpirán por un instante muy breve sus juegos y su trabajo. Durante algunos segundos emocionados la reflexión ensombrece su frente, como una nube, que pasa pronto. Hojean, no sin compasión y quizás no sin algún respeto, esta crónica de las muchas peregrinaciones y las muchas interrogaciones. Entonces llegan tal vez a tener una idea aproximada de nuestros pecados y nuestros remordimientos, de nuestras luchas y nuestros sufrimientos, y no estamos olvidados. (Dieterich, 2007: 463-464)

1. El autor

Klaus Mann es la figura trágica de la célebre familia Mann, su vida fue marcada por el conflicto y la marginalidad; la complicada relación con su padre, el complejo amor por su hermana Erika, la declaración de su homosexualidad, su gran soledad en el exilio y su gran capacidad autodestructiva fueron los grandes pilares que ayudaron a erigir su producción artística a la vez que lo llevaron a la deriva. Este apartado está dedicado a presentar al autor desde todas estas perspectivas, pues es bien sabido que el contenido de su obra tiende en gran medida a lo autobiográfico.

1.1. *Exilliteratur* en la obra de Klaus Mann

La palabra exilio proviene del latín *ex(s)ilium* (*der Verbannungsort*) o bien *ex(s)ul* (*der/die Verbannte*). El vocablo tiene una relación semántica estrecha con el verbo, también de origen latino, *emigrare* (*auswandern, ausziehen*). De este verbo deriva el sustantivo *emigrans* (*Emigrant*), que tiene un uso frecuente en la lengua alemana a partir del siglo XVII. Dicha palabra deriva a su vez, ya en el latín tardío, en el sustantivo *emigration*, (*das Aus-, o Wegziehen*). En el alemán actual es indistinto el uso de *Emigration* y *Exil*. Sin embargo, para hablar de la literatura de emigrantes, al igual que en el español, se prefiere el término exilio, siendo en alemán *Exilliteratur* y en español Literatura de Exilio. La *Exilliteratur* incluye todas las obras escritas por personas o grupos de personas expulsadas de su patria o comunidad política en contra

de su voluntad o de manera forzada, a causa de sus creencias e inclinaciones ideológicas.³

Muchos críticos e historiadores están de acuerdo en que cualquiera que pretenda hablar del Exilio Alemán y la literatura producida durante esta etapa, la época del Nacionalsocialismo, debe ocuparse primero de explicar brevemente lo que fue la República de Weimar prestando especial atención en sus últimos años, los cuales fungen como periodo de incubación para la situación política posterior, por ello creí conveniente hablar un poco al respecto.

La República de Weimar comienza en 1919,⁴ inmediatamente después de la caída del Imperio Alemán como consecuencia de la abdicación de Guillermo II y luego de la derrota sufrida en la Primera Guerra Mundial, en consecuencia la política interior sufre grandes cambios y a la vez que se extingue el sistema monárquico, la nación entra en una profunda crisis económica, dado que los costos del periodo bélico, las pérdidas territoriales y las demandas de reparaciones impuestas por el Tratado de Versalles determinan un marcado debilitamiento económico de Alemania, sumándole además un proceso inflacionario producto de la impresión monetaria, último recurso para financiar la contienda militar” (Bieber:23).

Weimar es la primera democracia parlamentaria de Alemania, con su Constitución el país conoció una profunda transformación política, fue capaz de

³ Vgl. Duden. *Etymologie, Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, 2. Erweiterte und überarbeitete Auflage von Günter Drosdowski. Mannheim, Wien, Zürich, Dudenverlag, 1989.

⁴ Es necesario mencionar que la República de Weimar no fue la única administración existente en Alemania luego de la caída de la monarquía. Entre finales de 1918 e inicios de 1919 existió en el Estado de Baviera una breve forma de gobierno revolucionario integrado por consejos obreros, campesinos y soldados federados, a esta administración se le nombró *Münchener Räterepublik*. Sin embargo, su formación fue tan abrupta que el proyecto nunca pudo llegar a consolidarse.

transitar de un estado conservador autoritario, el Segundo Imperio, a una auténtica democracia parlamentaria (Bieber: 19). La República se constituye, al inicio, por una mayoría socialdemócrata y el *Deutsche Demokratische Partei* (Partido Democrático Alemán), considerado de centro. Empero, a causa de la fragilidad de los principios con que se funda esta República su existencia contribuye a la expansión de movimientos radicales tanto de izquierda como de derecha, facilitando así el fortalecimiento del *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei/NSDAP* (Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán), partido encabezado por el que posteriormente se convertiría en el dirigente del Tercer Reich de Alemania, Adolf Hitler.

La República de Weimar existe como democracia parlamentaria sólo durante once años. A finales de marzo de 1930 el gobierno, encabezado por Hermann Müller, comienza a presentar desavenencias acerca del seguro de empleo, causando que el gobierno socialdemócrata adopte medidas propias de un gobierno abiertamente burgués, perdiendo así credibilidad ante el pueblo y fortaleciendo al NSDAP, el cual se torna en el segundo partido más votado. La historia de la República de Weimar fue sumamente trágica, de los casi catorce años que existió sólo seis, en el periodo entre 1924 y 1929, contó con prosperidad económica, paz social y relativa estabilidad política. Tanto previa como posteriormente a esta etapa la República sólo conoció convulsiones políticas, económicas y sociales de alto nivel (Bieber: 85-86).

Apoyado por el pueblo, Hitler presenta su movimiento como la única alternativa popular a todas las manifestaciones del “marxismo”, apelando, además, tanto al resentimiento contra la democracia parlamentaria, como al derecho de participación del pueblo. La democracia parlamentaria había resultado en una gran decepción y Hitler se beneficia de esta inestabilidad política afianzándose en la falta de

credibilidad que el presidencialismo suscita en el pueblo y de un ansia de recuperar las glorias de una nación vencedora:

En la República de Weimar rebrotaron con vigor corrientes culturales e intelectuales decimonónicas las cuales, criticando la “superficialidad del racionalismo de Occidente” así como su apego al positivismo y al materialismo, pregonaban ideas irracionales místicas cargadas de presagios de retorno del avance civilizatorio a pasados supuestamente idílicos. Los voceros de estas críticas y augurios encontraron mucho más eco en la población que aquellos sobrios pensadores democráticos y humanistas, quienes sólo hallaron audiencia en pequeños círculos predominantemente de los intelectuales (Bieber: 86).

Para julio de 1933 el NSDAP se asienta en el poder, tomando como una de sus políticas principales el combatir a todos aquellos que estuviesen en contra de su conjunto de dogmas, por lo cual en ese mismo año el Estado alemán expulsa a gran parte de su élite intelectual. El espectro de exilio es bastante amplio, va desde políticos, funcionarios sindicales, científicos de disciplinas variadas, artistas de muy diferentes índoles, pintores, escritores, actores, así como numerosos individuos que forman parte de las minorías perseguidas por motivos raciales, políticos o de preferencia sexual. Bieber lo resume de manera muy certera: “casi inmediatamente después de la designación de Hitler al cargo de canciller, a fines de enero de 1933, la mayoría de esta elite intelectual y artística abandonó Alemania, dejando al país en un yermo cultural del cual no consiguió recuperarse hasta nuestros días” (Bieber: 42).

Gran parte de la élite expulsada no cuenta con renombre en Alemania por lo cual asentarse en otros países les resulta complicado; sin embargo, en el caso de los artistas y escritores la situación resulta todo un reto, muchos de ellos no son conocidos en el mundo literario de su país y ni siquiera eran capaces de subsistir a través de sus publicaciones, por lo cual el sendero del exilio les resulta aún más problemático.

Según algunas valoraciones de Hermann Kesten *Deutsche Literatur im Exil, Briefe europäischer Autoren von 1933 - 1949, 1964*, sólo el diez por ciento de los autores exiliados lograron ser publicados en el extranjero. Aquellos que lo consiguieron eran, por lo regular, autores que ya contaban con fama en el panorama literario mundial. No obstante, incluso para autores con cierto prestigio era difícil ser publicados en ediciones de grandes tirajes; principalmente porque las editoriales no tenían interés en la obra de los exiliados ni querían invertir dinero en la traducción de sus textos: “Die Bücher der deutschen Autoren wurden in Deutschland verboten und verbrannt. Schon in der Heimat lebt von hundert Autoren kaum einer nur von seinen Büchern. Von den tausend exilierten Autoren wurden im Ausland vielleicht nur hundert gedruckt, nur einige Dutzend regelmäßig, das waren meist die weltberühmten Autoren” (Kesten: 19).⁵

Debido a la inestabilidad y el miedo que reinaban en Europa muchas casas editoriales decidieron no arriesgarse ni política ni monetariamente al ayudar a los desterrados alemanes, sin tomar en cuenta que la publicación de sus obras podría convertirse posteriormente en un archivo histórico que mostrara y sustentara ante el mundo los horrores del nazismo contra su mismo pueblo:

Gewöhnlich werden Bücher erst übersetzt, die in der Heimat Erfolge hatten, oder Theaterstücke im Ausland erst aufgeführt, die in der Heimat Furore machten. Schon die Übersetzungskosten wirken prohibitiv. Einige der Autoren begannen darum, in den fremden Sprachen zu schreiben, sie wurden also aus Meistern in ihrer Sprache zu Anfängern in einer fremden Sprache. Der Leserkreis der exilierten deutschen Autoren im Ausland wurde von Jahr zu Jahr kleiner, da Hitler jedes Jahr eine neue deutschlesende

⁵ Los libros de autores alemanes fueron prohibidos y quemados en Alemania. Incluso en su tierra natal, casi ninguno de los cien autores vivía sólo de sus libros. De los miles de autores exiliados, tal vez sólo un centenar fue editado en el extranjero, sólo unas pocas docenas de forma regular, en su mayoría los autores de fama mundial (Traducción propia).

Provinz einsteckte, ein neues Land (okkupierte), wo man deutsch lesen konnte [...] Europa wurde für die Exilierten zur Hölle ohne Exit (Kesten: 19).⁶

Según una investigación de Manfred Durzak en su libro intitulado *Die deutsche Exilliteratur. 1933-1945* existió una corriente de pensamiento muy turbia en el periodo de posguerra, que buscaba romantizar el Exilio Alemán. La premisa es que, gracias al éxodo sufrido a causa del nazismo, la literatura alemana había sido rescatada, puesto que los mejores textos escritos en alemán fueron producto de esa época, y además, la crítica política efectuada en ellos había ayudado a derrocar al Tercer Reich. La verdad es que muchos escritores alemanes a pesar de ser expertos en su lengua materna, no eran más que principiantes en las lenguas de sus países de acogida. El exilio en Europa se convirtió en un abismo de desesperación para los intelectuales, ya que estaban obligados a vagar sin rumbo, sin esperanzas de ser publicados, sin dinero, sin pasaporte y sin poder conseguir una visa que les proporcionara estabilidad en un nuevo país, Kesten apoya totalmente esta visión:

Ich weiß nicht, wie weit Menschen, die nie ihr Land zu verlassen gezwungen waren, sich das Leben im Exil vorstellen können, das Leben ohne Geld, ohne Familie, ohne Freunde und Nachbarn, ohne die vertraute Sprache, ohne einen gültigen Paß, ohne einen Ausweis oft, ohne Arbeitserlaubnis, ohne Aufenthaltserlaubnis häufig, ohne ein Land, das bereit wäre, den Exilierten aufzunehmen (Kesten:22).⁷

Durzak descalifica totalmente la idea de un exilio romantizado y su postura se mantiene en contra de los críticos que han descrito el exilio como una propicia ocasión

⁶ Por lo general solo se traducen los libros que tuvieron éxito en casa, o solo se representan en el extranjero las obras de teatro que causaron sensación en la tierra natal. Incluso los costes de traducción parecen prohibitivos. Por lo tanto, algunos de los autores comenzaron a escribir en las lenguas extranjeras, convirtiéndose así de maestros en su propia lengua a principiantes en una lengua ajena. El número de lectores de autores alemanes exiliados en el extranjero se fue reduciendo año tras año, ya que Hitler absorbió cada año una nueva provincia. Un nuevo país en el que se podía leer en alemán fue ocupado [. . .] Europa se convirtió en un infierno sin salida para los exiliados (Traducción propia).

⁷ No sé hasta qué punto las personas que nunca se han visto obligadas a abandonar su país pueden imaginarse la vida en el exilio, la vida sin dinero, sin familia, sin amigos y vecinos, sin el idioma familiar, sin un pasaporte válido, sin un documento de identidad, recurrentemente sin permisos de trabajo, sin permiso de residencia, sin un país dispuesto a aceptar al exilio (Traducción propia).

para sacar el talento de escritores emergentes. La historia, como bien lo marca Durzak, narra justo lo contrario: “*The myth that exile produces Dantes, Marxes, Bartoks and Avicennas certainly is not justified. More often exile destroys talent [...]*” (Durzak, 19)⁸.

Aunado a la problemática general de los desterrados, los triunfos y conquistas del Tercer Reich propiciaron una persecución por parte de la policía de los países de acogida, para los cuales estos itinerantes se tornaron en refugiados improductivos, incompetentes, en pocas palabras seres non-gratos y sin futuro. Por si queda alguna duda sólo hace falta echar un vistazo a la situación de los exiliados en Suiza:

Exilierte sind meist den untersten Polizeimenschen hilflos ausgeliefert, Opfer der Fremdenpolizei, die sie von einer Grenze zur andern abschiebt. Die Schweiz z.B. ließ Exilierte meist nicht herein. Waren sie drin, schickte man sie fort. Blieben sie, verbot man ihnen zu arbeiten. Arbeiteten sie dennoch, schickte man sie ins Gefängnis. Exilierte Deutsche in der Schweiz durften weder in der Schweiz noch im Ausland publizieren, um nicht den heimischen Talenten das Brot zu mindern (Kesten: 22).⁹

La familia Mann se encuentra dentro de esta triste vorágine de eventos y cada integrante tiene la ocasión de experimentar una perspectiva diferente del exilio. Para ilustrar esto se puede comenzar por los hermanos Thomas y Heinrich Mann, procedentes de un fuerte núcleo burgués de la ciudad de Lübeck. Ambos representan los dos extremos del intelectual en el exilio.

Heinrich Mann era ya un escritor afamado gracias a sus novelas *Der Untertan* y *Professor Unrat*, la cual sería llevada al cine más tarde bajo el título *Der blaue Engel* (Weisstein: 65), mientras Thomas aún conservaba un perfil bajo en la élite intelectual.

⁸ El mito de que el exilio produce Dantes, Marxes, Bartoks y Avicennas ciertamente no está justificado. Con mucha más frecuencia el exilio destruye el talento (Traducción propia).

⁹ Los exiliados suelen estar indefensos a merced de los agentes policíacos más bajos, víctimas de la policía de extranjería, que los deportan de una frontera a otra. Suiza, por ejemplo, no solía dejar entrar a los exiliados. Si estaban dentro, los echaron. Si se quedaban, se les prohibía trabajar. Si seguían trabajando, los mandaban a la cárcel. A los alemanes exiliados en Suiza no se les permitía publicar ni en Suiza ni en el extranjero para no reducir el pan de sus talentos nativos (Traducción propia).

Debido a sus posturas políticas y sociales Heinrich es considerado el gran representante de la izquierda cultural en la república de Weimar. Fue presidente de la Academia de las Bellas Artes en Berlín hasta 1933, año en que se le retira la ciudadanía alemana a causa de sus textos críticos en contra del NSDAP, y sus libros son quemados en mayo de 1933 (Weisstein: 10-11).

En el exilio busca resguardo primero en Francia, país cuya lengua domina y donde cuenta con grandes amistades intelectuales y un prestigio impecable como representante de la cultura alemana. Lamentablemente, luego de la ocupación alemana en Francia, Heinrich se ve obligado a escapar a los Estados Unidos de América, recibe su visado gracias a un contrato con la productora cinematográfica *MGM*, la cual le permitió escribir guiones a muchos exiliados a cambio de poco dinero (Weisstein: 13).

Heinrich comienza a callar al momento de llegar a EEUU, es ignorado por la opinión pública norteamericana, la cual centra su interés en Thomas. Los factores que ayudan a su trágico olvido son tanto la ignorancia de la prensa norteamericana, así como su mala opinión sobre las posturas políticas de Heinrich Mann. Otra de las probables causas de la falta de interés por Heinrich Mann fue quizá, que él nunca escribió en inglés, ni era capaz siquiera de hablar la lengua, mientras que Thomas al ser ganador de un Premio Nobel abrió sus horizontes y expectativas culturales a nivel mundial antes de que Heinrich lo lograra. Esta situación puede verse de manera concreta en el artículo del New York Times sobre la llegada de algunos Mann a los EE UU: " *El renombrado escritor alemán Golo Mann, hijo del famoso escritor Thomas Mann, había llegado y su tío Heinrich Mann, que también era escritor, se encontraba*

con él” (Haupt: 170).¹⁰ En aquél entonces Golo Mann es aún muy joven y neófito en el mundo editorial, finalmente después de la Segunda Guerra Mundial comienza una gran carrera como historiador.

Heinrich nunca aprende inglés y vive en Los Ángeles olvidado y solitario, sobre todo después del suicidio de su mujer. Termina viviendo de forma precaria y mantenido económicamente por Thomas. Las grandes obras que escribe durante su exilio no son publicadas o solamente en pequeña tirada. Finalmente fallece el 12 de marzo de 1950, exactamente cuando está preparando el viaje de regreso a su patria.

Justo en el lado opuesto se encuentra Thomas, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1929, quien gracias a su apoliticidad mantiene un perfil bajo y alcanza a tomar decisiones que promueven su popularidad, logrando así tener una experiencia de vida privilegiada en el exilio. A diferencia de Heinrich, Thomas nunca se manifiesta contra la Primera Guerra Mundial y en la República de Weimar nunca alza la voz en contra de la inestable política manejada por los gobernantes. Gracias a su fama intelectual-apolítica es considerado, junto con Albert Einstein, un representante de la “buena Alemania” en los Estados Unidos. Así mismo es reconocido como uno de los mejores escritores del siglo, por lo cual sus obras son traducidas y publicadas en grandes ediciones.

A pesar de su postura un tanto apática con respecto a la política escribió muchos textos sobre el tema, además de participar en numerosos actos públicos, en los cuales criticó abiertamente a Alemania desde una posición moral. Gracias a su

¹⁰ Texto original visto en alemán: Der namhafte deutsche Autor Golo Mann, der Sohn des berühmten Schriftsteller Thomas Mann, sei angekommen, in seiner Begleitung habe sich sein Onkel Henrich Mann befunden, der gleichfalls Schriftsteller sei (Haupt: 170).

facilidad de palabra fue capaz de hablar y argumentar de tal manera que su discurso gustase incluso a los oyentes más conservadores.

Thomas Mann vuelve a Europa en los años 50, pero opta por no regresar nunca a Alemania, aunque poco antes morir recibe la ciudadanía de honor de Lübeck, su lugar de nacimiento. Thomas muere en Zúrich el 12 de agosto de 1955 (von der Lühe: 259).

Por desgracia no todos los Mann tuvieron la gran acogida que Thomas recibió en Estados Unidos durante el exilio y no todos ellos fueron vistos como seres morales-apolíticos, sino más bien como todo lo contrario. Tal es el caso de Klaus Mann, hijo primogénito del escritor.

La postura política de Klaus Mann frente al Nazismo fue evidente desde el inicio del movimiento fascista en Alemania. En febrero de 1933 emigra al sur de Francia, y posteriormente en 1936 a los Estados Unidos. En su primera autobiografía se define de la siguiente manera:

Die Geschichte eines Intellektuellen zwischen zwei Weltkriegen, eines Mannes also, der die entscheidenden Lebensjahre in einem sozialen und geistigen Vakuum verbringen mußte; innig – aber erfolglos – darum bemüht, den Anschluß an irgendeine Gemeinschaft zu finden, sich irgendeiner Ordnung einzufügen: immer schweifend, immer ruhelos, beunruhigt, umgetrieben, immer auf der Suche...; die Geschichte eines Deutschen, der zum Europäer, eines Europäers, der zum Weltbürger werden wollte; die Geschichte eines Individualisten, dem vor der Anarchie fast ebensosehr graut wie vor der Standardisierung, der <Gleichschaltung>, der <Vermassung>; die Geschichte eines Schriftstellers, dessen primäre Interessen in der ästhetisch-religiös-erotischen Sphäre liegen, der aber unter dem Druck der Verhältnisse zu einer politisch verantwortungsbewußten, sogar kämpferischen Position gelangt...

Meine Geschichte – möglichst ehrlich, möglichst genau ist sie aufzuschreiben, mit all ihren zeitbedingten, zeitcharakteristischen Zügen, mit ihrer besonderen

und aparten Problematik. (Der Schatten des väterlichen Ruhms auf meinem Weg... ja, das gehört auch hinein.) (K. Mann, 1999: 591-592)¹¹

Es claro desde el principio el sentimiento de desarraigo que sufre Klaus. Desde muy pequeño reconoce la aflicción de ser un extraño en su propio ámbito, muy joven nota su tendencia homosexual y su gusto por ir en contra de las “buenas costumbres”, siempre busca alzar la voz cuando le parece injusto o absurdo, por ello levanta la voz en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. En la Primera era sólo un niño incapaz de expresar juicios de valor, pero para la segunda gran guerra Klaus es ya un jovencito con aspiraciones artísticas y políticas.

Obsesionado siempre por develar verdades incómodas y despertar a las masas de su adormecimiento hitleriano, intenta valerse del cabaret literario para hacer una fuerte crítica social, por lo cual es condenado al ostracismo junto con otros intelectuales. Klaus, siempre a la sombra de su padre, no logra hacerse de un renombre propio. Siempre es presentado como el *enfant terrible*, el primogénito de Thomas que no comparte valores morales con su padre.

¹¹ ¿Qué clase de historia es entonces la que tengo que contar? La historia de un intelectual entre dos guerras mundiales, de un hombre, por lo tanto, que tuvo que pasar los años decisivos de su vida en un vacío social y espiritual: intensa, pero vanamente esforzado por unirse a algún grupo, por integrarse en cualquier orden: siempre en movimiento, siempre inquieto, preocupado, obsesionado, siempre a la búsqueda...; la historia de un alemán que quería ser europeo, de un europeo que quería ser ciudadano del mundo; la historia de un individualista que temía la anarquía casi tanto como la estandarización, la reglamentación, la masificación; la historia de un escritor cuyos intereses principales se hallan en el terreno estético, religioso y erótico, pero que bajo la presión de las circunstancias llega a una posición políticamente responsable y hasta militante...

Es *mi* historia, que debo escribir de la manera más exacta y más sincera posible, con todos sus rasgos condicionados por un tiempo, y característicos de ese tiempo, con su problemática especial y extraordinaria. (La sombra de la gloria paterna sobre mi camino... sí, eso también forma parte de ella.) (Dieterich, 2007: 524)

La radicalidad de su pensamiento, la homosexualidad y el abuso de sustancias fueron su máximo estandarte en la interminable búsqueda de no pertenecer a nada ni a nadie. El desarraigo marcó su vida y su literatura:

Der Heimatlose, Entwurzelte, der immer wartet – auf das Wunder der Heimkehr?, auf die Katastrophe? –, neigt wohl dazu, sein Dasein als ein Provisorium aufzufassen; die Wanderjahre, die Wartejahre haben für ihn kein Gewicht, er nimmt sie nicht voll. Und doch, wie schwer sie wiegt, wie sie sich mit Erlebnis füllt, diese zu-leicht-befundene, nicht-voll-genommene Zeit! Die Überfülle der Eindrücke und Probleme will geordnet sein, ehe wir selbst zerfallen. (K.Mann, 1999: 523) ¹²

1.2. Biografía

La experiencia vivencial representa uno de los puntos cardinales en la obra de Klaus Mann. Es muy fácil rastrear en sus novelas los acontecimientos anecdóticos. Sus novelas tienen insertos pasajes completos que el autor escribe primero en sus autobiografías y después traslada a sus ficciones. Los personajes, las escenas, el contexto histórico son fáciles de homologar con personas y sucesos reales, por ello es tan importante tener una visión, aunque sea sintética, de su vida.

1.2.1. Vida: infancia y juventud

La vida de Klaus Mann ¹³trascurre en un entorno familiar permeado por grandes acontecimientos históricos. Sus dos autobiografías, *Kind dieser Zeit* y *Der Wendepunkt*, escritas bajo un sello claro de subjetividad, narran a grandes rasgos sus

¹² El que no tiene patria, el desarraigado, el que espera siempre (¿el milagro del regreso a su país?, ¿la catástrofe?) tiende a concebir su existencia como algo provisional; los años de andanzas, los años de espera no tienen peso para él, no les da valor. ¡Y, sin embargo, cuánto pesa, cómo se llena de vivencias ese tiempo que se considera demasiado ligero, que no se toma en serio! Esa abundancia de impresiones y problemas necesita ser ordenada, antes de que nosotros mismos nos desintegremos (Dieterich, 2007:461)

¹³ Cfr. *In meinem Elternhaus* von Klaus Mann. El texto no fue necesario para la elaboración de este trabajo, pero es una lectura recomendada.

vivencias familiares, sus tempranos desencuentros con Thomas Mann y el ambiente crudo que sofoca a Alemania antes y durante la Primera Guerra Mundial. Tanto *Kind dieser Zeit* como *Der Wendepunkt* esbozan una infancia onírica, que gracias a los cambios históricos y a la abrumadora figura de su padre convierten ya desde muy pequeño a Klaus en un pensador sensible y perceptivo ante las atrocidades del mundo moderno. Resulta interesante la sensibilidad desarrollada por Klaus ante los acontecimientos bélicos, puesto que los niños Mann viven una infancia privilegiada dentro de un seno burgués bastante protegido.

La fecha exacta del nacimiento de Klaus Mann parece a veces incierta, Thomas Mann en una carta dirigida a su hermano Heinrich, el 19 de noviembre de 1906 hace mención del nacimiento de su primogénito varón; sin embargo, no menciona la fecha concreta del nacimiento, quizá por esto algunos biógrafos sitúan el nacimiento el 18, mientras que otros toman el 19 de noviembre como fecha exacta. Lo cierto es que en el acervo sobre la familia Mann de la *Münchener Stadtbibliothek* hay dos documentos, el pasaporte checo y la licencia alemana de manejo del escritor, que fechan su nacimiento el 18 de noviembre de 1906.

Klaus es el segundo hijo del matrimonio de Thomas y Katia Mann, es el primogénito varón que alegra los caprichos del padre, ya que Erika, la hija mayor, resulta en principio una decepción total para Thomas, pues éste esperaba con ansias tener un hijo varón que guiara a la nueva generación Mann. La inconformidad con el género de Erika queda plasmado en una carta que le envía a su hermano Heinrich: "Es ist also ein Mädchen: eine Enttäuschung für mich, wie ich unter uns zugeben will, denn ich hatte mir sehr einen Sohn gewünscht und höre nicht auf, es zu thun. Warum? Ist

schwer zu sagen. Ich empfinde einen Sohn als poesievoller, mehr als Fortsetzung und Wiederbeginn meiner selbst unter neuen Bedingungen" (von der Lühe, 1994: 13)¹⁴.

Finalmente la familia Mann queda consolidada con seis hijos: Erika (1905), Klaus (1906), Golo (1909), Monika (1910), Elisabeth (1918) y Michael (1919). De los cuales destacan en el mundo intelectual Erika, Klaus y Golo, aunque cada uno en diferentes ámbitos.

Klaus es muy curioso desde pequeño y busca explicarse todo lo que pasa a su alrededor, desde el funcionamiento de su familia hasta el funcionamiento de Alemania durante la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, en ninguna de sus autobiografías renuncia a su papel de escritor, ya que siempre apoya la contextualización del entorno que lo rodea en elementos retóricos que le permiten construir un camino detallado de su identidad entre lo real y lo fantasioso, haciendo muy ameno el pasar de las páginas. El lector es consciente de las construcciones subjetivas que el autor hace sobre su vida y el embellecimiento o recrudescimiento de su discurso en momentos específicos de su narración; empero, resulta fascinante la construcción retórica de los eventos, como si la vida del escritor no fuera sino una novela más.

Para la visión del autobiógrafo, la edificación de la familia Mann juega un rol de suma importancia. Klaus muestra haber tenido cercanía con su madre, hermanos e incluso con la servidumbre; ahora bien, la figura del padre se mantiene como algo ajeno y distante a su vida. *Der Zauberer* nunca actúa como padre, sino como un forastero en la vida de la familia, manteniendo siempre su trabajo como prioridad, pasando horas encerrado en su estudio sin prestarle atención a su esposa o hijos.

¹⁴ Es una niña: una decepción para mí, como quiero reconocer entre nosotros, porque deseaba mucho un hijo y no he dejado de hacerlo. ¿Por qué? Es difícil de decir. Más que como una continuación y un nuevo comienzo de mí mismo bajo nuevas condiciones encuentro poético a un hijo (Traducción propia).

Thomas es un padre ausente en mente y espíritu, siempre concentrado en su productividad y calidad como escritor, pero nunca como padre de familia.

La infancia es otro de los tópicos principales por medio del cual el autor continúa con la construcción de su identidad. En *Der Wendepunkt* el autor habla de la niñez como la época más perceptiva del ser humano, como un estado en que *el ser* es inocente y absoluto, pues no hay opiniones en las cuales detenerse, ni juicios de valor que se opongan a las sensaciones que se experimentan por primera vez. La glorificación de la infancia está presente en sus dos autobiografías, en las que intenta convencer al lector de que la mejor etapa de su vida pertenece justamente a los años irreflexivos de la puericia, dado que para el infante todo resulta novedoso y el egoísmo, aunque intrínseco, aún no está impregnado de maldad. Esta forma de expresión con respecto a la infancia no resulta extraña, parece incluso típica en la cosmovisión de escritores como Rilke, quien, cabe mencionar, fue una de las voces narrativas con más influencia en la producción artística de Klaus Mann. Ambos autores compartieron durante sus vidas el mismo afán de huída y búsqueda, hay en ellos cierto misticismo centrado en Dios y los elementos o mitos que de él se desprenden, como por ejemplo los ángeles, la piedad, el dolor, la justicia y la muerte.

La infancia es vista por Rilke como un puente entre la añoranza por descubrir y la experiencia. El motivo de la infancia está presente a lo largo de gran parte de los escritos de Rilke, mayormente se puede encontrar en *Las elegías de Duino*, *Los Réquiem* y *Los Sonetos a Orfeo*, e incluso en parte de su correspondencia. En cada una de estas obras la infancia, además de ser un tema de constante preocupación, deviene en una especie de recurso, una fuente a partir de la cual Rilke abastece cierta fuerza, potencia y resistencia (Sánchez: 65). Dicha idea comulga con la propia idiosincrasia de

Klaus Mann, quien encuentra en la infancia un estado de pureza y felicidad, que le permite encontrar esperanza y fuerzas para resistir el peso de la vida. El autor admira que los niños son capaces de observar y decodificar el mundo que los rodea con todos sus sentidos, y aun pasando por situaciones perturbadoras, para ellos todo es nuevo y especial:

Das Kind ist dem primitiven Menschen verwandt –unschuldig und gierig, ohne Arglist und ohne Gnade, unwissend und schöpferisch. Wie der Mensch der frühlinghaften Urzeit, so wertet und ordnet das Kind alle Phänomene neu, gleichsam zum ersten Male. Naiv und realistisch, immer nur am Nahen und Faßbaren interessiert, errichtet es seine eigene Hierarchie und schafft sich seine Mythen aus dem, was es sieht, hört, schmeckt, berührt. Nichts existiert ausserhalb der Sphäre seiner direkten Interessen und unmittelbaren Wahrnehmungen [...] Der kindliche Geist vergleicht nicht, sondern nimmt jedes Ding und jedes Ereignis als etwas Einmaliges, Erstmaliges, Absolutes (K.Mann, 1999: 30).¹⁵

En su segunda autobiografía, *Der Wendepunkt* hay una rememoración extensa sobre el ambiente familiar que llena el hogar, la infancia y la juventud de los hermanos Mann. El motivo principal de la reconstrucción de los detalles tiene la intención de construir la identidad de Klaus a través de todo aquello que lo rodea, a veces, haciendo especial énfasis en las limitaciones de su relación con el padre y la ausencia que éste significó en la vida de los niños. La visión de Klaus respecto a su niñez desprovista de una figura paterna no es muy diferente en *Kind dieser Zeit*. En este libro también hay una labor analítica, aunque un poco más sentimental, sobre su infancia.

Cuando Klaus decide comenzar a forjarse una conciencia sobre sí mismo, más allá de la constelación familiar, se da cuenta de que la reflexión y el escrutinio con el

¹⁵ El niño está emparentado con el hombre primitivo – inocente y codicioso, sin malicia y sin indulgencia (piedad), ignorante y creativo. Como el hombre del inicio de los tiempos, evalúa y organiza todo fenómeno como algo nuevo, como si fuera la primera vez. Ingenuo y realista, interesado solamente en lo cercano y palpable, erige su propia jerarquía y crea sus mitos de aquello que ve, escucha, saborea y toca. Nada existe fuera de la esfera de sus intereses directos y percepciones inmediatas [...] El espíritu infantil no compara, sino asume cada cosa y cada evento como algo único, primigenio y absoluto (Traducción propia).

que descifra todo lo que pasa a su alrededor complica su relación con el resto del mundo, tanto con sus compañeros de colegio como con sus amigos cercanos. Nunca logra ser un niño extrovertido y las relaciones con los demás siempre comienzan con gran curiosidad sobre el otro, pero esta decrece al no hallar nada especial en el interlocutor. Al sentirse solo entre sus congéneres resuelve pasar el tiempo aprendiendo de manera autodidacta, lo cual a la larga sólo lo aleja más y finalmente emancipa de la escena social común, en la cual la autoconciencia no forma parte del plan de vida. Su incapacidad de sociabilidad lo hace volver siempre a la añoranza de la infancia, en la cual no había grandes confrontaciones, pues a manera de paraíso personal sólo estaba lleno de nuevas experiencias: “Der Kinderwagen ist das verlorene Paradies. Die einzig absolut glückliche Zeit in unserem Leben ist die, welche wir schlafend verbringen. Es gibt kein Glück, wo Erinnerung ist. Sich der Dinge erinnern bedeutet, sich nach der Vergangenheit sehnen. Unser Heimweh beginnt mit unserem Bewußtsein” (K. Mann, 1999: 27).¹⁶

Klaus es un ser humano que se identifica con la exclusión, viviendo siempre bajo el signo del exilio. El primero en juzgarlo de forma enérgica es su padre; bajo sus ojos Klaus no es más que un bohemio homosexual sin rumbo: “Thomas considered Klaus lacking in seriousness, a dilettante who would rather travel than work, rather pursue his many gay lovers than study. He showed little interest in Klaus’ work Klaus considered Thomas cold, distant and selfish” (Fulford, 2016).¹⁷

¹⁶ La carriola es el paraíso perdido. La única época absolutamente feliz en nuestra vida es la que pasamos durmiendo. No hay felicidad donde existe el recuerdo. Acordarse de las cosas significa añorar el pasado. Nuestra nostalgia comienza con nuestra conciencia (Traducción propia).

¹⁷ Thomas consideró a Klaus falto de seriedad, un dilettante que prefería viajar antes que trabajar, que prefería perseguir a sus muchos amantes gay antes que estudiar. Mostró poco interés en el trabajo de su hijo, quien siempre consideró a su padre frío, distante y egoísta (Traducción propia).

Durante su tiempo en el colegio es juzgado por su falta de sociabilidad. Su personalidad introvertida lo lleva hacia la obra de grandes escritores y filósofos como Nietzsche, Trakl, Wedekind, Kleist, Rimbaud, y Baudelaire. Cuando Klaus habla sobre la generación a la que pertenece, explica que los niños crecidos durante la Primera Guerra Mundial tienden a la frivolidad y al desorden. Él no es la excepción a la regla, pero trata siempre de decodificar a la sociedad a través de las lecturas de grandes pensadores. Poco a poco sus intereses intelectuales y su prodigiosidad decantan en la incapacidad de crear lazos afectivos “normales” con sus compañeros, sólo hay dos extremos: el repudio o el amor. Klaus repudia a aquellos que viven envueltos en una ignorancia autoimpuesta, aquellos que han perdido la curiosidad y la gracia de la torpeza infantil; por otra parte ama a quienes aún conservan restos de su infancia y tienen curiosidad por la vida. Es justo en este periodo escolar cuando Klaus se hace consciente de su homosexualidad. Su primer amor es su amigo Uto, quien conserva gestos infantiles, inocencia y una curiosidad ingenua:

Er sagte zu mir: «Ich hab’ noch nie einen richtigen Freund gehabt. Du bist mein erster. Es ist fein, einen Freund zu haben.» Seine Stirne war glatt und kühl. Er war einsam und ahnungslos, wie die Tiere es sind und die Engel.

Ich schrieb auf einen Fetzen Papier: «Ich liebe dich.» Er las es, wurde ein bißchen rot (er hatte eine besondere Art, flüchtig, aber intensiv zu erröten und sich dabei das Haar in einer verlegenen Gebärde aus der Stirn zu schütteln); dann lachte er und steckte das Stück Papier in die Hosentasche. «Donnerwetter», sagte er, ohne mich anzuschauen. «Das ist gut.» Und plötzlich ganz ernst, mit verständigt gedämpfter Stimme: «Natürlich liebst du mich. Freunde sollen einander liebhaben.» (K. Mann, 1999: 169)¹⁸

¹⁸ Él me dijo: «Nunca antes había tenido un amigo de verdad. Tú eres el primero. Es maravilloso tener un amigo.» Su frente estaba tersa y fría. Uto estaba solo y desorientado como lo están los animales y los ángeles.

Escribí en un trozo de papel: «Te amo.» Lo leyó, se puso un poco rojo (tenía una manera especial de ruborizarse, fugaz pero intensamente, y de sacudirse el pelo de la frente con un gesto torpe); luego se echó a reír y guardó el pedazo de papel en el bolsillo de su pantalón. «Caramba», dijo sin mirarme. «Esto es bueno.» Y de repente muy serio con voz tenue: «Por supuesto que me amas. Los amigos deben amarse entre sí.» (Traducción propia)

Por desgracia, la sensación de alienación que aparece con sus primeros recuerdos no mejora con los años, lo acompaña por el resto de su vida, obligándolo a concebirse siempre como un personaje relegado, incomprendido y minusvalorado a pesar de su gran talento artístico.

Frido Mann, hijo de Michael Mann, escribe el epílogo de *Der Wendepunkt* en la primavera de 1981, treinta y dos años después de la muerte de Klaus Mann. El escrito busca corregir la imagen errónea que el mundo tiene sobre su tío. Por ello, y muy a su manera, intenta explicar el contenido por medio de un desglose razonado sobre la figura del polémico escritor. La primera parte corresponde a la infancia y a la atmósfera familiar, la segunda parte bosqueja a Klaus como un ser independiente del contexto y de la sombra de sus allegados, pasando por la dura etapa de la Segunda Guerra Mundial. Finalmente la tercera etapa se concentra en un análisis detallado sobre lo sucedido en su vida luego de ese gran capítulo histórico:

Mein Hauptanliegen dagegen ist es, das allgemein verbreitete Klaus-Mann-Bild, nämlich das vom am großen Vater gescheiterten Sohn, zu korrigieren und zu ergänzen. Mir geht es vor allem darum, das Eigenständige, das kraftvolle Neue an ihm zu sehen, das besonders im ‹Wendepunkt› hervorbricht und wie ein Vermächtnis zurückbleibt, zu dessen Realisierung der Autor gleichsam aufruft. Was mich am ‹Wendepunkt› persönlich wohl am intensivsten berührt, ist das Gemeinsame und Kontinuierliche unserer Geisteshaltung, obwohl schon ein Drittel-Jahrhundert zwischen uns liegt und wir in entsprechend unterschiedlichen historischen Konstellationen unsere Stellungen bezogen haben (F. Mann: 712).¹⁹

Frido destaca la conciencia y preocupación política de su tío ante los acontecimientos de la época, resaltando su autonomía intelectual dentro de la familia para corregir la

¹⁹ Mi principal preocupación, por otra parte, es corregir y complementar la imagen generalizada de Klaus Mann, es decir, la del hijo que fracasó ante su padre. Para mí se trata sobre todo de ver lo independiente, lo nuevo y poderoso que hay en él, que sobre todo estalla en (*Der*) *Wendepunkt* y se queda atrás como un legado, a cuya realización el autor llama. Lo que personalmente me conmueve más intensamente en (*Der*) *Wendepunkt* es la actitud común y continua de nuestros espíritus, aunque un tercio de siglo se encuentre entre nosotros y hayamos, en consecuencia, tomado nuestras posiciones en diferentes constelaciones históricas (Traducción propia).

imagen de *hombre sin atributos* de su tío, quien a los ojos de la crítica sólo parecía ser la sombra de Thomas Mann. Lo que el epílogo persigue es mostrar a Klaus como un escritor independiente, que supo manejar un legado intelectual sumamente pesado, a pesar del juicio popular.

1.2.2. Confrontación consigo mismo: Homosexualidad y Farmacodependencia

Las experiencias de Klaus Mann con la homosexualidad se caracterizan por una ambivalencia entre el sufrimiento y la pasión. En su diario escribe mucho acerca de sus felices y sensualmente embriagadoras experiencias; no obstante, detrás de estas descripciones se enumeran múltiples fracasos que dejan a su paso frustración, amargura, desesperación y resignación. Es característico que todos los hombres que Klaus ama apasionadamente nunca correspondan su amor en una medida similar o que la pasión que los invada sea de corta duración. Klaus se envuelve en numerosos amoríos, especialmente en los años 40. Esta conducta se vuelve casi obsesiva y al fracasar en cada uno de sus intentos es que comienza a satisfacer sus carencias por medio de sexo comprado y drogas. Ambas cosas fungen como paliativo, ya que lo hacen olvidar tanto su fracaso amoroso como su soledad por un tiempo.

Aunado a su tragedia personal hay otro evento cataclísmico, esta vez del lado político, que nubla su juventud. En los años 30, las campañas contra los homosexuales toman fuerza, tanto en la política de derecha como en la de izquierda. Como un hombre abiertamente homosexual, Klaus sufre especialmente esta persecución. Pronto el mundo de la política lo va desterrando, dejándolo solo, pues es una figura incómoda para los intereses de la época. Sin embargo, Klaus toma su preferencia sexual como un

estandarte de lucha y lo toma como un hecho natural que le otorga la oportunidad de crear una identidad a través de lo que otros juzgan como una debilidad degenerada.

Con el régimen nazi se inicia una campaña anti-homosexual que marca el inicio de una brutal, punitiva y sistemática persecución. Klaus Mann se mantiene crítico ante la situación pero procura conservar la calma. Es hasta 1935 cuando se aprueba la ley de persecución en la Unión Soviética, que el autor estalla en vituperios y muestra su descontento de forma muy explícita.

En su primera autobiografía escribe: “Ich kann mein Ich nicht verschenken: Mir fehlt die wahre Hingabefähigkeit. Ich verschwende Teile von mir – das letzte halte ich stets zurück. Dass ich eigentlich nicht lieben kann – das ist die Tragödie meines Lebens“ (*Kind dieser Zeit*, 189)²⁰. Klaus no sabe qué es lo que busca exactamente. Es muy poco exigente en sus relaciones personales. A la vez que añora abrazos llenos de ternura, se conforma con rápidos encuentros que lo satisfagan momentáneamente y lo hagan olvidar su soledad. Está convencido de que no sabe amar, sensación que transforma en un tópico recurrente en su novelas, en las cuales los personajes sufren siempre a causa del amor y casi en todos los casos el amor o el ansia de no estar solos los lleva a un destino trágico, igual que al autor:

«Wenn du mich nicht mit Brutalität und Geschicklichkeit abschüttelst, bleibe ich bei dir. Ich brauche einen Menschen wie dich. Aber ich kann dir gar nichts bieten. In meinem Kopf sieht es furchtbar wüst aus. Oft habe ich so große Angst davor, dass ich verrückt werden muss. Vielleicht bin ich es schon. Ich habe zu hassen gelernt, ehe ich zu lieben gelernt habe...» (K. Mann, 2015: 27).²¹

²⁰ No puedo desaprovechar a mi yo: Me falta la habilidad de la verdadera entrega. Desperdicio partes de mi – lo último siempre se queda rezagado. Realmente no puedo amar, esa es la tragedia de mi vida (Traducción propia).

²¹ Si no me rechazas con brutalidad y malas artes, me quedaré contigo. Necesito a alguien como tú. Pero no tengo nada que ofrecer. En mi cabeza reina un caos terrible. A menudo tengo un miedo tremendo a volverme loco. A lo mejor ya lo estoy. Aprendí a odiar antes de aprender a amar... (García, 2003:29-30)

Como una solución eficaz ante su desencanto amoroso decide mantener alimentados sus deseos eróticos, sexuales y afectivos por medio de múltiples amantes que comparten el mismo interés promiscuo que él. Su rutina preferida es siempre tener dos amantes al mismo tiempo, para que el amante principal le provea satisfacción emocional, mientras que el segundo funcione como un remplazo, distracción o analgésico cuando el amante principal echa abajo las expectativas de Klaus.

Ya fuera en Europa o en EEUU, Klaus siempre fue capaz de encontrar amantes homosexuales sin gran esfuerzo. Los puntos donde solía encontrarlos eran bares, saunas, baños públicos o fiestas. Incluso en el barco hacia Estados Unidos, el 24 de septiembre de 1936, Klaus trata de intimar con uno de los masajistas a bordo. En la gran mayoría de sus inicuas experiencias el consumo de drogas está implícito.

En sus últimos años de vida le resulta cada vez más difícil encontrar amigos apropiados, por lo cual se familiariza con la compra del servicio de jóvenes prostitutas, cayendo así en un círculo vicioso entre la satisfacción y la decepción. El anhelo de tener un lazo afectivo que pudiera ayudarlo a superar los miedos de la vida nunca se realiza. Busca refugio en el amor comprable y en las drogas. Pero la dependencia hacia estos subrogantes refuerza sus temores y lo conduce a la absoluta ruina mental.

Klaus permanece con el anhelo de un amor romántico intempestivo y sin sentido, algo que le ayudara a sobrevivir en el caótico torbellino del exilio. Pero después de incontables fracasos el autor se torna en una persona sombría y depresiva como puede apreciarse en las siguientes entradas de su diario durante sus últimos años de vida. Utilizaré ahora una serie de fragmentos escritos en sus diarios, el objetivo de estas citas “al azar” es mostrar la obsesión de Klaus por encontrar un amor idílico que lo salvara del torbellino de desesperación en que se encontraba; no obstante, algunas

citas muestran también las decepciones sufridas por el autor, ya que cada nuevo amor que aparece en su vida, se aleja de forma abrupta o ruin:

„Freundete mich mit einem ‘bambino’ namens Renato an“ (VI 18, 11.3.1944)²²
„Ruhiges Leben mit Clark“ (VI 24, 16.4.1944)

„Abgang Mr. Clark (recht kühler Abschied)“ (VI 39, 19.7.1944)²³
„Harold bleibt da“ (VI 109, 11.1.1947)

„H. weg – nach Südamerika... Traurig“ (VI 111, 1.2.1947)²⁴
„Spät, Al“ (VI 121, 13.5.1947)

„Al – fort, in seine Heimatstadt, Abschied...“ (VI 121, 16.2.1947)²⁵
„Leben mit Johnny“ (VI 127, 21.7.1947)
„Trennung mit Johnny, dem Dieb“ (VI 127, 24.7.1947)²⁶

„Leben mit Nebel“ (VI 154, 13.2.1948)²⁷
„Die Nacht mit H. und irgendeinem Knaben in einem Hotel in der Stadt verbracht“ (VI 166, 31.5.1948)
„Leben mit H... angenehm und friedlich, im großen und ganzen“ (VI 173, 7.7.1948)

„Streit mit H. Depression; Tränen“ (VI 181, 24.8.1948)²⁸

„Nachclub. Jemanden mitgenommen“ (VI 181, 24.8.1948)²⁹

Con base en tales notas es fácil concluir que el autor se encuentra desalentado, cada vez que se alegra por el encuentro con alguno de sus amantes, la decepción aparece casi de inmediato y el tono con que escribe en sus diarios se vuelve seco y depresivo. El ritmo con el que cambia pareja es cada vez más rápido y vertiginoso, no supera una pérdida cuando ya está comenzando una nueva aventura o viviendo con un nuevo

²² Me hice amigo de un “bambino” llamado Renato.
Vida tranquila con Clark.

²³ Partida de Mr. Clark (despedida realmente fría).
Harold se queda aquí.

²⁴ H. se va – a Sudamérica... Triste.
Tarde, Al.

²⁵ Al – fuera, en su ciudad natal, despedida.
Vida con Johnny.

²⁶ Ruptura con Johnny, el ladrón.

²⁷ Vida con Nebel.
Pasé la noche con H, y un muchacho cualquiera en un hotel de la ciudad.
Vida con H... amena y tranquila, a grandes rasgos.

²⁸ Pelea con H. Depresión; lágrimas.

²⁹ Club nocturno. Llevé a alguien a casa.

personaje. Este cambio instantáneo de parejas habla mucho de su incapacidad de estar sólo y de cómo utiliza a las parejas como paliativos temporales. Klaus busca todo el tiempo escapar de la realidad, su ideal de amor romántico es otra de sus drogas favoritas. Klaus tiene una actitud abiertamente destructiva en lo que concierne a sus relaciones interpersonales.

Desde cualquier perspectiva se puede notar el estrés mental que la incertidumbre amorosa causa en él. Ligado a esto, sus experiencias en relación con la muerte de los amigos más cercanos lo confrontan tanto con su soledad imposible de disipar como con la idea de su propia muerte, identificación que, más allá de la aversión, lo lleva a sentir un anhelo indescriptible por experimentar las delicias de la incorporeidad al dejar atrás los grandes pesares de la existencia humana.

Una de las muertes que más impacta a Klaus es la de su amigo Wolfgang Hellmert en 1934 a causa de una sobredosis de morfina. Ellos se conocieron en el teatro, y gracias a que ambos eran artistas con convicciones similares trabaron de inmediato una gran amistad, que por desgracia frena abruptamente con la muerte del Wolfgang. Klaus no logra superar esta pérdida durante mucho tiempo y es justo en este punto de inflexión, entre el dolor y la incapacidad de olvidar que, a dos años de la muerte de su amigo, Klaus comienza la redacción de *Der Vulkan*. Así se puede afirmar que Martin Korella encuentra su génesis en el deceso de Hellmert y las crisis de Klaus Mann, debido a que ambos estaban hundidos en el consumo de heroína a pesar de ser mentes privilegiadas (Yang: 84-85).

Otra de las grandes amistades intelectuales destacadas en la vida de Klaus es la escritora y fotógrafa alemana Annemarie Schwarzenbach, también conocida como Miro. Se conocen en 1930 y llegan a tener una relación muy cercana. Miro estaba

enamorada de Erika Mann, de su seguridad e inteligencia; sin embargo, nunca puede acercarse a ella, por lo cual decide entablar una relación con Klaus. Ambos comparten tanto la necesidad de alejarse de sus frías familias como de la dependencia psicológica a Erika Mann y de la dependencia química a las drogas, por medio de las cuales tratan de escapar de sus vidas reales. Ambos comparten múltiples viajes por Europa y Estados Unidos hasta la muerte de Schwarzenbach en 1942, a causa de un accidente en bicicleta (Yang: 85).

El análisis de la adicción a las drogas ocupa un lugar importante en las entradas del diario del autor, quien hace su mejor esfuerzo por llevar un registro detallado acerca de la cantidad y los tipos de drogas y personas presentes en determinadas escenas de su vida; así como del efecto de los químicos y las reacciones de los asistentes en la experiencia posterior a su consumo. Las drogas se presentan en las entradas del diario como un símbolo de pasividad, debilidad y dependencia que Klaus trata de superar, aunque nunca lo logra, y, por otro lado juegan el rol de reconfortantes compañeros de sufrimiento y de camino, con los cuales es capaz de disfrutar temporalmente las amargas experiencias que se ve obligado a vivir.

Klaus critica su propio comportamiento cuando consume, pero pareciera que la fuerza que las drogas tiene sobre él es mucho mayor y él siempre termina sintiéndose débil al ser derrotado por su dependencia. Al sentirse tan humillado, las drogas dejan de producirle alivio, se convierten en una tortura, una agonía para su conciencia. Desea tener un manejo de estas sustancias sin prejuicios: „Eines steht fest: ich muss im Lauf

der nächsten Monate eine feste, nicht gar zu trostlose Liaison haben; oder der Thun [Thun=Rauschmittel, überwiegend Opiate] siegt“ (II 140, 26.10.1935).³⁰

Klaus Mann tiene su primer contacto con las drogas a mitad de los años 20, no hay narraciones extraordinarias sobre el suceso y las entradas de su diario no vuelven a mencionar el tema hasta 1930 durante un viaje a Marruecos con Erika, en el cual ambos fuman hachís. No obstante, la experiencia no resulta notable y no hay grandes descripciones al respecto (Yang: 104). La farmacodependencia de Klaus comienza al estar expuesto a drogas duras a mitad de los años 30, es en este momento que la vivencia le parece digna de repetición y suficientemente arriesgada para hacerlo sentir vivo. Klaus gusta de desafiar la muerte y el poder que los narcóticos le conceden para jugar con su destino lo lleva a sentirse como un *enfant terrible* completo. Las drogas lo acercan vertiginosamente a la muerte, pero él parece salir airoso de cada batalla, aunque pronto dichas batallas se convierten en una guerra perdida.

A pesar de conocer los riesgos y consecuencias del uso recurrente de estas sustancias narra, con cierto cinismo, su experiencia con ellas: “Oh, dieses Spiel mit dem Feuer. Ich bin halb-verbrannt” (II 125, 1.9.1935).³¹

Klaus documenta en sus diarios el gran placer que le produce consumir todo tipo de drogas, sobre todo en compañía de sus amigos. En muchas ocasiones escribe sobre el malestar moral que le produce consumir: “Genommen. (Aber irgendwie *ungern* – nur, weil gerade etwas im Zimmer war. Ich *will* es eigentlich nicht mehr.)” (II

³⁰ Una cosa es segura: debo tener un fuerte enlace amoroso, en absoluto lastimero, en el curso de los próximos meses o el Thun [Thun= estupefacientes, principalmente opiáceos] ganará.

³¹ Oh, este juego con el fuego. Ya estoy medio quemado (Traducción propia).

153, 21.12.1935).³² En otras ocasiones con resignación sólo es capaz de escribir que ha consumido de nuevo.

Conforme su adicción se fortalece, las entradas en su diario narran con mayor exactitud la cantidad exacta de estupefacientes ingeridos y el incremento de las dosis. Incluso llega a narrar la obtención de recetas de analgésicos opiáceos para proveerse de drogas legales en el extranjero: “Vorrat’ zu Ende, immer mal wieder, [...] Eucodal-Rezept bekommen. (Ihm [dem Arzt] die Wahrheit gesagt...) Immerhin etwas. Aber von dem Zeug brauche ich jetzt eigentlich eine ganze Schachtel pro Tag. So tief bin ich drin...” (III 129, 25.4.1937).³³

A partir de mayo de 1937, Klaus Mann trata de desintoxicarse. La primera ocasión, busca ayuda en una clínica de Budapest llamada “Siesta”. Con gran temor acude a rehabilitación pero, un mes después de ser dado de alta, recae. El segundo intento tiene lugar en una clínica privada de Zúrich. Esta vez Klaus se siente optimista respecto a la desintoxicación, empero recae de forma brutal: “La Drogue. Ich genieße es mit Zynismus – und ärgere mich darüber. Will es, muss es, werde es bald wieder lossein“ (IV 36, 21.4.1938).³⁴ Su último intento de desintoxicación fue en el año 1949 en una clínica de Niza, lamentablemente este último intento también fracasa y Klaus Mann fallece ese mismo año a causa de una sobredosis de barbitúricos en un hotel de la misma ciudad.

³² Consumí, (pero de alguna manera con *desgano*, sólo porque en la habitación quedaba un poco. Realmente no *quiero* hacerlo más.) (Traducción propia)

³³ La provisión se ha terminado, una vez más, [...] obtuve la receta de Eucodal. (A él, [el médico] le dije la verdad...) Después de todo algo. Pero de *la cosa*, ahora realmente necesito una caja entera por día. Así de dependiente soy ... (Traducción propia)

³⁴ *La Drogue*. La disfruto con cinismo – y me enojo por hacerlo. Lo quiero, debe ser, pronto me libraré de ella (Traducción propia).

Como ya se mencionó, una de las entradas favoritas en sus diarios fue la descripción detallada de los efectos que causaban las drogas que consumía al mezclarlas. Son tan recurrentes las menciones a la heroína, cocaína, barbitúricos, opiáceos y demás sustancias que la mención de estos consiste sólo en la inicial. Así explicaba Klaus, cual operación matemática el efecto físico, psicológico y psicomotriz que determinada droga o determinadas mezclas producían en su organismo:

“Die K[okain]-Wirkung nicht prinzipiell verschieden von der M[orphinum]-Wirkung. Beide das Leichter-und-rühiger-Werden. M-Wirkung stärker physisch – auch viel prompter einsetzend -, K-Wirkung mehr hirnlisch, physisch nicht so euphorisch. Ein intensiver Schwebestand beim Einsetzen. – Auch die leichte Magenübelkeit, Zigarette, die gut schmeckt, wie verzaubert“ (I 32, 16.1.1932).³⁵

Las drogas fueron un instrumento de escape para el autor, lo llevaban a un lugar donde podía olvidar el dolor que la existencia le causaba, gracias a las drogas fue capaz de soportar la vida y sus dificultades por un tiempo: “Todestraurig. Schwach gewesen, und mir etwas verschafft. Genommen. Mit nicht-gutem Gewissen. Aber ich hatte, so wahr mir Gott helfe, das Gefühl, den Abend ohne das nicht überstehen zu können. Ja, es hat getröstet” (II 140, 28.10.1935).³⁶ Por desgracia el consuelo duraba poco y pronto la realidad le mostraba, de forma desagradable, que no había nada que pudiera disminuir el peso de la vida. Klaus decide ver a las drogas como medio de liberación a largo plazo, puesto que le otorgan un placer pasajero y le acortan la vida a la vez: “Ich

³⁵ El efecto de C[ocaína] no es principalmente diferente al efecto de M(orfina). Ambas son ligeras y tranquilizadoras. El efecto de M es físicamente más poderoso – también inmediato –, el efecto de C es más cerebral, físicamente menos eufórico. Un limbo intenso al usarse. También la leve náusea, cigarrillos, que saben bien, como si estuvieran encantados (Traducción propia).

³⁶ Triste a morir. He sido débil, me conseguí algo. Lo consumí. Con una mala conciencia. Pero tuve, en la medida que Dios me ayuda, tan cierto el sentimiento de que no podría pasar la noche sin eso. Sí, eso logró consolarme (Traducción propia).

kann und will nicht sehr lange leben. Irgendwann werde ich den Tod doch wieder auf dem holden, schaurigen Umweg über die Droge suchen“ (IV 94, 27.3.1939).³⁷

A pesar de haber sido un gran escritor, el peso del contexto histórico y el desarraigo familiar y nacional permearon toda su existencia. Klaus sólo fue capaz de hacerle frente a la vida por medio de paliativos, no sólo sus diarios relatan a grandes rasgos sus experiencias, sino también cada novela y cada ensayo lleva consigo un pedazo de la idiosincrasia de la soledad, frustración, dolor y dependencia que el escritor se forjó a lo largo de años de fracaso.

1.3. Bajo la sombra del apellido “Mann”: relación familiar

La relación entre Thomas y Klaus Mann ha sido motivo de estudio en todas las biografías dedicadas a los integrantes de la familia Mann, además de las notas autobiográficas que Klaus dedicaba a su padre. La relación competitiva siempre presente entre padre e hijo era un medio para alcanzar el amor paternal ausente en la vida familiar de los hijos.

Una de las biografías más recientes sobre Klaus Mann, *Cursed Legacy, the tragic life of Klaus Mann* escrita por Frederic Spotts, hace hincapié en la importancia histórico-literaria de Klaus combinada con un análisis de su obra, siempre permeada tanto de confianza como de timidez. Sin embargo, al llegar al análisis de la figura paterna, la visión de Spotts se vuelve muy subjetiva y villaniza a Thomas, haciéndolo ver como un padre que dedicó su vida a despreciar, atormentar y humillar a su hijo:

Klaus [...] was skewered (in a novel written by his father) as someone ‘who wanted to leave school as soon as posible and be either a dancer or a cabaret host or, providing it

³⁷ No *puedo* y no *quiero* tener una vida larga. En cualquier momento..., desvío inquietante a través de la droga (Traducción propia).

was in Cairo, a waiter' [...] 'knows nothing, can do nothing and thinks only how top lay the clown and lacks even the talent for that'. The father frankly admits he is ashamed of him [...] Klaus was devastated. The offence was never forgiven (Spotts: 31).³⁸

Spotts redacta un texto en defensa del hijo desdeñado, haciendo ver al padre como un monstruo sin sentimientos, consumido por la fama literaria, siempre absteniéndose de los placeres mundanos y la convivencia familiar. Su relación con el hijo mayor sufrió siempre de una gran ambivalencia, al tiempo que Thomas despreciaba el quehacer literario de Klaus:

The relationship between father and son was touchy for another reason. Had Heinrich been Klaus' father, there would have been no problem. In his view there was space for both to pursue their careers and he had always encouraged his nephew. But Thomas wanted an exclusive personal copyright on the Mann name. Having a brother-writer was bad enough. A son writer was just too much. Especially when the son's writing was a humiliation imposible to live down, much less forgive (Spotts: 30).³⁹

Sólo raras veces habló positivamente de la “grotesca” obra de su hijo o lo llegó a considerar siquiera un colega. En la navidad de 1924 Thomas le da una copia de *La montaña mágica* con la inscripción: “Para mi respetado colega – su prometedor padre”. Por desgracia tal texto llega a los ojos de la prensa y lo que inicia como una buena acción por parte de Thomas es tomado por la opinión pública como una burla más, dadas las circunstancias y la relación de competitividad preexistente entre ellos (Spotts: 49).

³⁸ Klaus [. . .] fue insertado (en una novela del padre) como alguien 'que quería dejar la escuela lo más pronto posible y ser bailarín o anfitrión de cabaret o, siempre que estuviera en El Cairo, camarero' [. . .] 'no sabe nada, no puede hacer nada y sólo piensa en lo bien que hace el payaso y carece incluso de talento para ello'. El padre admite francamente que se avergüenza de él [. . .] Klaus estaba devastado. La ofensa nunca fue perdonada (Traducción propia).

³⁹ La relación entre padre e hijo era delicada por otra razón. Si Heinrich hubiera sido el padre de Klaus no habría habido ningún problema. En su opinión, había espacio para que ambos siguieran sus carreras y él siempre había animado a su sobrino. Pero Thomas quería un derecho de autor personal exclusivo sobre el nombre Mann. Tener un hermano-escritor ya era bastante malo. Un hijo escritor era demasiado. Especialmente cuando la escritura del hijo era una humillación imposible de sobrellevar, mucho menos de perdonar (Traducción propia).

En la biografía de Spotts se menciona que días después de la muerte de Klaus, los padres Mann asisten a una presentación de *Der Rosenkavalier* y Thomas no puede evitar mostrarse lozano y saludar cariñosamente a un viejo amigo. Spotts sugiere que el comportamiento de Thomas es una prueba fehaciente de que él siempre fue un padre implacable, incomprensivo, lleno del odio, al grado que a pocos días del fallecimiento era capaz de mostrar su indolencia al mundo:

‘On arrival at the hotel terrible shock’, Thomas noted in his diary. ‘Telegram that Klaus lies in the clinic in Cannes in desperate condition.’ It had been sent by Doris, who soon afterwards phoned to say that Klaus was dead. ‘Long communion in bitter sorrow,’ Thomas commented. In fact he was furious. Once again he was brought into embarrassment by his infernal son – and from the grave, no less [...] Two days later, however, he attended a cocktail party given by the French ambassador. Even so, there were problems. Would it not be awkward to be giving rarefied lectures when one’s son was not yet cold in the ground? And would audiences not be asking themselves about the circumstances of his sudden death (Spotts: 294).⁴⁰

Después de años de someter sus sentimientos ante el escrutinio público, es muy probable que Thomas no se hubiera sentido con el derecho de mostrar su pena abiertamente y quizá acudió al concierto con la idea de escuchar música melancólica que le ayudara con su proceso de duelo para, al ritmo de la tristeza, rememorar los tiempos felices de su primogénito.

A pesar de lo que se pueda creer sobre el amor que Thomas le profesaba secamente a sus hijos, las teorías de indolencia se respaldan luego de que el autor de *Dr. Faustus* afirmara en una carta para Hermann Hesse escrita el 6 de julio de 1949, luego del suicidio de Klaus: “Mi relación con él era difícil, y no sin sentimientos de la

⁴⁰ “A la llegada al hotel, una terrible conmoción”, anotó Thomas en su diario. “Telegrama de que Klaus yace en la clínica de Cannes en condiciones desesperadas”. Había sido enviado por Doris, que después llamó por teléfono para decir que Klaus estaba muerto. “Larga comunión en amargo dolor”, comentó Thomas. De hecho estaba furioso. Una vez más fue avergonzado por su hijo infernal - y nada menos que desde la tumba. Sin embargo, dos días después asistió a un cóctel ofrecido por el embajador francés. Inmediatamente hubo problemas. ¿No sería incómodo dar conferencias enrarecidas cuando el hijo todavía no estaba frío en la tumba? ¿Y el público no se preguntaría sobre las circunstancias de su muerte súbita? (Traducción propia)

culpa, ya que mi misma existencia echó una sombra en él desde el principio”. (Winston: 415). Muchas veces se ha remarcado en los estudios sobre ambos escritores que la desgracia de Klaus consistió en ser un gran escritor hijo de un escritor monumental, por lo cual su obra siempre estuvo condenada a ser subestimada y catalogada como un arte de segunda. Dicha información se puede encontrar en el estudio de Adrea Weiss *Flucht ins Leben: Die Erika und Klaus Mann-Story* sobre Klaus y Erika Mann, que siempre permanecieron a la sombra de la Montaña Mágica.

Klaus consideró a Thomas como un personaje frío, distante y egoísta, siempre centrado en sí mismo y en su labor literaria, adicto al reconocimiento mundial e incluso, a veces, como un personaje políticamente irreflexivo. Por otra parte su relación con la madre, Katia Mann, siempre fue más natural y amorosa. En sus autobiografías Klaus se desvive en descripciones detalladas sobre su madre, sus labores y la bondad que la caracterizaba, en ocasiones incluso se preguntaba por qué sus padres estarían juntos, siendo éstos tan diferentes. La diferenciación entre el padre y la madre puede verse claramente reflejada en las siguientes líneas: “Denn sie (die Mutter) ist uns näher als der Vater, der dem Sohne ein Fremder bleibt. Sie ist die vertrauteste Figur, die unentbehrliche. Sie lehrt uns, zu beten und zu schwimmen und uns die Zähne zu putzen [...] der Zauberer ist weltfremd und verträumt, aber ordentlich bis zur Pedanterie“ (K. Mann, 1999: 34).⁴¹

A pesar de que Thomas Mann es uno de los personajes más nombrados en los diarios de Klaus, nunca aparece descrito como una de sus personas más allegadas o siquiera que gozara de una posición de confianza en la esfera del joven escritor. En la

⁴¹ Porque ella (la madre) nos es más cercana que el padre, que para los hijos permanece como un extraño. Ella es el personaje más familiar e indispensable. Ella nos enseña a orar, nadar y a lavarnos los dientes... El mago es quijotesco y soñador, pero respetable hasta la pedantería (Traducción propia).

correspondencia que éste intercambia con su padre nunca le expresa sobre su vida privada, tampoco de su soledad, decepciones amorosas o dolor. Los temas como la homosexualidad o el consumo de drogas siempre fueron un tabú entre el padre y el hijo, ya que Klaus quería mostrarse a la altura de un „Mann“ frente a su padre y al estar convencido de que su estilo de vida lo pondría en desventaja ante el juicio de Thomas, prefería omitir todo aquello que delatara rasgos de debilidad en su personalidad.

La relación con Erika, por otra parte, fue siempre de comprensión y apoyo. Klaus era dependiente emocionalmente de Erika, reconociéndola siempre como su confidente más preciada. Hay largos intercambios epistolares entre ambos hermanos, pero me gustaría hacer hincapié en la importancia de Erika dentro de la literatura de Klaus, especialmente en *Der Vulkan*.

La personalidad de Erika Mann se ve reflejada dentro de la novela a través de la figura de Marion. Marion es actriz de profesión, hija de una familia burguesa, que se dedica a agitar a los intelectuales en Alemania por medio de su teatro de cabaret y sus recitaciones de textos prohibidos. La forma en que Klaus construye y narra a este personaje retrata el amor infinito que siente por su hermana, a quien admira sobre manera y trata siempre de representar como una mujer fuerte, independiente y preparada para resistir lo peor. Justo la percepción contraria que Klaus tiene de sí mismo.

El autor busca narrar a las personas más importantes de su vida a través de figuras vitales para la novela. A la par de Marion se encuentra Marcel Poiret, quien es asesinado en la Guerra Civil Española. Su personaje está inspirado en René Crevel, uno de los amigos más cercanos de Klaus, el cual cometió suicidio en 1935 al querer

evitar la decadencia en que la tuberculosis le sumergiría si esperaba apaciblemente su muerte. Ante la aflicción de tal pérdida, Klaus decide darle una muerte mucho más heroica en *Der Vulkan*, puesto que Marcel muere en el frente de batalla, luchando activamente y dejando atrás la lucha intelectual pacífica. Para tener un bosquejo certero de su amigo, Klaus busca perpetuar los rasgos más particulares de Crevel:

[...] Er war freundlich und generös, aber er konnte auch aggressiv, ja grausam werden... Seine Penchants und Aversionen, sogar sein äußerer Habitus waren durchaus bestimmt von diesem passionierten Ressentiment gegen die bourgeoise Familie, besonders gegen die Mutter. Da die alte Madame Crevel ausschließlich Schwarz trug, wählte René die grellsten Farben für seine Anzüge, Hemden, Socken und Krawatten. Oft sah er in der Tat recht exzentrisch aus; denn zum eigenwilligen Kostüm kam die eigentümliche Physiognomie – halb Erzengel, halb Boxer – mit kindlich dicken Lippen, wild zerzaustem Haar und den unglaublichen Augen. Er verbrachte seine Tage mit Amerikanern, Deutschen, Russen und Chinesen, weil seine Mutter alle Ausländer für kriminelle oder pathologische Subjekte hielt. Er trank Whisky und Gin, da der Geruch davon ihr Übelkeit erregte (K.Mann, 1999:232-233).⁴²

Este fragmento de *Der Wendepunkt* puede compararse fácilmente con un fragmento de *Der Vulkan*, donde resulta más que obvia la influencia de Crevel en la creación de Marcel. Tanto la autobiografía como la novela hablan a detalle sobre el mismo ser humano y con el mismo sentimiento de admiración por su forma de afrontar su realidad burguesa:

Der Hass gegen seine Mutter, die für ihn die Bourgeoisie und besonders die französische Bourgeoisie repräsentierte, bestimmte seine Entwicklung. Er perhorreszierte das Christentum, weil Madame Poiret zur Messe ging. Er trieb sich mit Amerikanern, Chinesen und vorzugsweise mit Deutschen in den Nachtlokalen von

⁴² [...] Crevel era amable y generoso, pero también sabía ser agresivo, incluso cruel... Sus inclinaciones y sus aversiones, incluso su aspecto exterior, estaban sin duda determinados por este resentimiento apasionado contra la familia burguesa, especialmente contra su madre. Como la anciana madame Crevel se vestía exclusivamente de negro, su hijo escogía los colores más estridentes para sus trajes, camisas, calcetines y corbatas. A menudo su aspecto era, efectivamente, bastante excéntrico, pues a la indumentaria insólita se unía una fisonomía poco corriente, mitad arcángel, mitad boxeador, con gruesos labios infantiles, pelo revuelto y esos ojos increíbles.

René pasaba el día con americanos, alemanes, rusos y chinos, porque su madre sostenía que todos los extranjeros eran criminales o sujetos patológicos. Bebía whisky y ginebra porque su olor daba náuseas a su madre (Dietrich, 2007: 204-205).

Montmartre und Montparnasse herum, weil Madame Poiret alle Ausländer für Barbaren hielt, von den Deutschen niemals anders als «les sales boches» sprach, und der Ansicht war, das die Nachtlokale eine infame Erfindung des Teufels, des deutschen Kaisers und der Bolschewisten seien, um die französische Nation zu korrumpieren. Er ging niemals vor vier Uhr morgens schlafen und betrank sich jede Nacht mit Whisky und Gin, weil seine Mutter sich um neun Uhr in ihr Zimmer zurückzog, um halb zehn Uhr das Licht löschte, und die Namen der starken angelsächsischen Alkoholika nur mit ekelverzerrtem Gesicht, übrigens höchst fehlerhaft, aussprechen konnte (K. Mann, 2015:25).⁴³

La tendencia de Klaus por incorporar furtivamente a las figuras relevantes de su vida en los personajes construidos en sus novelas es algo muy claro: entre más importantes son los personajes dentro de la historia hay más referencias anecdóticas y características rastreables entre los amigos y conocidos de la “vida real”. Sin embargo, y por extraño que parezca, no hay una sola alusión a Thomas Mann, *der Zauberer* es inexistente en el escenario de la novela; y a pesar de las duras críticas que Thomas profería sobre la obra de su hijo, *Der Vulkan* fue uno de los trabajos que evaluó de manera positiva: “Nevertheless, he had a splendid talent. Both his *Gide* and his *Tschaikowsky* are very good books, and his *Vulkan*, aside from the parts he could have done better, is perhaps the best of the refugee novels” (Winston: 415).⁴⁴

Martin Korella se encuentra dentro de los personajes más notables en *Der Vulkan*, como se había mencionado con anterioridad, al igual que el propio autor y que su gran amigo Wolfgang Hellmert, Martin es un intelectual que vive en el exilio y es

⁴³ El odio hacia su madre, que para él representaba a la burguesía y, especialmente, a la burguesía francesa, fue determinante para su evolución. Aborrecía el cristianismo porque Madame Poiret iba a misa. Se mezclaba con americanos, chinos y, preferentemente, con alemanes porque Madame Poiret pensaba que todos los extranjeros eran bárbaros, no hablaba de los alemanes en otros términos que «des sales boches» y opinaba que los locales nocturnos eran una infame invención del demonio, del Káiser alemán y de los bolcheviques, para corromper a la nación francesa. Marcel jamás se iba a la cama antes de las cuatro de la mañana y se emborrachaba todas las noches con whisky y ginebra porque su madre se retiraba a su cuarto a las nueve, apagaba la luz a las nueve y media y no era capaz de pronunciar los nombres de estas fuertes bebidas alcohólicas anglosajonas más que con profunda cara de asco y, por cierto, con una fonética horrible (García, 2003: 28).

⁴⁴ Sin embargo, tenía un talento espléndido. Tanto su *Gide* como su *Tschaikowsky* son muy buenos libros, y su *Vulkan*, aparte de las partes que podría haber hecho mejor, es quizás la mejor novela de refugiados (Traducción propia)

adicto a los opiáceos. Martin pasa gran parte de la novela obnubilado por el consumo de heroína; pese a su intelecto privilegiado y sus ansias de luchar contra la dictadura, resulta ser un muchacho débil que sufre de una dependencia emocional muy marcada hacia todo aquel o aquello que logre hacerlo sentir seguro de sí mismo:

Und während er es dachte, war er schon ruhig geworden. Das Wohlgefühl, das sich einstellte, war unbeschreiblich. Es enthielt Frieden und eine schöne Erregung zugleich. Es war Entrückung und geisteigertes Leben. Übrigens brachte es auch etwas physische Übelkeit und leichten Brechreiz mit sich. Aber das störte kaum. Die Annehmlichkeit war zu groß. «Welch magische Pulver-Substanz hat dieser Pépé mir da für 200 Francs kredenzt!» dachte Martin benommen. «So wohlilig war mir nicht mehr zu Mute – seit wann? Seit mir der Onkel Doktor Injektionen gegen Nieren-Kolik verabreichte. Seit damals habe ich soviel Wohligkeit nicht gekannt... Jetzt möchte ich arbeiten... Ich habe unendlich zahlreiche und sehr gute Gedanken im Kopf... Ich werde mich nicht an den Tisch setzen, davon würde mir schlecht. Ich hole mir den Schreibblock ans Bett...» (K. Mann, 2015: 98-99)⁴⁵

Para Martin la dependencia a la heroína y a su amante brasileño Kikjou resulta inmediata. La selección de una figura masculina para retratar la dependencia emocional de Martin resulta muy interesante, dado que en la vida Erika Mann era el sujeto de devoción de Klaus y sus amantes pertenecían simplemente al cúmulo de decepciones amorosas, pero nada más. Kikjou es la representación de todos los deseos amorosos frustrados del autor, una ensoñación del amor romántico y la fortaleza que nunca llegó a experimentar. El joven Kikjou es capaz de vivir sin Martin y de vivir sin heroína tan pronto reúne las fuerzas suficientes para dejar la dependencia y, a pesar de los ruegos de Martin y de los amigos de éste al verlo agonizar, Kikjou no vuelve:

⁴⁵ Y mientras pensaba en ello, ya se había tranquilizado. La sensación de bienestar que lo invadió era indescriptible. Contenía paz y, al mismo tiempo, una agradable excitación. Era como estar alejado del mundo y a la vez sentirse más vivo. Por otra parte, también traía consigo un cierto malestar físico y una ligera sensación de asco. Pero eso apenas le molestaba. El disfrute era demasiado grande. « ¡Qué polvo mágico me ha proporcionado ese Pépé por doscientos francos! —pensaba Martin aturdido—. No me sentía tan bien... ¿desde cuándo? Desde que el doctor me ponía inyecciones para el cólico de riñón. Desde entonces no he conocido tanto bienestar... Ahora me gustaría ponerme a trabajar... Tengo infinitas (buenas) ideas en la cabeza... Pero no me sentaré (a) la mesa, me marearía. Voy a traerme el cuaderno a la cama...» (Dieterich, 2007:115-116)

– «Und sei wieder gut zu Martin! » bat Marcel, ehe er ging. «Er braucht dich. Er ist sehr traurig.» - Kikjou darauf, das perlmutterne Affengesichtchen unbewegt: «Er braucht mich nicht, obwohl er traurig scheint. Er hat sich anders entschieden. Nun muß er seinen Weg allein zu Ende gehen.» - Marcel dachte plötzlich an die blutgetränkten Lappen und Wattebäusche neben Martins Bett. «Auch er verströmt sein Blut – auch er. Sinnlos fließt es hin; eine verschwendete Kostbarkeit; das vergeudete Opfer...» (K. Mann, 2015: 284)⁴⁶

En *Der Vulkan*, resulta más obvia la tendencia de representarse a sí mismo a través de sus personajes. Quizá en esta novela más que en otras por la extensión del texto y lo detalladamente delineados que están los personajes. Martin es un ejemplo claro de dicha tendencia, pero Tilly, la hermana menor de Marion es otro de los personajes en que Klaus dejó plasmada su esencia. Tilly es una mujer frágil, que se deja engañar con facilidad por las mieles del amor, lo cual la lleva a una tragedia absoluta que la deja sumida en una depresión profunda. La mujer no soporta más su existencia y decide suicidarse con barbitúricos en el mismo hotel donde comenzó su tragedia fáustica. Lo que llama la atención del caso de Tilly es que Klaus se arrebató la vida exactamente de la misma manera, como puede apreciarse en el contenido de los siguientes fragmentos.

Fragmento tomado de *Der Vulkan*:

Ihre Lippen berührten den ziemlich dicken Rand der weißen Tasse. Das Süppchen hatte einen scharfen, bitteren Geschmack. Nicht-aufgelöste Teile der Tabletten schwammen im lauwarmen Naß. Tilly schüttete den Trank schnell hinunter. Auf dem Grund der Tasse hatte sich eine breiige Substanz festgesetzt. Obwohl Tilly Brechreiz spürte, kratzte sie auch diesen Veronal-Rest noch mit dem Teelöffel zusammen und verschluckte ihn. Nun war es getan (K. Mann, 2015: 297).⁴⁷

⁴⁶ — ¡Y vuelve a ser bueno con Martin! —le rogó Marcel antes de marcharse—. Te necesita. Está muy triste.

A lo que Kikjou, impasible, con aquella cara de monito, que parecía hecha de nácar, respondió: —No me necesita, por más que parezca triste, ha tomado sus decisiones. Ahora tiene que recorrer su camino hasta el final él solo. —A Marcel, de repente, le vinieron a la memoria los trapos y algodones teñidos de sangre junto a la cama de Martin. «También él está derramando su sangre... también él. Sin ningún sentido corre su sangre; un preciadísimo bien desperdiciado; el sacrificio en vano...» (Dieterich, 2007: 336)

⁴⁷ Sus labios tocaron el borde, bastante grueso, de la taza blanca. El caldo tenía un sabor muy fuerte, amargo. Algunos pedacitos de pastilla sin disolver flotaban en el líquido templado. Tilly se lo bebió de golpe. En el fondo de la taza se había formado un poso espeso. Aunque le daban arcadas, Tilly apuró también ese resto de Veronal con la cucharilla y se lo tragó.

Fragmento tomado de la biografía escrita por Uwe Naumann:

Am Abend dieses 20. Mai vergiftete er sich mit Schlaftabletten und starb, nachdem er fast 24 Stunden bewußtlos gelegen hatte, am frühen Abend des 21. Mai 1949. Er liegt in Cannes begraben (Naumann: 134).⁴⁸

Ya estaba hecho (Dieterich, 2007: 350-351).

⁴⁸ En la noche de este 20 de mayo, se envenenó con pastillas para dormir y murió, después de permanecer inconsciente durante casi 24 horas, en la tarde del 21 de mayo de 1949. Yace enterrado en Cannes (Traducción propia).

2. *Der Vulkan*

Der Vulkan es el libro más significativo en toda la producción literaria de Klaus Mann, ya que en él se esclarecen y delimitan los alcances de su talento. El estilo y manejo de la lengua es también peculiar en este escrito. La novela, dividida en capítulos, tiene peligrosos excesos narrativos en algunos segmentos, saturando de detalles al lector, colmándolo de vivencias en el exilio. Algunos otros apartados, que resultan demasiado laxos en comparación con los primeros, aluden al tedio del malaventurado que se halla lejos de la vida y cerca de la simple supervivencia. No es que el autor careciera de elementos para crear una narración más equilibrada, más bien buscaba reafirmar su postura ante los tiempos turbulentos del exilio y dejaba hacer notar su falta de concentración y disciplina, producto de una personalidad impulsiva y violenta, nacida en parte debido a todos los excesos que marcaron su existencia. Varios fragmentos de la novela fueron escritos bajo la influencia de sustancias:

Er griff auch zu Hilfsmitteln, zur Droge, wenn die Inspiration nachzulassen drohte: «Spät nachts, unter ‹Wirkung›, noch weiter.» (Töteberg: 561)⁴⁹

Die erste Eintragung im Tagebuch 1939 galt dem «Vulkan»: «Princeton. Intensiv gearbeitet: Streichungen und Änderungen am Roman. – Kikjou und der Engel der Heimatlosen: schöne Scene (mit stimulirender Hilfe der Bencedrin-Tabletten... Nicht ungefährlich.)» (Töteberg: 562)⁵⁰

Un gran apoyo para la publicación de la novela fue Erika Mann, quien acostumbrada a revisar los escritos de Klaus, decide apoyarlo con las corrección de estilo del texto y aporta ideas para que la narración, aunque vertiginosa y sobrecargada en algunos momentos, pueda mantener un tono que atrape al lector y no lo haga olvidar en ningún

⁴⁹ También usó como herramientas las drogas, cuando la inspiración amenazaba con disminuir: "Tarde en la noche, bajo 'efecto', aún sigo (Traducción propia). Michael Töteberg, Cfr. *Der Vulkan*.

⁵⁰ La primera entrada en el diario de 1939 fue sobre *Der Vulkan*: "Princeton. Trabajando duro: Supresiones y cambios en la novela. - Kikjou y el ángel de los exiliados: bella escena (con la estimulante ayuda de las tabletas de bencedrina. . . No inofensivo. (Traducción propia). Michael Töteberg, Cfr. *Der Vulkan*.

instante lo sórdido de la anécdota. Las correcciones y comentarios hechos por Erika están disponibles en el acervo digital de la *Münchener Stadtbibliothek*, también conocida como *Monacensia – das literarische Gedächtnis der Stadt München*.⁵¹

El uso de los elementos autobiográficos, la descripción precisa de experiencias y observaciones, es recurrente en la novela. El autor busca describir con voz de un cronista experto, desarrolla la historia en lugares existentes y emblemáticos para los exiliados: cafés, habitaciones de hotel, vagones de tren, los típicos campamentos de los emigrantes europeos, etc.

Durante toda la narración emergen rostros y figuras que poco a poco delinear los aspectos más complejos de una generación joven caída en la desgracia. El bosquejo de Klaus es un espejo de su realidad, en el que lo vemos reflejado falto de una existencia segura, sin trabajo, y con pocas probabilidades de conseguir un puerto seguro en el cual establecerse.

Klaus describe la génesis de su novela en su autobiografía *Der Wendepunkt*. En ella busca plasmar la sensación de insatisfacción que la realidad le produce y el único método certero que encuentra es la redacción de tan gran obra literaria, grande tanto por su volumen como por lo ambiciosa que terminó siendo su publicación:

Ich sitze in einem New Yorker Hotelzimmer und bemühe mich, das wirre, reiche, trübe Exil-Erlebnis in epische Form zu bringen. Erinnerung und Geahntes, Traum und Gedanke, Einsicht und Gefühl, der Todestrieb, die Wollust und der Kampf (Kampf, physische Gewalt, Mord und Opfer als paradox-desperate Konsequenz moralischer Entscheidung), Musik und Dialektik, die Entwurzelungsneurose, das Heimweh als Geißel und Stimulans, befreundete Gesichter und geliebte Stimmen, Landschaften meines Lebens (Paris, Prag, Zürich, Amsterdam, das Engadin, New York, die Insel Mallorca, Wien, die Côte d'Azur), die Fratze der Infamie, die Glorie des Erbarmens (warum keine Engel, da es Teufel gibt?), viele Formen der Flucht, des *Escapism* (tödlicher Balsam des Opiats! Ekstase und Qual der Sucht!), viele Formen des Heroismus (Spanien! Und wusste man nichts auch von Beispielen des Heldentums im Dritten Reich?), Begegnungen, Abschiede, Ängste, Einsamkeit, Umarmung und

⁵¹ Acceso digital: <http://www.monacensia-digital.de/> Visto Agosto 2018

Empfängnis, die Geburt eines Kindes, und wieder Kampf, und wieder Abschied, wider Einsamkeit, das Pathos des ‹Umsonst›, der Entschluss zum ‹Trotzdem›: All dies galt es erzählerisch zu arrangieren, hineinzuwoben in den wortreichen Teppich. Nicht fehlen durfte dem Ganzen die düster-fahle Farbe der Gefahr, schwefliger Reflex nahender Feuerbrände, phosphoreszierende Aura des Verhängnisses (K.Mann, 1999:523-524).⁵²

En *Der Vulkan* Klaus Mann trata de relatar su experiencia y la de sus amigos, trata de crear conciencia en aquellos que están lejos y no pueden notar el frío alcance del destierro, aquellos que juzgan a todos los alemanes por igual, aquellos que se burlan de la existencia de los ángeles pero clasifican a Hitler como un demonio.

Klaus escribe para llamar la atención de los más indolentes, de aquellos que jamás han tenido que pelear por algo, aquellos que se denominan neutrales en un mundo políticamente dividido entre derechas totalitarias e izquierdas fallidas.

Él acepta con resignación, pero con orgullo, que el tema que ha seleccionado para escribir su obra maestra es irrelevante para muchos, que será comparado irremediabilmente con los alcances literarios de su padre y que todo lo que haga se convertirá en un acto inútil. Pero es justo el acto inútil de escribir sobre cosas que el mundo pasa por alto lo que más orgullo causa en Klaus. Está consiente de que su novela está destinada a desaparecer, que será tan poco duradera como una catedral

⁵² “Estoy sentado en una habitación de hotel de Nueva York y trato de dar una forma épica a la experiencia confusa, rica y oscura del exilio. Recuerdo e intuición, sueño y pensamiento, razón y sentimiento, el instinto de la muerte, la voluptuosidad y la lucha (lucha, violencia física, asesinato y sacrificio como consecuencias paradójicas y desesperadas de una decisión moral), música y dialéctica, la neurosis del desarraigo, la nostalgia como flagelo y estímulo, rostros amigos y voces queridas, paisajes de mi vida [...], la cara de la infamia, la gloria de la misericordia (¿por qué no ha de haber ángeles, si existen demonios?), muchas formas de huida, de *escapismo* (¡bálsamo mortal del opio!, ¡éxtasis y tormento de la droga!), muchas formas de heroísmo (¡España! ¿Y no conocíamos también ejemplos de heroísmo en el Tercer Reich?), encuentros, despedidas, miedos, soledad, abrazo y concepción, el nacimiento de un niño, y de nuevo la lucha, y de nuevo la despedida, de nuevo la soledad, el patetismo del *en vano*, la decisión a favor del *a pesar de todo*; a todo eso había que darle una forma narrativa, insertarlo en el tapiz rico en palabras. No debía faltar en el conjunto el color sombrío y lívido del peligro, el reflejo sulfuroso de los incendios que se acercaban, el aura fosforescente de la fatalidad” (Dieterich, 2007:462).

hecha de piedras quebradizas y con la frente en alto defiende la existencia perecedera de su creación diciendo: „mein Buch, solange es da ist, heißt ‹Der Vulkan: Roman unter Emigranten›“ (K.Mann, 1999: 522-523).⁵³ El exilio parece ser el destino del heredero Mann, quien fue un emigrante, un exiliado no sólo por razones políticas, sino porque nunca se sintió en casa, en ninguna parte. Sufrió de extrañeza y desarraigo en cada lugar que lo acogió.

2.1. Antecedentes

Para este subcapítulo decidí hacer un bosquejo general de los tópicos más relevantes de la novela, los cuales son la *Sprachskepsis*, la influencia rilkeana, lo grotesco, lo apocalíptico y la figura del ángel de los exiliados. Para el estudio de cada segmento retomé extractos de la novela, algunos de ellos tienen una extensión prolongada, pero son vitales para el tópico del que se ocupan.

2.1.1. *Sprachskepsis*

La palabra es el elemento principal de la comunicación humana. Muchos dogmas, géneros literarios, corrientes políticas y demás discursos han nacido desde que el ser humano logró comunicarse a través de la palabra escrita. Sin embargo, la credibilidad que ellos poseen no siempre es óptima, puesto que con el nacimiento de cada discurso, nacen también un sinnúmero de preguntas acerca de su origen y su veracidad.

El final del siglo XIX y el principio del siglo XX están permeados de una crisis del lenguaje cimentada en el escepticismo. Esta crisis afectó la percepción que los intelectuales tenían sobre el uso de las palabras, llegando a considerar al lenguaje como un código artificial, engañoso e inasequible. Autores como Rainer Maria Rilke, Hugo

⁵³ Mi libro, mientras exista, se llama *El volcán. Novela entre emigrantes*. (Dieterich, 2007: 460)

von Hofmannsthal y Ludwig Wittgenstein resultan indispensables para comprender este fenómeno y explicar el impacto que generaron en el pensamiento de los intelectuales inconformes de otras épocas.

En 1897 se publica *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort*, poema de la autoria del escritor austriaco Rainer Maria Rilke. Dicho poema inaugura el escepticismo y la crítica moderna del lenguaje, debido a su extensión a que no es el eje central de mi investigación decidí sólo citarlo y elaborar un pequeño análisis que enriquezca mi estudio:

„Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.“

„Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
sie wissen alles, was wird und war;
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;
ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.“

„Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um.“⁵⁴

La estrofa inicial es una recapitulación de los problemas que la lengua del ser humano trae consigo. La voz lírica pone en juicio la certeza absoluta con la que el hombre trata de clasificar todo lo que le rodea, como si de verdad cada palabra poseyera la esencia misma de la cosa. Esta problemática se renueva a finales del siglo XIX y principios del XX, pero la verdad es que, desde los tiempos de Platón, la *Sprachskepsis* parece ser un

⁵⁴ Temo tanto a la palabra de los seres humanos. / Ellos se expresan siempre tan claro: / y esto se llama perro y aquello casa, / y aquí está el principio y allá queda el final.
Temo también a su sentido, a su juego con el escarnio, / ellos conocen todo lo que fue y lo que será: / ninguna montaña es para ellos maravillosa, / su jardín y sus bienes limitan con Dios.
Quiero advertir y resistir siempre: Manténganse lejos. / Oigo con gusto a las cosas cantar. / Ustedes las tocan: se quedan rígidas y mudas. / Ustedes me destruyen todas las cosas (Traducción propia).
Vgl. Original: Projekt Gutenberg - Klassische Literatur Online

tema que ocupa a la humanidad, esto es apreciable en *Crátilo* y en la figura del nemotetes. Así mismo, la primera estrofa hace referencia a la necesidad humana de encasillar todo lo que mira bajo un concepto lingüístico subjetivo y arbitrario, hecho que fácilmente puede apreciarse en la traducción misma de la estrofa, dejando ver qué tan voluble es la lengua, que bajo diferentes códigos busca expresar la misma idea, en este caso de la traducción del alemán al español.

La segunda estrofa continúa con el mismo hilo de pensamiento y con un alejamiento objetivo que le permite describir la forma en que el ser humano cataloga las cosas, tal cual si fuera Dios, ya que en vez de crear un sistema complejo de seres vivos, el humano crea una serie compleja de códigos que se transforman en una colección de palabras caprichosas capaces de expresar sucesos del pasado, presente e incluso futuro.

En la última estrofa, la voz lírica funge como una especie de Casandra, que advierte sobre el peligro de las palabras y busca a toda costa concientizar sobre los perjuicios que son capaces de causar. Pero al igual que sucede con Casandra, las advertencias de esta voz están condenadas a ser ignoradas, puesto que es por medio del mismo lenguaje que expresa sus temores. Todo es finalmente una gran ironía, que termina en hastío y se antepone, naturalmente, a los objetos, antes que al lenguaje.

Rilke enfoca su crítica del lenguaje hacia la fuerza de los objetos como entes completos que no necesitan explicación por parte de terceros, ya que estos son capaces de expresarse por sí mismos, no necesitan al ser humano para tener fuerza. Perspectiva diferente a la de Hugo von Hofmannsthal, quien en la *Carta de Lord Chandos*,⁵⁵

⁵⁵ Hofmannsthal, Hugo. *Carta de lord Chandos y otros textos*. Trad. Antón Dietrich, Barcelona: Alba, 2001. p.9 / Vgl. Original: Projekt Gutenberg - Klassische Literatur Online

publicada en 1902 en los números 189 y 491 de *Der Tag*, centra su crítica en el lenguaje de los seres humanos y en la percepción que ellos tienen sobre los objetos. Lo más relevante al respecto es que las personas no son culpables de su incapacidad de puntualizar los objetos, es el lenguaje lo que impide las posibilidades descriptivas:

Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgendeinem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen.⁵⁶

Bajo un velo de paradoja, Lord Chandos trata de explicar, a través de sus mejores mecanismos retóricos, la incapacidad del lenguaje para expresar la realidad y la imposibilidad de comprensión intrínseca al ser humano. Tanto el acto de habla como la literatura son experiencias vetadas para Lord Chandos, quien ya es incapaz de encontrar consuelo en el mundo de las palabras, ya que los conceptos se han vuelto imposibles de desentrañar:

Diese Begriffe, ich verstand sie wohl: ich sah ihr wundervolles Verhältnisspiel vor mir aufsteigen wie herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen spielen. Ich konnte sie umschweben und sehen wie sie zueinander spielten; aber sie hatten es nur miteinander zu tun und das Tiefste, das persönliche meines Denkens blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen.⁵⁷

Como apunta Antón Dietrich al citar a Hermann Broch en la contraportada de su libro titulado *Carta de lord Chandos y otros textos*, el síndrome de lord Chandos se puede describir como “un estado de la mayor imperfección y, por tanto, del mayor disgusto: disgusto con las cosas, porque son inalcanzables; disgusto con la palabra, porque,

⁵⁶ “Cada uno de esos objetos, y los otros mil similares sobre los que suele vagar el ojo con natural indiferencia, puede de pronto adoptar para mí en cualquier momento, que de ningún modo soy capaz de propiciar, una singularidad sublime y conmovedora; para expresarla todas las palabras me parecen demasiado pobres” (Dietrich, 2001: 43).

⁵⁷ “Comprendía esos conceptos: veía ascender ante mí su maravilloso juego de relaciones como espléndidos surtidores que juegan con bolas doradas. Podía moverme a su alrededor y ver cómo jugaban entre sí; pero sólo se ocupaban de ellos mismos, y lo más profundo, lo personal de mi pensamiento quedaba excluido de su corro” (Dietrich, 2001:42).

cargada de total disparidad, ya no puede llegar a las cosas; disgusto con la propia existencia, que ha perdido su poder de penetración y, como resultado, también la plenitud”. Ante la imposibilidad de captar por medio de palabras los sucesos del mundo, la realidad se torna silenciosa, no hay una carencia real de voces, sino la incapacidad de expresar la sibilina sinfonía de lo viviente a través de la lengua.

Von Hofmannsthal, el poeta excelso capaz de moldear figuras por medio de su lírica encontró al lenguaje tan limitado, que generó con su carta un sentimiento de admiración y de horror, el poeta había alcanzado un nivel ilustre de expresión y, aún así, eso no fue suficiente para acallar el sentimiento de impotencia que la lengua del ser humano causaba en su poesía. Quizá por ello Lord Chandos utiliza una hermosa gama de elementos retóricos para mostrar la decadencia en que el lenguaje, el signo y la palabra están sumergidos:

Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß.⁵⁸

Para terminar la carta, Lord Chandos decide que lo mejor es alejarse del universo creado alrededor de las palabras y recuperar cercanía con las cosas por sí mismas antes de etiquetarlas y remplazarlas por vagos e insustanciales conceptos; sin embargo, queda claro que la tarea es digna de un titán y no de un humano:

... nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische, noch die italienische oder spanische ist, sondern eine Sprache, in welcher die stummen

⁵⁸ “[Las cosas] Ya no lograba aprehenderlas con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se me desintegraba en partes, las partes otra vez en partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las palabras aisladas flotaban alrededor de mí; cuajaban en ojos que me miraban fijamente y de los que no puedo apartar la vista” (Dietrich, 2001: 41).

Dinge zuweilen zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.⁵⁹

Para von Hofmannsthal el lenguaje es la muestra de la incompetencia del ser humano de llegar al núcleo de las cosas, ya que este conjunto de palabras acordadas no garantiza la correcta comprensión entre personas. Pese al contrato tácito al que se someten todos los humanos al usar el lenguaje, éste no está exento de contravenciones.

Ludwig Wittgenstein publica *Die Logisch-philosophische Abhandlung* en 1921 en Viena, libro que se publica bajo un nombre diferente en Inglaterra dos años después. En este texto Wittgenstein desarrolla fórmulas lógicas que permiten crear un modelo que busca impedir la ambigüedad en el lenguaje y fue un fuerte referente para los estudiosos de la *Sprachkrise* surgidos posteriormente. Sin embargo, debido al posicionamiento tan rígido de las fórmulas elaboradas ayudó más al estudio de la lógica, por ello años más tarde el autor elabora nuevas teorías relacionadas con el lenguaje en el libro *Philosophische Untersuchungen* publicado póstumamente en 1953. En este libro Wittgenstein busca explicar de manera detallada al lenguaje por su uso y práctica, tomando ideas viejas y anexando nuevas para captar por medio de las palabras una imagen general de su estudio: Die philosophischen Bemerkungen dieses Buches sind gleichsam eine Menge von Landschaftsskizzen, die auf diesen langen und verwickelten Fahrten entstanden sind (Wittgenstein: 12).⁶⁰ El autor logra mostrar al código lingüístico como una limitante al momento de captar la realidad, la idea se

⁵⁹ “porque la lengua, en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido” (Dietrich, 2001: 51).

⁶⁰ Las anotaciones filosóficas de este libro son (asimismo) un conjunto de bosquejos de paisajes que han resultado de estos largos y enmarañados viajes (García y Moulines: 13).

presenta desde el prólogo de sus investigaciones filosóficas, ya que desde el comienzo Wittgenstein comienza criticando su trabajo anterior:

Vor vier Jahren hatte ich Veranlassung, mein erstes Buch (die «Logisch-Philosophische Abhandlung») wieder zu lesen und seine Gedanken zu erklären. Da schien es mir plötzlich, daß ich jene alten Gedanken und neuen zusammen veröffentlichen sollte: daß diese nur durch den Gegensatz und auf dem Hintergrund meiner älteren Denkweise ihre rechte Beleuchtung erhalten könnten (Wittgenstein, 2015: 14).⁶¹

El lenguaje es visto como un obstáculo debido a que las palabras usurpan el lugar de las cosas, en vez de referirse a ellas. Las palabras buscan sustituir y darle un valor genérico a los conceptos abstractos. Un ejemplo notorio de este fenómeno puede observarse fácilmente en relación a las emociones o sentimientos, *Empfindungen*, que según el filósofo pertenecen al lenguaje privado, *Privatheit*, por lo cual son imposibles de transmitir por medio de vocablos, debido a que las percepciones psicológicas de cada individuo son diferentes y nunca podrán ser apreciadas del mismo modo (Raatzsch: 184).

En el *Abhandlung* de Wittgenstein aparecen los primeros indicios sobre sus preocupaciones sobre el lenguaje y el yo, dejando ver en la frase “die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt” (Raatzsch: 84).⁶² Sus preocupaciones ontológicas respecto a la función del microcosmos, el universo individual, en relación con el macrocosmos, universo común en el que el ser humano se desenvuelve. Así, la individualidad y la autonomía del sujeto se vuelven cuestionables debido al reconocimiento de la conciencia que une al lenguaje con la sociedad, dejando en claro que el individuo, que construye a los dos siguientes, mundo y lenguaje son la triada

⁶¹ Hace cuatro años tuve ocasión de volver a leer mi primer libro (el tractatus lógico-philosophicus) y de explicar sus pensamientos. Entonces me pareció de repente que debía publicar justos esos viejos pensamientos y los nuevos: que éstos sólo podían recibir su correcta iluminación con el contraste y en el trasfondo de mi viejo modo de pensar (García y Moulines: 15).

⁶² Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo (Traducción propia).

que identifica al pensamiento del siglo XX. No obstante, su preocupación hacia el lenguaje se apoyó en el análisis ético de la conducta humana y dejó de lado el análisis sociolingüístico que permeaba la cuestión:

Das Buch will also dem Denken eine Grenze ziehen, oder vielmehr – nicht dem Denken, sondern dem Ausdruck der Gedanken: Denn um dem Denken eine Grenze zu ziehen, müssten wir beide Seiten dieser Grenze denken können (wir müssten also denken können, was sich nicht denken lässt). Die Grenze wird also nur in der Sprache gezogen werden können und was jenseits der Grenze liegt, wird einfach Unsinn sein (Wittgenstein, 2009: 4).⁶³

Es hasta *Philosophischen Untersuchungen* que el pensamiento, el lenguaje y la realidad se presentan como elementos de una misma cuestión, puesto que están conformados por el mismo carácter lógico: el lenguaje y el pensamiento pintan o esbozan sucesos que el ser humano asume como hechos de la realidad, éstos se toman como ciertos sin recurrir a ningún tipo de verificación (Robinson: 17). La filosofía de Wittgenstein cuenta, además, con un concepto muy interesante llamado *Sprachspiele*, o juegos de lenguaje, donde se observa al lenguaje como una actividad humana inmersa en un sistema de prácticas que decantan en “una forma de vida” (Withrington: 42). En su idea de simplificar y acabar con los fallos de entendimiento entre personas, el filósofo investiga estos juegos de lenguaje, haciendo énfasis en el carácter regulado de las actividades que el ser humano lleva a cabo. Por un lado se puede sostener que las reglas rigen las prácticas, pero a su vez esas mismas reglas están sustentadas por las prácticas (Withrington: 41). La duda sobre la veracidad del lenguaje vuelve a surgir entonces, porque no es la palabra el elemento que tiene el mayor peso en la praxis del ser humano, sino la acción impulsiva; es decir, que a pesar del peso lógico-racional que

⁶³ El libro quiere, pues, trazar un límite al pensar o, más bien, no al pensar, sino a la expresión de los pensamientos: porque para trazar un límite al pensar tendríamos que poder pensar ambos lados de este límite (tendríamos, en suma, que poder pensar lo que no resulta pensable). Así pues, el límite sólo podrá ser trazado en el lenguaje, y lo que reside más allá del límite será simplemente absurdo (Muñoz Veiga y Reguera Pérez: 5).

implica emitir un juicio por medio de palabras, el instinto humano parece dejar de lado el pensamiento para ir directo a la acción.

Ahora bien, ya que se ha desarrollado una visión panorámica de la situación que la filosofía y las letras desarrollaban en el contexto de fin de siglo, y prosiguieron durante todo el siglo XX, resulta fundamental hilar este contexto temprano con los sucesos vividos después de las publicaciones de Rilke, Hofmannsthal y el *Abhandlung* de Wittgenstein. Los textos anteriormente presentados buscaban anular las certezas que el ser humano tenía sobre el mundo en que siempre había coexistido.

En español llamamos a la *Sprachskepsis* escepticismo ante la palabra, a la *Sprachkrise* crisis del lenguaje y solemos traducir la palabra *Worte* como palabras. Sin embargo, puede que el peso dado a la traducción no sea adecuado, en comparación con la connotación que tiene la palabra en su lengua original. El diccionario alemán *Duden* define el término *das Wort* como un vocablo de género neutro, cuyo genitivo se forma bajo la inflexión *-es*. El cual, además, cuenta con dos formaciones de plural, la primera de ellas *die Wörter* se utiliza para pluralizar palabras aisladas, sin tener en cuenta el contexto, mientras el plural *die Worte* hace referencia a elocuciones, afirmaciones o declaraciones significativas.

Das Wort por sí misma no causa conflicto a la hora de traducirse en otro idioma; sin embargo, su forma plural modifica semánticamente la finalidad de su enunciación. Mientras *Wörter* podría simplemente traducirse como “palabras”, *Worte* precisa traducirse al español bajo el término “discursos”, puesto que de manera similar a como sucede en el alemán, las palabras pueden referirse a cualquier cosa de manera aislada, mientras que los discursos conllevan un contexto axiomático desde el momento en que son enunciados.

Una de las principales diferencias entre las palabras y los discursos es que las primeras corresponden a una generalidad; sin embargo, los segundos siempre pertenecen a un contexto elaborado; en cuanto se escucha este término el receptor comienza a pensar en algún discurso particular, como ejemplos muy concretos me gustaría nombrar el discurso capitalista, el discurso socialista, el discurso fascista, el discurso feminista, que de inmediato traen a la mente del receptor un conjunto de ideas englobadas en los contextos particulares:

Worte. Wörter. Worte sind die hörbaren Ausdrücke, wenn sie in einer Rede einen zusammenhängenden Sinn ausdrücken. Wörter sind sie außer diesem Zusammenhange. In einem Wörterbuch werden die erklärten Ausdrücke außer allem Zusammenhange in einer Rede bloß nach alphabetischer Ordnung aufgeführt, und daher hat man es nie ein Wortebuch genannt. Man sagt hingegen: die Textesworte, und nicht: die Texteswörter, wenn man in einer Predigt den Text vorlieset, über den man predigen will.⁶⁴

El problema que presenta esta situación en la vida cotidiana se encuentra en la autenticidad que el discurso pretende tener y en la credulidad del ser humano, que basa valoraciones en la fuerza de los grandes discursos. Hoy en día no es difícil ver que los sistemas dogmáticos se sirven de elementos retóricos elaborados para lograr sus cometidos; sin embargo, la historia ya había dado crédito a este escenario con lo sucedido antes y durante la Segunda Guerra Mundial.

Las circunstancias de los intelectuales que intentaron luchar contra el régimen fascista en Alemania no fueron alentadoras, mientras ellos luchaban por medio de la palabra, los nazis ya tenían el discurso de su lado y a través de la reformulación de sus perlocuciones fueron capaces de obtener licencia para perpetrar sus crímenes. El juego

⁶⁴ **Worte. Wörter.** *Worte* son las expresiones audibles cuando expresan un significado coherente en un discurso. *Wörter* son palabras fuera de este contexto. En un diccionario (*Wörterbuch*), las expresiones explicadas, aparte de todas las conexiones, sólo se enumeran según el orden alfabético y no según un contexto específico, y por lo tanto el diccionario jamás se podrá llamar Wortebuch. Por otra parte, se dice: las palabras del texto (*die Textesworte*), y no: las palabras del texto (*die Texteswörter*), si se lee en un sermón el texto del que se quiere predicar (Traducción propia). Vgl. Johann August Eberhard's Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache, 8. Auflage, Berlin (1837).

de poder inclinaba la balanza hacía su lado, desencadenando nuevamente una *Sprachkrise*, que buscaba olvidar la palabra de una buena vez y clamaba por una confrontación directa: “Frieden –mit Hitler? Aber Hitler *ist* der Krieg!” (K. Mann, 1999: 540).⁶⁵ De esta forma un único discurso sobrevive: si Hitler es la guerra, la guerra es la nueva regla y nadie puede sobreponerse a la fuerza de la nueva práctica impuesta, la lucha debe dialogar a través de la lucha. No tiene sentido hablar de una regla si ésta no es análoga a la aplicación, ya que finalmente el lenguaje es un instrumento que se produce en su función social e histórica.

Klaus Mann reaviva las llamas de la crisis del lenguaje tanto en sus escritos autobiográficos como en sus novelas. En su novela *Der Vulkan* publicada en 1939 retoma el problema del discurso, la infabilidad de la palabra e incluso la inutilidad de ésta ante un panorama meramente violento, cuyos sistemas de análisis parecen haber desaparecido:

Marcel redet. Worte schießen hervor, so wie das Blut stürzt aus dem Munde des Kranken. Worte Worte Worte -: sie verwirren sich, steigern sich, überschlagen sich; sie jammern, prahlen, untersuchen; sie klagen an, spotten, verdammen; sie wollen nicht aufhören, können nicht verstummen: Marcel scheint verdammt zum Sprechen, wie der Ewige Jude zum Wandern. Schließlich presst er sich Fäuste gegen die Schläfen und schreit auf: «Mich ekelt so vor den Worten! Ach Marion, wenn du ahnen könntest, wie widerlich mir die Worten sind! Es ist mir, als müsste ich schmutziges Wasser saufen und wieder ausspucken. Die großen Begriffe sind schal geworden, abgenutzt – und keine neue in Sicht, an die wir uns halten, an denen wir uns aufrichten könnten! Alles ist schon gesagt, alles ist schon verbraucht. Das Neunzehnte Jahrhundert war enorm redselig, durchaus rhetorisch, ins Wort verliebt, ihm vertrauend wie einem Fetisch. Nun ist alles entleert. Die Krise des Zwanzigsten Jahrhunderts – die ich wie eine Krankheit in meinem Leibe spüre -, ist die Krise der großen Worte. Die Demokratie ist fertig, weil sie sich an die verbrauchten, großen Worte klammert. Der Faschismus, die neue Barbarei, hat leicht siegen: er köpft Leichen. Wir müssen eine neue Unschuld lernen. Zu der kommen wir nicht durch Worte; nur durch die Tat. Die großen Worte hängen uns wie Schmutz, machen unsere Stirnen klebrig und unsre Hände. Nur eine Flüssigkeit wäscht dies ab: Blut. Soll es unser Blut sein? Dann müssen wir es vergießen! Besser, es strömt dahin, als daß es uns in den Adern erstarrt wie ein zäher Brei. Wir sollen töten und leiden; nicht mehr reden und schreiben. Genug geredet! Genug geschrieben! Genug gedacht! Vielleicht werden andere Generationen wieder Freude und Gewinn von den

⁶⁵ ¿Paz con Hitler? ¡Pero si Hitler *es* la guerra! (Traducción propia)

Worten und Gedanken haben. Nicht wir – nicht mehr wir! Wir sollen gegen die Raserei des Rückschrittes nicht mehr Argumente setzen, sondern ein anders Rasen, eine neue Besessenheit. Wir müssen blind und stumm werden und bereit zum Untergang. Nur so sühnen wir die Schuld unserer Väter... O Marion – Marion, halte mir den Mund zu! Ich ersticke an meinen Worten... » (K. Mann, 2015: 256-57) ⁶⁶

Este fragmento es crucial para ejemplificar la crisis del lenguaje como uno de los soportes del esquema narratológico de *Der Vulkan*, pues el monólogo de Marcel denota una nueva ola de escepticismo. A diferencia de lord Chandos, quien aún puede confiar en la trivialidad de la lengua hablada, Marcel ha sido privado de ese privilegio, él junto con varios intelectuales han perdido la fe en la palabra. Para él el discurso no es más que la representación de un conjunto de vocablos organizados sintáctica y gramaticalmente, de modo que crean un mensaje coherente, pero incapaz de transmitir ya ninguna declaración significativa. Marcel está cansado de los grandes discursos, desde su perspectiva lo único imposible de falsear es la lucha, las palabras ya no son nada. Va a España como interbrigadista; ávido de hechos y sufrimientos, cumple su

⁶⁶ Marcel habla. Las palabras brotan en torrente, como el chorro de sangre de la boca del enfermo. Palabras, palabras, palabras: se confunden, se intensifican, se atropellan. Se lamentan, alardean, analizan; denuncian, se burlan, condenan; no quieren parar; no quieren callar. Marcel parece condenado a hablar, como el judío eterno a vagar. Al final, se lleva los puños a las sienes y grita: — ¡Me repugnan tanto las palabras! ¡Ay, Marion, si pudieras imaginar lo repulsivas que me resultan las palabras! Me siento como si tuviera que beber agua sucia y volver a escupirla. Las grandes palabras han perdido todo su brillo y su fuerza, están desgastadas... y no veo otras nuevas a las que pudiéramos aferrarnos, con las que pudiéramos consolarnos. Todo está dicho, todo está gastado. El siglo diecinueve fue enormemente prolijo, enteramente retórico, estaba enamorado de la palabra, confiaba en ella como en un fetiche. Ahora todo está hueco. La crisis del siglo veinte, la que siento en mi cuerpo como una enfermedad, es la crisis de los grandes conceptos. La democracia está acabada porque se aferra a esas grandes palabras desgastadas. El fascismo, la nueva barbarie, lo tiene muy fácil para vencer: está decapitando cadáveres. Tenemos que aprender una nueva inocencia. A ella no llegaremos a través de las palabras; sólo a través de la acción. Las grandes palabras se nos han quedado pegadas, hacen que nuestras frentes estén pegajosas, como nuestras manos. Sólo hay un líquido capaz de lavarlas: la sangre. ¿Ha de ser nuestra sangre? ¡Entonces tenemos que derramarla! Mejor que fluya como un torrente a que se quede estancada en nuestras venas como una masa viscosa. ¡Tenemos que morir y sufrir; no hablar y escribir! ¡Basta de hablar! ¡Basta de escribir! ¡Basta de pensar! Tal vez otras generaciones encuentren de nuevo placer y provecho en las palabras y en las ideas. ¡Nosotros ya no! ¡Nosotros ya no! Para combatir la barbarie reaccionaria no hemos de plantear más argumentos, sino una nueva forma de rabia, una nueva forma de locura. Tenemos que volvernos ciegos y mudos, y estar dispuestos a morir. Sólo así expiaremos la culpa de nuestros padres... ¡Oh, Marion, Marion, tápame la boca! Me ahogo en mis palabras... (García, 2003, p. 302-303)

anhelo de pertenecer a la frontera, a la colectividad, y muere como un simple soldado, golpeado en el corazón. Su lucha en España será continuada por otros. La Guerra Civil es el paradigma volcánico del heroísmo y la unidad de los antifascistas. Un interbrigadista alemán formula esto con patetismo orgulloso: “Los fascistas no son héroes, al contrario. Sólo nuestro fracaso -la desunión y el desaliento en nuestras filas- les da la oportunidad de la victoria. Superamos nuestros errores y equivocaciones gracias al ejemplo que ustedes, los españoles, nos dan. La gran cosa -que han luchado; que están unidos- determinará la historia del siglo”. Su escepticismo sobre la eficacia de la lucha con la literatura-arma se transforma en una búsqueda de sentido. Marcel no quiere permanecer en la banca nunca más, porque la lucha se construye activamente, las palabras son engañosas y poco efectivas, sólo los nazis que a la vez que enuncian actúan han sido capaces de conquistar y someter, no hay otro remedio más que luchar en el frente:

Es gibt irgendwo was zu tun – etwas Großes. Da lohnt sich, da mache ich mit. In jedem Lande – wo ich noch nie gewesen bin und dessen Sprache ich nicht verstehe – sind die Leute nämlich auf eine glänzende Idee gekommen: auf die Idee, sich zu wehren. «Dorthin gehöre ich! Dies ist die Gelegenheit, auf die ich so lange gewartet habe – dies die Stunde: ich erkenne sie, sie ist da!» So empfand Marcel Poiret. Er war müde der großen Worte, gierig danach, zu handeln; er lechzte nach der Tat, nach dem Opfer; nun war es so weit: man konnte sich anschließen, sich zusammentun, gemeinsam handeln mit den Kameraden. Sie haben nicht verstanden, sie sind stumpf und dumm geblieben, wenn man sich an sie wendete und sie ergreifen wollte durch das geschriebene Wort. Sie werden begreifen, man wird zu ihnen gehören, wenn man mit ihnen kämpft. «Nun hatte es doch sein Gutes, daß der Französische Staat, die brave Dritte Republik mich schießen lehren. – Ich gehe nach Spanien. Ich melde mich zur Internationalen Brigade» (K.Mann, 2015:280).⁶⁷

⁶⁷ En algún lugar hay algo que hacer: algo grande. Merece la pena, me apunto. Pues en ese país, donde aún no he estado nunca y cuya lengua no entiendo, la gente ha tenido una idea brillante: la idea de defenderse.

«¡Ahí está mi sitio! Ésta es la ocasión que llevo esperando tanto tiempo. ¡Ésta es la hora: la reconozco, ha llegado!»». Así pensaba también Marcel Poiret. Estaba cansado de grandes palabras, ansioso por actuar: estaba sediento de acción, de sacrificio; ahora había llegado la hora de hacerlo: uno podía sumarse a la lucha, unirse, actuar conjuntamente con los camaradas. Antes no comprendían nada, no dejaban de ser obtusos y tontos cuando uno se dirigía a ellos y quería conmovellos por medio de la palabra escrita. Ahora comprenderán, ahora seré uno de los suyos si lucho con ellos. «Después de todo,

2.1.2. Influencia Rilkeana: *Wer spricht von Siegen überstehen ist alles*

„*Wer spricht von siegen, überstehen ist alles*“ es la línea final del *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*⁶⁸ escrito por Rainer Maria Rilke con el propósito de dar a conocer su sentir sobre un joven poeta víctima de la melancolía, que al no poder soportar más la vida decidió suicidarse.

La relevancia de esta frase en la vida del escritor Klaus Mann es indiscutible. La primera alusión que hace al respecto se encuentra antes de comenzar el prólogo de *Der Wendepunkt*, justo debajo de los agradecimientos a Katja y a Erika, bajo el epígrafe de Walt Whitman y el de André Gide se encuentra exactamente para comenzar con la autobiografía: *Wer spricht von siegen? Überstehen ist alles*. Rainer Maria Rilke.

Paso seguido en su novela *Der Vulkan, Roman unter Emigranten*, dicha frase funciona como máxima de vida de Abel, un profesor de origen judío, que vive parte de su exilio en Los Países Bajos, aunque luego de una confrontación con el fascismo en esa tierra huye hacia Estados Unidos, donde conoce a Marion. Abel lucha por ganarse el amor de la actriz, su amor hacia ella es incondicional. Casi al final del libro la pareja tiene una discusión producto de la última estrofa del *Requiem* escrito por Rilke, pero Abel argumenta que dicha estrofa le dio la fuerza suficiente para soportar la tragedia de su destierro:

Benjamin sagte: «Wer spricht von Siegen? Überstehen ist alles.»
Sie schickte einen schrägen, etwas mißtrauischen Blick über ihn hin. «Was bedeutet das?» wollte sie wissen.
Er erklärte, gleichsam um Entschuldigung bittend: «Es ist eine Zeile von Rilke. Sie ist mir gerade eingefallen.»

algo ha tenido de bueno que el estado francés, la insigne Tercera República, me obligase a aprender a disparar. Me voy a España. Me alistaré en las Brigadas Internacionales.» (García, 2003, p. 330-331)

⁶⁸ Anexo

«Von Rilke also.» Es schien sie etwas unruhig und verdrießlich zu machen. «Ich kenne es gar nicht – dabei habe ich doch viel von ihm rezitiert... Du hast immer ein passendes Zitat bereit!» Sie war enerviert; ihre schönen Hände begannen wieder, rastlos zu werden. «Es ist eine schöne Zeile», sagte er sanft. Und sie: «Eine falsche Zeile! – Auf den Sieg kommt es an.» «Überstehen ist siegen!» Er erklärte es ihr mit der zärtlichen Exaktheit eines Lehrers, der für die Schülerin ein zartes Faible hat (K. Mann, 2015: 511).⁶⁹

El verso de Rilke no es una coincidencia en las novelas de Klaus Mann. Al hacer un breve análisis de su vida resulta notorio que esta máxima no sólo existía como un punto de apoyo en el mundo ficcional de sus personajes, sino que él mismo trataba de apoyarse en ella, dado que una parte fundamental de la experiencia creativa del escritor fue, por desgracia, la situación política de Alemania durante el régimen nazi. Él como un luchador incansable tomó partido por el movimiento intelectual de resistencia desde el inicio de las tendencias fascistas: Unbestreitbar, ich war gegen Hitler – von Anfang an, unbedingt, ohne irgendwelche Vorbehalte (Naumann: 45).⁷⁰

La familia Mann, que siempre había vivido en Múnich fue testigo de la degeneración que la ciudad experimentó llegando a ser considerada la capital del Movimiento Nacional Socialista durante el Tercer Reich y manantial de movimientos violentos, genocidas y deshumanizados. Por fortuna Múnich también fue cuna de

⁶⁹ Benjamin dijo: — ¿Quién habla de vencer? Sobrevivir lo es todo.

Ella le miró de reojo, con cierto recelo.

— ¿Qué significa eso? —preguntó.

Él, como si le pidiera disculpas, explicó: —Es un verso de Rilke. Acaba de venirme a la cabeza.

—Así que de Rilke. —Pareció ponerla algo nerviosa e irritable—. Pues no lo conozco... con la de poemas suyos que he recitado. ¡Siempre tienes una cita idónea preparada! —Estaba molesta; sus hermosas manos empezaban a agitarse con desasosiego otra vez.

—Es un verso hermoso —dijo él dulcemente.

— ¡Es un verso equivocado! ¡La victoria es lo que importa!

— ¡Sobrevivir es vencer! —Benjamin se lo dijo con la tierna precisión de un profesor que siente cierta debilidad por su alumna— (García, 2003, p.612).

⁷⁰ Sin lugar a dudas, yo estaba en contra de Hitler — desde el principio, incondicionalmente, sin reserva alguna (Traducción propia).

cuatro frentes distintos de combate contra el Nazismo y uno de ellos fue formado por los “gemelos”, Klaus y Erika Mann (von der Lühe: 72).

El frente contra el nazismo con miras intelectuales fue organizado por los “gemelos” Mann y los artistas jóvenes inconformes con la situación en Múnich. El 1 de enero de 1933, Erika Mann, Klaus Mann, la actriz Therese Giehse y el músico Magnus Henning fundan el cabaret político literario *Die Pfeffermühle* (El Molino de Pimienta). El cabaret, situado a muy pocos metros de la cervecería Hofbräuhaus, donde Hitler lanzaba sus encendidos discursos llenos de violencia y de odio, nació como un escenario teatral donde se podía expresar una visión crítica y artística de las cosas; sin embargo, gracias a la influencia del ensamble musical de Magnus Henning el lugar se convirtió en un centro de discusión sobre la miseria cultural en la que Múnich se estaba hundiendo. Los hermanos Mann decidieron actuar ante el hostil entorno llevando al escenario una voz fuerte y entusiasta que hablara sobre política, literatura, sociedad y cambio sin temor a las represalias. El teatro político era algo con lo que nunca antes habían experimentado, pero Erika Mann tomó las riendas escribiendo textos, actuando y recitando frente al público. Posteriormente se integraron al proyecto Christian Morgenstern, Klabund y Joachim Ringelnatz planteando como punto eje la reivindicación de los derechos políticos y sociales transgredidos por la dictadura (von der Lühe: 72-77).

Para el 13 de marzo la familia Mann parte hacia el exilio, primero hacía Sanary-sur-Mer, ciudad que se conoce y es reconocida como “La capital del exilio alemán”, en el sur de Francia, y posteriormente Erika sólo con una parte de la familia se instala en Küsnacht, Suiza. Erika toma una postura crítica con la Alemania nazi e influye políticamente en su padre, quien no había logrado separarse de sus espectadores

alemanes y sólo fue capaz de mostrar solidaridad pública con los exiliados alemanes hasta 1936 (von der Lühe: 113).

En septiembre del mismo año *Die Pfeffermühle* reanuda sus labores, esta vez en Zúrich, convirtiéndose en el cabaret de los exiliados. Sin embargo, poco tiempo después el Molino se traslada a Estados Unidos donde no es muy popular y los hermanos Mann se ven obligados a vivir la resistencia desde perspectivas diferentes.

El caso particular de Klaus Mann resulta increíblemente fascinante, mientras en “El Molino de Pimienta” Erika recitaba fragmentos literarios escritos por ella misma o tomados de personajes tan importantes como Rilke o Goethe, Klaus buscaba enfocar su vida según dicta el *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*. De hecho la producción literaria del escritor se ve permeada por la lírica de vida y muerte que Rilke plasma en sus textos. Pero ¿qué es lo que escribe Rilke en su *Réquiem* para que éste funja como estandarte revolucionario? El *Réquiem* es una reflexión sobre el suicidio a través de una revisión sobre las implicaciones de la muerte. La vida del ser humano debe estar determinada por la forma noble en que desee que llegue su muerte, la vida construye una trayectoria que debe dar sentido al fin último, por ello debe estar rodeada de sufrimientos y placeres.

En los textos de Rilke se aprecia la idea de que la vida consiste en aprender a morir, en preparar desde el nacimiento la obra maestra que una muerte noble y entusiasta representa. En este prototipo idílico creado por Rilke, la vida del joven von Kalckreuth que decide suicidarse no cumple con el ideal de obra magna, no hay nobleza ni entusiasmo, no existe en el suicida el reconocimiento de un mundo alegre detrás del desconsuelo. No hay posibilidad de interpretar definitivamente la obra completa, puesto que ésta se corta de tajo y no da espacio a una develación posterior

sobre el sentido de la existencia, sin maduración de la obra a causa de una carente sensibilidad ante la esencia de la poesía no hay obra culminada:

O daß du nun die Täuschung nicht zu lang
nachträgest deinem knabenhaften Irrtum.
Daß du, gelöst in einer Strömung Wehmut
und hingerissen, halb nur bei Bewußtsein,
in der Bewegung um die fernen Sterne
die Freude fändest, die du von hier fort
verlegt hast in das Totsein deiner Träume.
Wie nahe warst du, Lieber, hier an ihr.
Wie war sie hier zuhaus, die, die du meintest,
die ernste Freude deiner strengen Sehnsucht.
Wenn du, enttäuscht von Glückhichsein und Unglück,
dich in dich wühltest und mit einer Einsicht
mühsam heraufkamst, unter dem Gewicht
beinah zerbrechend deines dunkeln Fundes:
da trugst du sie, sie, die du nicht erkannt hast,
die Freude trugst du, deines kleinen Heilands
Last trugst du durch dein Blut und holtest über.⁷¹

El acervo del poeta se construye de sufrimiento y amor, todo lo vivido sólo puede permanecer más allá de la vida del poeta en cuanto éste sea capaz de conocer y producir en sus escritos el valor de estas pasiones, la interrupción de la vida antes de llegar a dicho entendimiento conforma un absurdo desde el punto de vista de Rilke, quien en todo su *Réquiem* no hace más que reprochar la falta de voluntad al joven poeta. La muerte natural, aún en jóvenes, no afecta en nada a la figura ideal del poeta; sin embargo, es la idea del suicidio la que no logra concebir como parte de la existencia.

⁷¹ Ojalá que ahora el desengaño no vaya unido / largo tiempo a tu juvenil error. / Que tú, disuelto en un largo caudal de tristeza, / y arrebatado, sólo a medias consciente, / en el movimiento en torno de lejanos astros, / encuentres la alegría que distante de aquí trasladaste a la muerte de tus sueños. / Qué cerca, oh amigo, estuviste aquí de ella. / Qué hogareña estaba aquí la que tú anhelas, / la seria alegría de tu severa nostalgia. / Si tú, desilusionado de dicha y desdicha, / horadabas en ti y fatigado subías / a la superficie con una visión /bajo el peso casi frágil de tu oscuro hallazgo: / entonces lo llevabas, llevabas el gozo / que no reconociste, llevabas la carga / de tu pequeño salvador a través / de tu sangre y la pasaste a la otra orilla (Versión de Ferrero, 2016). Vgl. Original: Projekt Gutenberg - Klassische Literatur Online

Kalckreuth no reconoce la belleza del sufrimiento ni la posibilidad de encontrar felicidad en él, por ello Rilke en medio de una gran indignación decide definir los deberes de la esencia de la vida poética, la cual se alimenta sobre todo de sentimientos verdaderos, observación sin deseo y una muerte trabajada:

Was hast du nicht gewartet, daß die Schwere
ganz unerträglich wird: da schlägt sie um
und ist so schwer, weil sie so echt ist. Siehst du,
dies war vielleicht dein nächster Augenblick;
er rückte sich vielleicht vor deiner Tür
den Kranz im Haar zurecht, da du sie zuwarfst.⁷²

El *Réquiem*, en su última línea, hace un llamado a asumir el destino sin importar lo cruel que pueda ser “*Wer spricht von siegen? Überstehn ist alles*”. Dicha línea fue tomada por la Resistencia como sostén ideológico y Klaus Mann decide transformarla en acciones, ella lo llevó a aventurarse a luchas en su patria y luchas en el extranjero. En un principio de manera pacífica, puramente intelectual, buscando advertir a toda costa sobre los horrores de la xenofobia y el antisemitismo; no obstante, la represión violenta contra los detractores del Nazismo impulsó su lucha hacia el radicalismo (von der Lühe: 150-151).

Para terminar es preciso utilizar una gran cita donde Klaus Mann explica en *Der Vulkan* qué significa “*Wer spricht von siegen? überstehn ist alles*” en su vida como opositor:

Überstehen ist siegen!... Wer Geduld hat, wer aushält – der siegt. Alles geht langsam, alles dauert lang. Wir überschätzen die Ereignisse des Tages, der Stunde; wir stilisieren sie apokalyptisch, geben ihnen gewaltige Namen: Historische Wende, oder Weltuntergang. Das ist Irrtum und Eitelkeit. Soll unsere Epoche alles verändern und unterbrechen – nur weil es gerade unsere Epoche ist? Der Prozeß geht weiter – zäh und langsam, sehr langsam... Es gibt Störungen, Rückschläge: dergleichen erleben wir jetzt.

⁷² ¿Por qué no esperaste a que lo pesado se hiciese insoportable? / Entonces se invierte y es grave porque es auténtico. / Ves, esto fue quizá tu instante más cercano; / se acercaba tal vez ante tu puerta, / la corona en el pelo, cuando tú de un portazo la cerraste (Versión de Ferrero, 2016). Vgl. Original: Projekt Gutenberg - Klassische Literatur Online.

Lassen wir uns doch nicht gar zu sehr erschüttern und verwirren! Lasse dich doch nicht wirr und kopflos machen, liebes Herz, durch die Störungen und die Rückschläge! Vertraue doch: es geht weiter! Glaube mir doch: in den großen Zusammenhängen rechnet dies alles so wenig, und wird einst ruhiger und kälter beurteilt werden, als wir heute vermuten (K. Mann, 2015: 511).⁷³

2.1.3. Lo grotesco

El término grotesco se deriva de la palabra italiana *grotta*, utilizada para designar ciertas piezas ornamentales encontradas a finales del siglo XV en Roma y sus alrededores (Kayser: 27). Las piezas grotescas representaban una trasgresión de los límites establecidos en el arte hasta entonces, ya que unían lo humano, lo vegetal y lo inanimado para crear una impresión visual con volumen, que lograba resaltar a las quimeras retratadas como el elemento principal de todo un universo, en donde los límites naturales habían perdido importancia.

Las figuras ornamentales formaban un juego con la ruptura de la simetría, distorsionando las proporciones y unificando campos y reinos para abolir la visión cerrada del mundo factual, accediendo así a un mundo abierto, inquietante y lúgubre que se encontraba en lucha con la luminosidad ficticia y delimitada retratada hasta entonces en el arte (Kayser: 31). Sin embargo, el término no permaneció en el ámbito del arte, muy pronto se trasladó al habla cotidiana y su valencia como sustantivo fue perdiendo peso ante su uso adjetival.

⁷³ ¡Sobrevivir es vencer! ... Quien tiene paciencia, quien resiste... ése es quien vence. Todo va muy despacio, todo dura mucho tiempo. Sobreestimamos los acontecimientos de cada día, de cada hora; les otorgamos un matiz apocalíptico, les damos grandes nombres: crisis histórica o fin del mundo. Eso es un error, pura vanidad. ¿Acaso nuestra época va a cambiarlo todo e interrumpir el curso del mundo por el mero hecho de ser nuestra época? El proceso sigue, tenaz y lentamente, muy lentamente... Hay trastornos, contratiempos: eso es lo que estamos viviendo. ¡No dejemos que nos conmocionen y nos confundan! ¡No dejes que te obnubilen y hagan perder la cabeza los trastornos y los contratiempos, corazón mío! Ten confianza: ¡la vida sigue! Créeme: a gran escala, todo esto cuenta muy poco, y, en su día, se juzgará con mucha más calma y frialdad de lo que hoy suponemos. (García, 2003, p.612)

Los adjetivos actúan como elementos dinamizadores y perturbadores de las lenguas. Tienen la costumbre de desconocer su origen real e incluso pueden llegar a olvidar su vinculación material con un sustantivo. Kayser ejemplifica la insolencia del adjetivo por medio del “lo caballeresco”, puesto que a pesar del fin de la caballería, el adjetivo siguió adelante e incluso hoy en día se utiliza en contextos alejados de su origen (Kayser: 41). Un caso similar se puede observar en la palabra *grotesque*, donde subyace mayor potencialidad significativa que la referida a los elementos ornamentales. Sin embargo, el concepto es usado por los escritores del siglo XVII de una forma bastante libre, y es a partir de 1961 cuando el diccionario de la Academia Francesa describe que el uso de la palabra comienza a referirse a su sentido figurado, modificándose de la siguiente manera: *Il signifie fg. Ridicule, bizarre, extravagant. Un habit grotesque, ce discours est bien grotesque. –Grotesquement. adv. D’une manière ridicule et extravagante. Vestu grotesquement, danser grotesquement. –Bizarre, fantasque, extravagante, capricieux* (Kayser: 42).⁷⁴

Progresivamente el uso del concepto se fue alejando de un significado inquietante o extraño, se volvió un adjetivo usado para describir algo como ridículo, y su uso inclinado hacia el terreno del morbo y el asco perdió frecuencia.

Es necesario analizar las definiciones modernas del término grotesco y hacer una contraposición entre el sustantivo y el adjetivo, de ser que ésta exista, puesto que en idiomas como el español, lo grotesco es adjetivo y sustantivo, el artículo define su función, pero en el diccionario no parece haber una diferencia clara.

⁷⁴ Significa fg. Ridículo, raro, extravagante. Un vestido grotesco, este discurso es muy grotesco. – Grotescamente. adv. De manera ridícula y extravagante. Vestir grotescamente, bailar grotescamente. – Raro, antojadizo, extravagante, caprichoso (Traducción propia).

El diccionario alemán *Duden* define el sustantivo *Groteske* como un sustantivo femenino utilizado de manera poco frecuente. De manera textual lo determina bajo las siguientes entradas:

- a. (Kunstwissenschaft) fantastisch gestaltete Darstellung von Tier- und Pflanzenmotiven in der Ornamentik der Renaissance und der Antike.
- b. (Kunstwissenschaft, Literaturwissenschaft) Darstellung einer verzerrten Wirklichkeit, die auf paradox erscheinende Weise Grauensvolles, Missgestaltetes mit komischen Zügen verbindet.⁷⁵

El mismo diccionario define el adjetivo *grotesk* como una palabra usada con una frecuencia media. De manera textual lo determina bajo las siguientes entradas, proporcionando incluso sinónimos:

- a. durch eine starke Übersteigerung oder Verzerrung absonderlich übertrieben, lächerlich wirkend.

Synonyme zu grotesk:

abenteuerlich, absonderlich, absurd, ausgefallen, bizarr, eigentümlich, eigenwillig, extravagant, komisch, merkwürdig, seltsam, sonderbar, ungewöhnlich, wunderlich; (bildungssprachlich) exzentrisch, kurios, skurril; (umgangssprachlich) abgedreht, schrullenhaft, schrullig, ulkig, verrückt; (salopp) irre; (abwertend) lächerlich.⁷⁶

Todas las acepciones del adjetivo giran en torno a lo absurdo, lo bizarro, de acuerdo con la definición francesa, lo extraordinario y lo loco, y sólo pocas recuerdan el origen de la palabra y lo relacionan con lo grotesco. En contraposición al uso del adjetivo, el sustantivo tiende un poco más hacia el significado original de la palabra.

⁷⁵ a. (Historia del arte) Representación fantásticamente diseñada de los motivos animales y vegetales en la ornamentación del renacimiento y la antigüedad.

b. (Historia del arte, crítica literaria) Representación de una realidad distorsionada, que parece conectar de una manera espeluznante lo deformado con extraños movimientos (Traducción propia).

⁷⁶ a. a través de una fuerte exageración o distorsión singularmente exorbitante, surtiendo un efecto ridículo.

Sinónimos de grotesco:

Aventurero, singular, absurdo, estrafalario, bizarro, curioso, caprichoso, extravagante, raro, idiosincrásico, extravagante, inusual, poco común, único en su tipo; (en lenguaje culto) excéntrico, curioso, estrambótico; (en lenguaje coloquial) extravagante, loco, divertido; (informal) demencial; (peyorativo) ridículo (Traducción propia).

Por último, la definición del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). Grotesco o grotesca se define de la siguiente manera, englobando sobre todo el adjetivo, pero hablando sobre la historia del término:

Del it. grottesco, der. de grotta 'gruta'.

a. adj. Ridículo y extravagante.

b. adj. Irregular, grosero y de mal gusto.

c. adj. Perteneciente o relativo a la gruta artificial.

d. adj. Arq. y Pint. grotesco (|| dicho de un adorno). U. t. c. s. m.

Todas las definiciones de grotesco son simples y dejan de lado los usos más críticos de la palabra, como si la metáfora del universo lúgubre y abierto hubiera sido aplicado únicamente a las artes plásticas y en la vida cotidiana del ser humano no jugara ningún papel importante; sin embargo, para poder descifrar el significado de lo grotesco en el mundo literario es necesario excavar en grutas cavadas por estudiosos poco temerosos de la opinión cerrada y luminosa que el ser humano trata de encontrarle a todo aquello que le causa cierto recelo.

La perspectiva de José Luis Barrios parece la más acertada para desentrañar los aspectos grotescos de la novela *Der Vulkan*, puesto que la visión osada e insolente de Barrios manifiesta de forma clara las posturas trasgresoras que Klaus Mann expresaba a través de sus más burdos pasajes, que no sólo podían ser ridículos sino, además, incitar al morbo y al asco del lector.

Barrios erige su ensayo intitulado *Los Bordes Imaginarios del Asco y el Morbo: Una Fenomenología del Tiempo en las Fronteras de la Animalidad en el cine de Pier Pasolini y David Cronenberg* sobre la estética del arte del siglo XX, la cual está orientada por lo grotesco, lo erótico y lo subversivo. Construyendo el valor de lo

grotesco a través de las variaciones emotivas y sensibles del asco y el morbo en un contexto cultural contemporáneo.

De todas las definiciones que se han enumerado acerca de lo grotesco hay aún una que debe ser nombrada y es precisamente la definición que Thomas Mann aporta en las *Betrachtungen eines Apolitischen* (*Las consideraciones de un apolítico*). Si bien Thomas ya había utilizado con anterioridad el término, no es sino hasta *Betrachtungen eines Apolitischen* que decide definir por completo su concepto de grotesco, el cual comulga muy bien con el grotesco que Klaus se afana en mostrar: “grotesco es lo excesivamente cierto y excesivamente real, pero no lo arbitrario, lo falso, lo antinatural y lo absurdo”.⁷⁷ Con esto no se pretende descalificar las definiciones anteriores, sino aportar un poco más a la definición sobre el concepto, en especial, porque aunque la novela *Der Vulkan* esté permeada en todo momento de elementos grotescos, no todos caben exactamente dentro de un solo axioma.

En la novela de K. Mann se pueden encontrar múltiples alusiones al contexto grotesco del caótico siglo XX. Desde el inicio del libro es notorio que el autor se interesa en mostrar una historia dispuesta a trasgredir los límites de lo que debe ser dicho. El primer capítulo de la novela contextualiza al lector en un pequeño bistró de París, donde un grupo de exiliados alemanes se reúne para leer un periódico alemán con Hitler en la portada, a lo cual una pareja de estadounidenses responde con ofensas verbales y posteriormente escupitajos:

Als die Amerikanerin an dem Tisch vorbeikam, wo deutsch gesprochen und Hitler-Bild betrachtet wurde, blieb sie eine Sekunde lang stehen, und sagte sehr deutlich: «En bas les boches» Ihr französischer Akzent war leidlich; jedenfalls viel besser als der des Gatten, der noch breit hinzufügte: «En bas les Nazis!» Dabei hatte er sich der Türe genähert. Die Dame aber wandte sich noch einmal um, und nun spuckte sie aus. Auf

⁷⁷ Cfr. Kayser, 2010: 260

eine Entfernung von mindestens zwei Metern spuckte sie recht kräftig und geschickt – man hätte es der respektablen, keineswegs jungen Person kaum zugetraut –, so daß eine nette, saftige Portion Speichel direkt neben den Schuhen des hageren jungen Mannes auf den Fußboden klatschte. Dann fiel die Türe hinter der Amerikanerin zu (K. Mann, 2015: 14).⁷⁸

La escena resulta grotesca por varios motivos, el primero de ellos es la ignorancia, puesto que el grupo de exiliados no tiene otro remedio que leer las noticias fuera de su patria, debido a que se han convertido en personas *non gratas* en ella. Los insultos proferidos por la pareja de estadounidenses, que tacha a los alemanes de cerdos nazis, no son congruentes con la obvia situación de los exiliados.

El segundo motivo es que la agresión verbal se transforma en cuestión de segundos en indignación absoluta para posteriormente convertirse en una agresión física que involucra fluidos corporales de un cuerpo ajeno: “Todo aquello que hace referencia a los límites del cuerpo, que atraviesa sus fronteras (cualesquiera de sus orificios), que signifique restos corporales (de piel, uñas, pelo...), que brote de él (esputos, sangre, leche, semen, excrementos...), tiene el calificativo de altamente peligroso, de impuro” (Cortés: 37).

La exposición del texto busca siempre valerse de lo ridículo de la situación para minimizar la magnitud del hecho; sin embargo, un gran compañero de lo grotesco es lo ridículo, puesto que la sensación de incomodidad que perdura luego de un hecho absurdo y antiestético es ineludible. Lo cómico se olvida, lo ridículo está condenado a

⁷⁸ Cuando la mujer americana pasó junto a la mesa en la que se hablaba alemán y se contemplaba la foto de Hitler, se detuvo un segundo y dijo clarísimo: —*En bas les boches!*— Su acento francés era penoso; con todo, mucho mejor que el del marido que aún añadió a voz en grito: —*En bas les nazis!*— Entretanto se había acercado a la puerta. La señora, en cambio, todavía se volvió una vez y les escupió. Para haber una distancia de dos metros por lo menos, escupía con verdadera fuerza y puntería (nadie lo hubiera pensado de una dama respetable y no precisamente joven como ella), de tal modo que una buena y jugosa porción de saliva fue a dar de pleno en el suelo, junto a los zapatos del joven delgado. Acto seguido, la puerta se cerró detrás de la americana. (García, 2003, p.15)

perdurar en la memoria, ya que entre la broma y la crueldad sólo hay dos posibles reacciones, ya sea la alegría de vivir o la alegría de exhibir el daño provocado al prójimo o a uno mismo (Barrios: 7).

El segundo ejemplo grotesco digno de mención es el de Martin, uno de los jóvenes en el exilio. Martin es un escritor prodigio que se deja guiar por sus pasiones. Al estar distanciado de Kikjou, su joven y religioso amante, pierde la emoción de vivir y comienza una etapa de bloqueo. En una de sus expediciones a los bares parisinos de poca monta, Martin encuentra por azar a un vendedor de narcóticos. En un principio la situación resulta absurda, puesto que Martin ni siquiera entiende qué es lo que el hombre busca, incluso piensa que quiere venderle los servicios de una prostituta:

Der Mixer schaute mehrfach zu ihm hin, und der Mann an der Bar drehte sich einmal um, um ihn schnell und scharf zu fixieren. Aber Martin war nicht neugierig auf die Geheimnisse der Zwei. «Vielleicht überlegen sie sich, ob sie mir ein Mädchen verkaufen können», dachte er verächtlich. «Wahrscheinlich die dicke Alte, die dort drüben in der Ecke schlummert» (K, Mann, 2015: 93).⁷⁹

El clímax de la escena se desarrolla en los baños del bar, lugar insalubre, que usualmente se relaciona con las excretas del cuerpo. La situación no puede traer nada bueno consigo. La atmósfera que da vida a la escena lleva al lector de inmediato a pensar en transacciones ilícitas, viciadas y decadentes, la primera idea de Martin sobre la venta de una prostituta fundamenta la desconfianza del lector:

Es gab fast keine Gäste im Lokal. Das elektrische Klavier spielte die Ungarische Rhapsodie von Liszt. Der Barmixer – ein sehr magerer, bleicher Bursche mit tiefen Schatten um die trostlos blickenden Augen – unterhielt sich, über die Theke weg, mit

⁷⁹ El barman le miró varias veces, y también el hombre de la barra se volvió en una ocasión para mirarle rápida, pero fijamente. Sin embargo, Martin no sentía ninguna curiosidad por los secretos de aquellos dos. «A lo mejor están pensando si venderme a una chica —pensó con desdén—. Probablemente a esa vieja y gorda que está ahí durmiendo en el rincón (García, 2003, p. 109).

einem Mann, der Martin den Rücken zudrehte. Es kam dem Einsamen vor, als ob die beiden über ihn sprächen (K, Mann, 2015: 93).⁸⁰

A pesar de que Martin no entiende lo que está pasando siente curiosidad por quedarse hasta el final, mientras el vendedor le susurra al oído: «Ich sehe doch, dass du kein Typ für Koks bist. Koks ist eine Droge für kleine Huren. Du hast ein Gesicht wie ein Philosoph. –Es ist Heroin, feinste Sorte» Martin spürte seinen Atem an der Wange; er ekelte sich, wandte sich aber nicht ab (K, Mann, 2015: 96).⁸¹

Lo que sucede en Martin es un reconocimiento inconsciente de su naturaleza autodestructiva, la ausencia de su amante dinamiza sus tendencias nocivas. Martin siente asco en cuanto el hombre se acerca a su oído, pero al mismo tiempo está impaciente por probar la fórmula mágica que lo convertirá en un gran filósofo. Aún sabiendo que es un engaño, es imposible para Martin equilibrar sus sentidos, se deja llevar por una curiosidad nacida del asco y el morbo, desencadenando una identificación “catártica” donde él, como sujeto receptor, reconoce sus estados de perversión y abyección. Martin pierde la noción de sí mismo y deja de verse (así mismo) como el ser humano complejo que es, puesto que no es capaz de ver más allá de sus necesidades de consumo. La glorificación de las drogas lleva a Martin a un punto sin retorno, en el cual él mismo se ha convertido en un ente sin mayores emociones. El único combustible que reconoce el cuerpo de Martin es la heroína, y ésta coarta totalmente sus pretensiones artísticas. El morbo le gana al asco y el joven

⁸⁰ Apenas había ya clientes en el local. La pianola tocaba la Rapsodia Húngara de Liszt. El barman, un chico muy flaco y pálido con profundos cercos bajo unos ojos de mirada desconsolada, conversaba, con la barra de por medio, con un hombre que le daba la espalda a Martin. Al solitario joven le dio la sensación de que hablaban de él (García, 2003, p. 109).

⁸¹ Ya me he dado cuenta de que no te va la coca. La coca es una droga para putillas. Tú tienes cara de filósofo. ¡Es heroína, de la mejor clase! — Martin sentía su aliento en la mejilla; le daba asco, pero no apartó la cara— (García, 2003, p. 113).

escritor se convierte en un chiste grotesco, incapaz de vivir sin heroína e incapaz de escribir. Incluso su funeral resume más que aquellos momentos memorables el despojo en que se convirtió. Su auto-cosificación queda completada, no queda una pizca de la identidad en él, sólo la dependencia y el recuerdo de ésta:

«Martins Lungenentzündung war von sehr besonderer Art. Da er nun tot ist, darf man wohl davon reden. Er war durch und durch infiziert. Ich möchte annehmen, daß er sich die intravenösen Injektionen mit einem nicht desinfizierten Instrument gemacht hat. Daher bildeten sich die Abszesse in seinem Inneren. » (K.Mann, 2015: 312)⁸²

A partir del primer consumo Martin no vuelve a estar sobrio. El pretexto que comenzó su dependencia fue el abandono por parte de su amante; sin embargo, cuando se reencuentra con Kikjou y éste va decidido a permanecer con él como una pareja de verdad, dejando de lado el pensamiento de que su amor es pecado, Martin no encuentra una mejor forma de celebrar su regreso más que incitándolo a probar la heroína. Kikjou siente curiosidad y acepta la droga; no obstante, a diferencia de Martin no es la droga lo que causa morbo en él, sino la obnubilación de su amante. El morbo del joven nace al ser espectador de un espectáculo de placer desmedido, él se vuelve heroinómano para alcanzar el éxtasis divino que el rostro de Martin enuncia:

Er hatte sich nicht widerstehen können. Die Zeiten, da er mit einer etwas grausamen Neugierde Martins Exzesse beobachtet hatte, waren dahin. Die Fremdheit, in die ihm Martin entglitt, wenn die Droge sein Gesicht und seinen Blick veränderte, hatte anfangs für Kikjou einen Reiz bedeutet. Schließlich wurde es unertäglich. Zwei Menschen, von denen der eine intoxikiert ist, der andere nicht, können auf die Dauer nicht zusammen sein. Sie leben in verschiedenen Welten: Kikjou begriff das bald. Eines Nachts verlangte er danach, la chose infernale zu kosten. Wie geschwind gewöhnte man sich! Er konsumierte sie in kleineren Dosen als Martin, auch noch nicht mit der gleichen Regelmäßigkeit. Aber er spürte doch schon, wie er verfiel. Er beichtete, sowohl dem Onkel in Belgien als auch dem Priester. Aber er konnte nicht aufhören. Der Teufel hatte

⁸² —La pulmonía de Martin era de una naturaleza muy particular. Ahora que ha muerto, ya se puede hablar de ello. Estaba infectado hasta los huesos. Supongo que utilizaba una jeringuilla sin desinfectar para sus inyecciones intravenosas. Por eso se formaron los abscesos en su interior (García, 2003, p. 369).

ihn fest in den Krallen. Der Taufel vermag mannigfache Gestalt anzunehmen, In einem winzigen Paketchen aus festem roten Papier findet er Platz... (K.Mann, 2015: 221)⁸³

Una vez más el escenario se torna grotesco, pero esta vez se introduce un elemento extra, el éxtasis divino. No se debe dejar de lado la fuerte disposición que Kikjou siente por la culpa y el pecado. Pareciera que sólo los extremos llaman su atención, el castigo o el éxtasis son lo que lo conduce a Dios.

El tercer escenario grotesco tiene lugar en las descripciones del consumo de la pareja. Klaus Mann detalla en lo sucesivo la manera en que Martin y Kikjou usan heroína, narra el arte de inyectarse como un profesional y los procesos fisiológicos que sufren los cuerpos mientras la sangre se introduce en la jeringa y después regresa al cuerpo acompañada del dulce néctar:

Sie labten sich Beide; Kikjou zog das Zeug durch die Nase hoch –er hatte eine nervöse Angst vor dem Einstich der Spritze-, während Martin sich die Injektion «intravenös» - nicht «subkutan» - in den Arm applizierte. Dazu bedurfte man eines gewissen Talentes und langer Übung. Der Arm wurde abgebunden, wie zu einer Operation. Das Instrument, dessen Nadel in der Ader steckte, füllte sich mit schäumend-trüber, roter Flüssigkeit: es war Blut, Martins Blut – Kikjou beobachtete den Vorgang mit Ekel und Interesse. Die Wirkung war, dank der intravenösen Injektion, wesentlich stärker und schockhafter. Martin, übermüdet von der nächtlichen Reise, betäubt von der Droge, verfiel in sehr schweren Schlaf. Auch Kikjou, der mehr als gewöhnlich durch die Nase hochgezogen hatte, schlief ein (K. Mann, 2015: 224).⁸⁴

⁸³ No había sido capaz de resistirse. La época en la que se limitaba a observar los excesos de Martin con morbosa curiosidad había quedado atrás. El estado de enajenación en el que Martin se sumergía cuando la droga transfiguraba su rostro y su mirada, al principio sólo despertó atracción en Kikjou. Finalmente, se convirtió en algo insoportable. Dos personas, de las cuales una está drogada y la otra no, a la larga no pueden estar juntas. Viven en mundos distintos, Kikjou lo comprendió enseguida. Una noche pidió probar *la chose infernale*. ¡Qué deprisa se acostumbraba uno! La consumía en dosis más pequeñas que Martin, y todavía con menor regularidad. Sin embargo, ya sentía cómo estaba cayendo en ella. Se confesó, tanto con su tío de Bélgica como con un sacerdote. Pero no podía dejarlo. El demonio lo tenía bien sujeto con sus garras. El demonio puede adoptar múltiples formas. Anida en un diminuto paquetito de papel grueso de color rojo... (García, 2003, p. 260)

⁸⁴ Se felicitaron el uno al otro. Kikjou sorbió la droga por la nariz (sentía un miedo compulsivo al pinchazo de la jeringa), mientras que Martin se aplicó la inyección en el brazo por vía intravenosa (no subcutánea). Para ello se requería cierto talento y mucha práctica. Había que hacerse un torniquete en el brazo, como para una operación. La jeringa, cuya aguja estaba dentro en la vena, se llenó de un líquido rojo espumoso y turbio: era sangre, la sangre de Martin; Kikjou observaba el proceso con asco e interés. Gracias a la inyección intravenosa, el efecto era notoriamente más fuerte e impactante. Martin, rendido por el viaje nocturno y anestesiado por la droga, cayó en un sueño muy profundo. También Kikjou, que había aspirado más de lo habitual, se durmió (García, 2003, p.264-265).

Como se había mencionado antes, el simbolismo corporal adquiere connotaciones altamente emotivas, puesto que todo lo que es un desperdicio corporal recuerda la muerte y por ende indica peligro. Toda secreción o excreta del cuerpo recuerda al ser humano su cercana expiración. Aquello que irremisiblemente cae se transforma en un símbolo de ruina y trastorna violentamente la identidad de aquel que alcanza a percibir su vida como un azar frágil y engañoso.

Siguiendo la línea de Cortés podemos entender que tales cosas como heridas cubiertas de sangre y pus, el olor penetrante de la putrefacción o del sudor son los desechos descartados permanentemente para que un ser pueda seguir viviendo. La descomposición marca el encuentro con los límites de la vida. Los desechos caen para que el “yo” viva, hasta que la pérdida constante despoje al cuerpo y este no sea más expulsor sino expulsado, es decir hasta que el “yo” fenezca.

Martin muestra un extremo grotesco de los fluidos corporales, si estos ya de por sí recuerdan lo fugaz de la vida, él privilegia la idea de la reintegración del desecho al cuerpo. Martin juega con la muerte al grado de reincorporar lo pútrido a lo sano. Los desechos del cuerpo se traducen en la contaminación más peligrosa a la que el ser humano se puede exponer, no sólo en términos de salubridad, sino en términos morales. La contaminación del organismo ‘se produce cuando algo que ha emergido del cuerpo vuelve a entrar en él (Cortés: 37), justo como sucede en la descripción de la inyección intravenosa, en la cual la sangre queda dentro de la jeringa, provocando el asco y la curiosidad en Kikjou, para posteriormente reingresar al cuerpo de Martin en compañía del resto de los fluidos contenidos en la jeringa.

A pesar de que el acto realizado por Martin podría concebirse como algo usual en la vida de los adictos y por tanto normalizarse, no hay que dejar de lado que las

prácticas de este grupo están marcadas por la abyección y la suciedad, dentro del contexto de la moral conservadora. El valor simbólico de las incursiones de esta pareja de adictos marcan un antes y un después en su auto-reconocimiento como seres humanos, incluso ellos comienzan a percibirse como desechos andantes:

Die Beiden magerten ab. Ihre Gesichtsfarbe wurde grau, die Haltung schlaff, der Appetit ließ nach, auch die sexuelle Potenz. Es gab Zeiten, da Kikjou beinah gar nichts mehr bei sich behalten konnte; er übergab sich fast nach jeder Mahlzeit. Oft blieb er den ganzen Tag im Bett liegen, während Martin wenigstens abends sich für einige Stunden erhob [...] Nach einer gewissen Weile freilich begann er (Martin) zu gähnen, apathisch, schlapp und melancholisch zu werden. Dann zog er sich auf die Toilette zurück – um nach einer Viertelstunde frisch und munter wieder zu erscheinen (K.Mann, 2015: 221)⁸⁵

A lo largo de *Der Vulkan* muchas veces se repiten este tipo de escenas en la vida de los amantes; sin embargo, las dos anteriores retratan de una manera concisa el uso de elementos grotescos en un sentido puro, ya que no hay dejos de ridículo en ninguna de las escenas y los elementos mórbidos adquieren mayor peso en la escritura narrativa. Es necesario aclarar que el morbo no sólo se encuentra dentro de la narración, el morbo también se le transmite al lector, puesto que éste funge como testigo en todos los escenarios y a la vez que los personajes sacian su curiosidad visual, el lector también lo hace.

El cuarto escenario grotesco pertenece al profesor Abel, un catedrático universitario judío que debido al acenso de Hitler al poder se ve en la necesidad de refugiarse en los Países Bajos, donde por un tiempo es capaz de tener una existencia tranquila. La vida de Abel transcurre de manera apacible, hasta que nota la presencia

⁸⁵ Los dos muchachos adelgazarón basta quedarse en los huesos. La piel de la cara se les puso gris, perdieron el apetito y también la potencia sexual. Había épocas en las que Kikjou apenas retenía ningún alimento; vomitaba después de casi todas las comidas. A menudo permanecía el día entero en la cama, mientras que Martin al menos se levantaba algunas horas por las noches [...] Pasado un rato, (Martin) empezaba a bostezar y se quedaba sin fuerzas, se volvía apático y melancólico. Entonces se retiraba un momento al servicio para volver a aparecer, un cuarto de hora más tarde, alegre y fresco como una rosa. Con nuevas fuerzas, volvía a mezclarse en la conversación y pronto se hacía con ella (García, 2003, p.260-261).

de un gruñido producido por alguna clase de animal salvaje. Durante un tiempo el profesor Abel intenta adivinar de dónde proviene el gruñido y comienza a hacer hipótesis, hasta que un día finalmente tiene un encuentro con él:

Als er der geheimnisvollen Person des Brummers dann von Angesicht zu Angesicht begegnet war, begriff er nicht mehr, wie er jemals erpicht auf ein so makabres Zusammentreffen hatte sein können. Beinah, um ein Haar, wäre Benjamin mit dem Brummer im dämmrigen Korridor zusammengestoßen. Dabei erwies sich, daß es sich um einen alten, mächtig großen, gebückt gehenden Mann mit schlohweißem Haar handelte. Er schwankte dem bestürzten Professor wie ein Betrunkener entgegen. Mit den langen Armen ruderte er, als hätte er gegen Widerstände zu kämpfen und bewegte sich nicht durch Luft, sondern durch eine zähflüssige Materie. Er tastete mit den gespreizten Händen ins Leere; wahrscheinlich war er blind, aber selbst Blinde laufen nicht auf so bedenkliche Art im Zickzack, und Blinde taumeln nicht, wie dieser erschreckende Alte es tat. Der da war geschlagen mit einer gräßlichen Krankheit, er hatte nicht nur den Verstand verloren, sondern auch jede Balance und die simple Fähigkeit, geradeaus zu gehen: ohne Frage, er war aufs Schlimmste beschädigt im Zentrum des Organismus, sein Rückenmark war lädiert. Mit diesem Unglückseligen, der in eine geschlossene Anstalt gehörte, hauste Professor Abel also unter einem Dach, schon seit Wochen –und dem verzweifelten Brumm-Konzert, das der heillos von Gott Geschlagene morgens, mittags und mitternachts veranstaltete, mußte man lauschen, während man versuchte, die verwirrten und gequälten Gedanken auf geistige und reine Gegenstände zu konzentrieren. «Das ist ja schaurig», dachte Benjamin, und er tat entsetzt einen Sprung beiseite; denn der Brummer war im Begriff, auf ihn zu schwanken. Die getrüben Augen des Kranken hatten wohl die Gestalt des Professors, deren vage Umrisse sie erkennen mochten (K. Mann, 2015: 120-121).⁸⁶

El encuentro con el anciano que pasa los días gruñendo no resulta agradable para Abel, el evento es escatológico y grotesco, la figura que Abel enfrenta es la de una bestia

⁸⁶ Cuando luego se encontró cara a cara con el gruñón, no le cabía en la cabeza cómo antes había podido sentir tanta curiosidad por un encuentro tan macabro. A Benjamin le faltó poquísimos para chocar con el gruñón en el oscuro pasillo. Descubrió entonces que se trataba de un hombre viejo, imponentemente alto y de cabello blanco como la espuma que caminaba encorvado. Iba remando con aquellos brazos tan largos, como si tuviera que luchar contra los elementos y no se moviera en un espacio de aire sino compuesto por una sustancia viscosa. Tanteaba el vacío con las manos muy abiertas. Probablemente era ciego; pero ni siquiera los ciegos andan haciendo esos de un modo tan inquietante, y los ciegos no se tambalean como lo hacía aquel viejo aterrador. Padecía una horrible enfermedad, no sólo había perdido la cabeza, sino también el equilibrio y la simple facultad de caminar en línea recta; era evidente: padecía una de las peores lesiones del sistema nervioso, tenía la médula dañada. Bajo el mismo techo que este pobre desgraciado, que hubiera tenido que estar internado en una institución especial, vivía, pues, el profesor Abel; desde hacía ya semanas. Y no había más remedio que escuchar el desesperante concierto de gruñidos que aquel hombre, golpeado por la mano de Dios, sin remedio, organizaba por las mañanas, por las tardes y por las noches, al tiempo que uno intentaba que sus confusos y atormentados pensamientos se concentrasen en forma de objetos espirituales y puros. «Es realmente espantoso» pensó Benjamin y, sobrecogido, dio un salto para apartarse a un lado, pues el gruñón se le echaba encima. Parecía que los ojos del enfermo tenían en el punto de mira la figura del profesor, cuyos vagos contornos tal vez lograba reconocer. (García, 2003, p.140-141)

encerrada en el cuerpo de un hombre, incapaz de manejarse por sí mismo, dependiendo siempre de personas y elementos que faciliten su movilidad. El gruñidor es un reflejo mórbido de la vida de Abel en los Países Bajos, él no controla nada, su vida depende de la voluntad de otros.

Por otra parte el gruñidor representa lo abyecto e indeseable de la vejez, la decadencia del ser humano, el ser cayéndose a pedazos y dependiendo tanto de instrumentos como de personas para poder subsistir en su agónica realidad, demasiado viejo para vivir, demasiado inútil para morir. Su cuerpo abyecto se aproxima vertiginosamente al grotesco, hace visible la descomposición que el ser alberga dentro de sí, molestando, incomodando la mirada de Abel y haciendo evidente el principio de detrito que reside en la vida:

Der Brummer kam näher, lallend, singend, mit den krampfhaft gespreizten Händen fuchtelnd – und das Ärgste war, daß sein taumelnder Zickzack-Lauf auf schlimme Art einen lustigen Charakter hatte [...] Es war deutlich, der Unglückselige fühlte sich relativ wohl; in seinem umnachteten Inneren war ihm nach Tanz und Gedudel und schauerlichem Hopsasa zu Mute. Er war seiner Pflegerin ausgerissen und wollte nun selbständig schäkern und ein wenig übermütig sein. «Gott, steh mir bei», dachte Benjamin, der sich vor Grauen nicht mehr bewegen konnte und erstarrt, so wie in einem bösen Traume stand. «Gott, sei mir gnädig, noch ein paar Sekunden, und der wird mich erreicht haben, er wird mich an den Schultern packen, – ich sehe es ihm doch an, was er im Schilde führt; er will sich ein wenig mit mir im Kreise drehen, ein Morgentänzchen, hier auf dem Treppenabsatz, das ist es, wonach der Sinn dem armen Unhold steht...» (K. Mann, 2015:121).⁸⁷

¿Pero qué es en sí lo que convierte al gruñidor en un ser abyecto que va tambaleándose y creando escenarios grotescos? No es la ausencia de limpieza o de salud lo que lo

⁸⁷ El gruñón se acercaba, balbuceando, cantando, agitando las manos, rígidas de tan abiertas; y lo peor de todo era que aquel andar haciendo eses tenía un carácter, a su terrible manera, divertido [...] Era evidente que el pobre infeliz se encontraba relativamente bien; en su trastornado interior sentía ganas de bailar y canturrear y dar espeluznantes brincos. Se le había escapado a su enfermera y ahora quería divertirse por su cuenta y ser un poco travieso. «¡Dios mío, ayúdame! —pensaba Benjamin que, de espanto, ya no podía moverse y se había quedado paralizado, de pie, como en una pesadilla—. ¡Señor, apiádate de mí! Unos segundos más y me habrá alcanzado, me agarrará de los hombros, estoy viendo venir lo que tiene en mente: quiere ponerse a dar vueltas conmigo; un bailecito matutino, aquí, en el rellano de la escalera, eso es lo que le apetece al pobre ogro...» (García, 2003, p.141)

vuelve abyecto, sino la manera en que perturba una identidad, un sistema, un orden. El gruñidor no respeta los límites, su cuerpo es incapaz de respetar siquiera las propias necesidades de equilibrio. El lugar tampoco es respetado, el gruñidor invade espacios que no le corresponden, se mezcla entre los sanos y los obliga a asquearse ante su espectáculo de descomposición. Es lo ambiguo de su esencia lo que se antoja inmoral y tenebroso, se complace en esparcir el terror de la vejez y el deterioro. Lo que Abel tiene oportunidad de presenciar es la muerte infestando la vida. (Kristeva, 2006:11).

El gruñidor no está lejos de Martin y Kikjou, su cuerpo también es un desecho andante, y el lector al igual que Abel, no tiene forma de saber cómo es que el anciano ha llegado a tal estado, no hay una pauta que marque aquello que alteró el orden en la vida del pobre gruñidor. El temor se fortalece, Abel podría terminar igual, es la vida quien tortura al anciano, es la decadencia lo que no le permite morir, es la existencia lo que desgarrar su dignidad. Abel no soporta la puesta en escena de tal pérdida de control. Sin embargo, es capaz de entender a la perfección tal sufrimiento, puesto que él vive la misma situación de descontrol en el ámbito social. El gruñidor es una metáfora andante del propio Abel. Ahora bien, se puede concluir en este caso específico que el reconocimiento en el otro es lo que resulta mórbido:

Je länger er über den traurigen und unheimlichen Fall nachdachte, als desto auffallender, unstathafter und tadelnswerter erschien es ihm, daß man in soches Menschen-Wrack in einer Pension, Tür an Tür mit Gesunden, brummen ließ, anstatt es einer geschlossenen Anstalt zu übergeben. Tagelang nahm er sich vor, mit der Dame des Hauses in diesem Sinne zu sprechen; aber am Ende kam er zu dem Entschluß: Nein, ich habe wohl kaum das Recht, über irgend etwas Klage zu führen, mich aufzuspielen als den anspruchsvollen großen Herrn, und der Inhaberin eines holländischen Hauses mit Beschwerden lästig zu fallen. Ich bin ein Fremder, hier nur eben geduldet, und übrigens nicht vertraut mit den Sitten des Landes, das mir Obdach gewährt. Die anderen Mieter im «Huize Mozart» scheinen an der Existenz des Brummers nicht Anstoß zu nehmen;

ein armer Emigrant sollte nicht empfindlicher sein als Niederländische Herrschaften, die vielleicht sehr fein und wohlhabend sind... (K.Mann, 2015: 122)⁸⁸

El último escenario grotesco es personificado por Tilly, la hermana de Marion, uno de los personajes principales. Tilly logró tener un exilio digno, vive en Suiza y trabaja como secretaria para un anciano que escribe sus memorias. Debido a una situación caprichosa ella queda embarazada de un preso político, complicando su estancia, escasa de por sí, debido a la poca vigencia restante de su pasaporte. Tilly concibe la idea de ser madre como algo imposible a causa del desfavorable escenario en que está inmerso el mundo. Al verse impelida por tantas calamidades decide abortar y, a pesar de que el aborto es ilegal en Suiza, obtiene el contacto de una clínica clandestina que se dedica a solucionar este tipo de inconvenientes:

Schließlich sprach sie mit der alten Friseurin, von der sie sich das Haar richten ließ; sie war aus Genf, hatte in Paris und Nordafrika gearbeitet, ihr französischer Akzent wirkte vertrauenerweckend. «Es handelt sich um eine gute Freundin von mir», behauptete Tilly – wozu die Haarkünstlerin nachsichtig lächelte. «Sie kann das Kind nicht bekommen. Kennen Sie einen zuverlässigen Arzt?» Die Coiffeuse kannte einen, und erbot sich sogar, für «Tillys Freundin» alle nötigen Verabredungen mit ihm zu treffen. «Ich empfehle ihn immer in solchen Fällen», schwatzte sie, während sie mit gewandten Fingern Tillys Frisur arrangierte. «Ein vorzüglicher Mann.» – Tilly wurde für den nächsten Sonnabend angemeldet (K.Mann, 2015:272).⁸⁹

⁸⁸ Cuanto más reflexionaba sobre el triste y siniestro suceso, más llamativo, inadmisible y reprochable le parecía que se permitiera a un despojo humano semejante vivir gruñendo en una pensión, puerta con puerta con gente sana, en lugar de ingresarlo en una institución adecuada. Durante días se propuso hablar con la dueña de la casa al respecto, pero al final llegó a la siguiente conclusión: «No; no tengo casi ningún derecho a expresar queja alguna de nada, a dárme las de gran caballero exigente y molestar a la dueña de una casa holandesa con mis reclamaciones. Soy un extranjero cuya presencia aquí únicamente toleran; y, además, no estoy familiarizado con las costumbres del país que me ha acogido. A los otros huéspedes no parece escandalizarles en absoluto la existencia del gruñón; no va a ser un pobre emigrante más susceptible que los señores neerlandeses, tal vez muy refinados y pudientes...» (García, 2003, p.142)

⁸⁹ Finalmente, habló con la vieja peluquera que le arreglaba el pelo; era de Ginebra, había trabajado en París y en el norte de Africa, y su acento francés despertaba la confianza de Tilly.

—Se trata de una buena amiga mía —le aseguró Tilly (y la peluquera sonrió con aire comprensivo) —. No puede tener el niño. ¿No conocerá usted algún médico de confianza?

La peluquera conocía uno, e incluso se ofreció a hacer todas las gestiones necesarias «para la amiga de Tilly».

—Le recomiendo siempre en estos casos —dijo en tono desenfadado, mientras le arreglaba el peinado a Tilly con expertos dedos—. Un hombre extraordinario. —A Tilly le dieron cita para el sábado siguiente (García, 2003, p.319).

Es necesario contextualizarnos como lectores en la realidad y época de la novela, aunque para muchas personas la idea del aborto pueda ser considerada como un derecho sobre el cuerpo de la mujer, en la Suiza que Tilly habitó, la sola idea del aborto ya era una transgresión, puesto que se concebía como una alteración del orden natural de la vida; además de que ella se convierte en una transgresora del orden natural de la burguesía al haber quedado embarazada fuera del matrimonio. Tilly transgrede dos órdenes, el natural y el social.

La construcción de lo grotesco en este caso comienza con el bello encuentro que Hans y Tilly tienen, la descripción del tropiezo entre ambos cuerpos alude a una pasión noble que agita el éxtasis de un ensueño torpe, temeroso y sobrecogedor:

Er war bei ihr und bog ihren Oberkörper nach hinten. Sie ließ es geschehen, Angst und Krampf waren fort. Sie bekam den Blick eines Kindes, das sich verirrt und sehr viel Schrecken ausgestanden hat – nun aber ist es dort angekommen, wo es keine Gefahren mehr gibt: keine Gefahren mehr für diesen schönen Moment. Es darf die Glieder lockern, den Mund hinhalten, auch die Augen dürfen sich endlich schließen. Nachgeben dürfen, stillhalten dürfen, diese Liebkosungen annehmen und erwidern dürfen. Dies ist die Stunde, liebe arme Tilly, die dich entschädigen und trösten soll für viele Monate und mehrere Jahre, da du einsam warst und wenig Freude kanntest. Nun entschädigt und tröstet sich dein atmender, erbarmungswürdiger, hilfloser, schöner Körper. Es trösten und entschädigen sich dein Mund, dein Haar, in dem seine Finger spielen, deine Füße, die so müd gewesen sind, deine Hände, die auf den Tasten der Schreibmaschine oft nicht weiter konnten; dein ganzer Leib, den er nimmt (K.Mann, 2015: 206-207). –⁹⁰

El encuentro de los nuevos amantes puede ser incluso denominado sublime, ya que en una atmósfera permeada de caos y terror Hans y Tilly son capaces de explorar el

⁹⁰ Estaba con ella y le doblaba el cuerpo hacia atrás. Ella se dejó; el miedo y la tensión se habían ido. Ahora tenía la mirada de un niño que se ha perdido y ha pasado mucha angustia y, por fin, llega a donde no corre ningún peligro: ya no hay peligro alguno en este hermoso momento. Ya (puede) relajar sus miembros, puede ofrecerle la boca; también los ojos pueden cerrarse por fin. Poder ceder, poder reposar, poder recibir esas caricias y poder devolverlas. Ésta es la hora, pobre y querida Tilly, que ha de resarcirte y consolarte por los muchos meses y varios años que estuviste sola y apenas conociste la alegría. Ahora se resarce y se consuela tu bello cuerpo, vivo, desesperado, digno de compasión. Se consuelan y se resarcen tu boca, tu pelo, con el que sus dedos juguetean; tus pies, que tanto se han cansado; tus manos, tantas veces rendidas sobre las teclas de la máquina de escribir; tu cuerpo entero, del que él se adueña (García, 2003, p.243).

cuerpo del otro con tanta ternura como ímpetu, ambos están desesperados por sentir el roce del otro y sucumben ante el placer y la inmensidad de éste, olvidando por unas horas que el exilio los ha marcado y no son libres ni tienen el mundo a su disposición.

Luego del fervor llega la calma, pero ésta es interrumpida por un agente externo a la burbuja de los amantes. La policía irrumpe en el cuarto y toma a Hans bajo arresto, Tilly no vuelve a verlo jamás. En un abrir y cerrar de ojos la belleza que colmaba el acontecimiento se ha esfumado y sólo queda el dolor de una abrupta separación. Sin embargo, el sufrimiento no ha terminado para la joven, ya que las secuelas de esa noche terminan marcando su vida y su muerte:

«Ich kann das Kind nicht bekommen. Alles spricht dagegen, es soll nicht sein. Sein Vater treibt sich irgendwo auf einer Landstraße herum, oder er sitzt in einem deutschen Gefängnis. Die Nacht, in der ich es empfangen habe, hat mit dem Besuch der Polizei geendet.»

«Welch entsetzliches Zeichen! Auf mir liegt ein Fluch, auch der Kleine würde etwas von ihm abbekommen. Ich kann das Kind nicht bekommen – ach Ernst, warum bist du nicht da, um mir zu helfen!» (K.Mann, 2015: 270-271)⁹¹

Una vez que Tilly se decide a abortar, la situación se vuelve ridícula. Dentro del consultorio la enfermera que la recibe le da entender que cualquier mujer después de someterse a un aborto en ese lugar podrá volver al trabajo en tan sólo dos días. La enfermera minimiza la seriedad del asunto e incluso bromea diciendo que debido al corto tiempo de recuperación la clínica está llena cada fin de semana:

«Machen Sie sich frei – nur das Hemd lassen Sie vorläufig an. Der Herr Doktor wird wohl bald hier sein. Heute, am Samstag, haben wir gerade flotten Betrieb. Die Damen, die am Montag wieder ins Geschäft müssen, lassen sich Samstag morgen behandeln, und erholen sich übers Weekend.» Sie lachelte, eigentlich ohne Grund. Es war, als spräche

⁹¹ «No puedo tener el niño. Todo está en contra. Su padre andará vagando por cualquier carretera de quién sabe dónde, o está en una cárcel alemana. La noche en que lo concebí terminó con la visita de la policía. ¡Qué terrible señal! Sobre mí pesa una maldición, y seguro que también afectaría al pequeño. No puedo tener el niño. Ay, Ernst, ¿por qué no estás aquí para ayudarme? » (García, 2003, p.320)

sie von einer neuen, amüsanten Form, das Wochenende zu verbringen (K.Mann, 2015: 272).⁹²

Para comenzar la intervención la enfermera le facilita la máscara de éter a la paciente, parece ser una regla tácita que el médico no acceda a la sala hasta que la paciente se adormezca y cierre los ojos. Una vez que Tilly cierra los ojos el cirujano ingresa al quirófano para comenzar el procedimiento, pero las cosas no salen bien, la paciente sigue despierta y aunque adormilada es capaz de ver el rostro y adivinar los excesos del monstruo que se dispone a mutilarla:

Sie sah den Arzt, der sich bis jetzt so schlau vor ihr versteckt gehalten. Er stand über sie geneigt, so tief, daß ihm das Blut zu Kopfe stieg. Auf seiner geröteten Stirn trat eine dicke Ader bedrohlich und kleinem Schnurrbart, schien männlich edel geschnitten, aber verwüstet: das Gesicht einen Trinkers mit schwimmenden Augen und gedunsenen Lippen. Er war zornig, er rastete, stampfte auf, brüllte die Schwester an: «Sie wacht ja auf! Schweinerei! Scheiße! Wo hast du denn die Äthermaske, dumme Gans? Sie blutet ja! Ich sage es immer, mit der (sic) kann man nicht arbeiten! Verflucht noch mal! Gib die Maske!!» (K. Mann, 2015: 275).⁹³

Tilly observa el rostro encendido del médico violento, se horroriza en su letargo al descubrir que quien la opera es sin lugar a dudas un alcohólico sin escrúpulos, advierte que la relación de la enfermera con el médico es más que profesional y nota bruscamente que no fue una buena idea poner su vida en las manos de esos pseudo especialistas. Mientras la nueva anestesia comienza a hacer efecto, Tilly imagina una tétrica escena:

⁹² Desnúdese, sólo la camisa se la puede dejar puesta, de momento. El doctor estará con usted enseguida. Los sábados siempre tenemos mucho ajeteo. Las señoras que tienen que volver a trabajar el lunes, vienen el sábado por la mañana y así pueden recuperarse durante el fin de semana. —Se echó a reír; en el fondo, sin motivo alguno. Era como si hablase de una nueva y divertida forma de pasar el fin de semana (García, 2003, p.322).

⁹³ Vio al médico que, hasta entonces, tan astutamente se había mantenido en el anonimato. Estaba inclinado sobre ella, tanto que se le había subido la sangre a la cabeza. Su cara, con la frente muy ancha, la nariz larga y recta y un pequeño bigote, daba muestra de rasgos masculinos bien formados pero muy ajados: era la cara de un bebedor con ojos vidriosos y labios abultados. Estaba furioso, como un basilisco, daba patadas al suelo, le gritó a la enfermera: — ¡Que se despierta! ¡Me cago en...! ¡Mierda! ¿Dónde tienes la mascarilla de éter, inútil? ¡Está sangrando! Si ya lo digo yo: ¡contigo no se puede trabajar! ¡Maldita sea! ¡Dame la mascarilla! (García, 2003, p. 325)

Dieses war die infernalisches Szene, der man sich unvermutet gegenüber sieht, wenn man die Tür zu einem Zimmer öffnet und findet ein Mörderpaar bei der Arbeit. Sie haben blutige Hände, sind erhitzt von der makabren Hantierung, rufen sich im Kauderwelsch der Kriminellen Flüche zu, haben aber das Meiste doch wohl schon geleistet, das Opfer ist fast zerlegt, sie schneiden ihm die Finger mit den Ringen ab – ach, ich bin das Opfer, mein Kind ist es, das sie stehlen... Ernst, Ernst, wo bist du, die Polizei hat dich abgeführt, ich bin allein mit dem verworfenen Paar... (K. Mann, 2015: 275).⁹⁴

Tilly busca ridiculizar la circunstancia imaginando que es alguien más a quien masacran, imaginando que es la sangre de alguien más la que corre entre los dedos del par de asesinos. En su meditación simbólica el morbo y el asco se presentan como formas de lo grotesco y responden a una vivencia corporal que pone en peligro la integridad orgánica y motriz del cuerpo de alguien, por ello Tilly activa el recurso de lo ridículo, ella intenta evadir la realidad y hacer de la situación algo risible. El asco y el morbo abren una dimensión vital de lo inmediato en la ambivalencia del sentimiento de horror-fascinación como la posibilidad del acontecimiento metafísico de la muerte en “carne propia” (Barrios: 2).

La sensación de la muerte en carne propia despierta a la mujer de su pesadilla. Al entender que ella es la víctima, la sangre es suya y además de su integridad, esas personas están despojándola de su bebé. La sensación de horror es brutal. Todo aquello que Tilly había estado intentando ignorar por medio de la comicidad se rompe en un instante exponiendo un escenario atroz: «Weh mir, ich falle... Mit mir stürzt das

⁹⁴ «Ésta es la escena infernal con la que uno se encuentra, por sorpresa, al abrir la puerta de una habitación y toparse a una pareja de asesinos con las manos en la masa. Tienen las manos ensangrentadas, están acalorados por su trajín macabro, se insultan en un galimatías de juramentos criminales, pero ya han resuelto la mayor parte del asunto, la víctima ya está casi despedazada, le cortan los dedos con los anillos... Ay, yo soy la víctima. Y es mi niño lo que roban... Ernst, Ernst, ¿dónde estás? Te ha llevado la policía, estoy sola con la pareja de asesinos...» (García, 2003, p.325-326).

Kind... Niemand da, um uns aufzufangen. Wie tief ist die Tiefe –: bodenlos...
Niemand hält mich, ich sinke, weh mir, ich sinke hin...» (K.Mann, 2015: 276)⁹⁵

Klaus Mann intenta retratar escenas usuales del día a día de los exiliados, su bosquejo apocalíptico del mundo busca abarcar todos los entornos grotescos a los que el exilio dio pie. Al igual que su padre, Klaus resulta ser un observador atento y como tal busca plasmar cada detalle perfectamente en sus narraciones.

2.1.4. Lo apocalíptico

Contrario a la idea popular, el apocalipsis no es sólo un sinónimo de desastre, cataclismo o caos, sino de *revelación*, y aunque la revelación judeocristiana del fin de la historia incluye y cataloga desastres, también describe un orden milenario que representa la antítesis potencial de los innegables abusos de la historia humana. La palabra apocalipsis se deriva del griego *apokálypsis* (descubrir o revelar), cuya raíz etimológica es *kalypto* (cubrir, ocultar). Es fácil reconocer esta raíz en el nombre de la ninfa Calipso, su mote está relacionado totalmente con la función que desarrolla en la *Odisea*, pues es ella quien oculta a Odiseo durante siete años (Parkinson, 1996: 22).

El apocalipsis ha ejercido una fascinación especial sobre los artistas desde su establecimiento como género literario en el siglo I a.C., debido a sus extraordinarias imágenes y su majestuosa lírica. El hecho de que este libro sea la última palabra de Dios sobre su creación ha provocado la perpetua curiosidad de intelectuales y artistas, los cuales han buscado múltiples formas de desarrollar el tema.

⁹⁵ «Ay de mí... me caigo... y conmigo cae mi niño... No hay nadie para cogernos. Qué profundo es el abismo: sin fondo... Nadie me sujeta, me hundo, ay de mí, me hundo...» (García, 2003, p.326)

En nuestra cultura moderna el apocalipsis tiene diferentes acepciones y envuelve diferentes conceptos. En el sentido cristiano cuando se habla de apocalipsis se hace referencia al último libro de la Biblia, correspondiente a la revelación final que el profeta Juan transmitió a la humanidad. Por otra parte, desde la perspectiva histórica y literaria, el apocalipsis se desarrolla a partir de la tradición profética hebrea en el marco de una situación política intolerable, que incluso se presta a la lectura del texto como un escrito de resistencia que aboga al fin de la época presente, para dar paso a una edad benevolente. Aunado a esto existe actualmente la idea de apocalipsis como crisis sanitaria, epidemiológica o del orden mundial. Hollywood ha diversificado la lectura de la palabra a través de sus aclamadas cintas sobre apocalipsis zombis y cepas de virus como el ébola que merman a la población y acaban con el mundo como se conoce hasta ahora.

Es fácil notar que el desarrollo histórico del pensamiento apocalíptico está permeado tanto por el mito del apocalipsis como por su contexto sociológico y político. A diferencia de otros mitos salidos de la Biblia, parece ser el que actualmente cuenta con más adeptos, ya sean artistas, cineastas, intelectuales, cronistas o historiadores; el apocalipsis no le es ajeno ni a creyentes ni a escépticos. Puesto que todo ciudadano del mundo ha sido capaz de observar, al menos una vez en la vida, la crisis perpetua en que vive el ser humano, Parkinson dice en su libro intitulado *Narrar el apocalipsis* que “el destino de la humanidad es anhelar el paraíso y crear el infierno”, quizá por ello es que vivimos pasando de crisis en crisis y de final del mundo en final del mundo, siempre esperando el término de una era trágica y el inicio de una nueva.

La humanidad ha revitalizado el pensamiento y las expresiones apocalípticas como consecuencia de la perturbación social y la incertidumbre que la acompañan día

a día. Cada semana los gobiernos de las potencias mundiales encuentran una nueva forma de mantener a la población a la expectativa de una extinción inequívoca, de ahí que la vigencia de lo apocalíptico en nuestro vocabulario popular no pierda fuerza.

El diccionario de *La Real Academia Española* desprende un adjetivo del sustantivo apocalipsis, y su definición resulta muy interesante para la investigación de este trabajo en particular. La entrada del diccionario dice lo siguiente:

Del gr. ἀποκαλυπτικός apokalyptikós.

1. adj. Perteneciente o relativo al Apocalipsis de San Juan, último libro del Nuevo Testamento.
2. adj. Misterioso, oscuro, enigmático. Estilo apocalíptico.
3. adj. Terrorífico o espantoso, generalmente por amenazar o implicar exterminio o devastación.

La noción que Klaus Mann posee sobre el apocalipsis tiene mucho que ver con las visiones catastróficas que la palabra conlleva, sobre todo en la etapa moderna de la humanidad. En el ámbito moderno el apocalipsis cuenta con un peso más histórico que religioso, esta palabra se emplea en repetidas ocasiones en referencia a los sucesos catastróficos de orden nuclear, bélico, ecológico y demográfico, revelando así la gran capacidad autodestructiva de la humanidad (Parkinson, 1996: 11). Desde la perspectiva que Klaus adopta Dios no es más un ser punitivo, es la propia humanidad la que día a día se flagela a sí misma y lucha de manera antinatural por su extinción.

El apocalipsis ejerce una fascinación singular en los pasajes trágicos de *Der Vulkan*, las imágenes se transforman en una poderosa y sublime poesía transmitida por medio de la figura volcánica que da nombre a la novela:

«Der Vulkan...» Jetzt konnte sie nur noch stammeln. «Wir alle, an seinem Rande... Auf unseren Stirnen schon sein glühender Atem; die Augen geblendet, die Glieder gelähmt, die Lungen voll erstickendem Qualm... Und da soll man Kinder bekommen!!» Nun

kreischte ihre Stimme, überschlug sich und klirrte wie geborstenes Glas (K. Mann, 2015: 507-508).⁹⁶

La sensación de desasosiego ante la catástrofe inminente se representa a través de la imagen de un volcán a punto de estallar y destruir todo a su paso. La fuerza que implican las escenas en que se hace alusión a este fenómeno natural es suficiente para permear al libro con un sentimiento de agonía, que incluso el lector, a la par de los personajes, puede sentir al estar frente al volcán que no se decide a explotar. La palabra volcán aparece solamente ocho veces en toda la novela. Sin embargo, me enfocaré tan sólo en un par de pasajes en los que aparece el término:

Gefahren – Gefahren überall... Oh, wir sind schon verloren!... Welche Schuld haben wir auf uns geladen, dass man uns zu solcher Strafe verdammt?... Ach, Marion – Marion... [...]«Wir werden schon fertig – mit allem!» raunte sie zuversichtlich. Aber auch ihre Augen hatten den entsetzten Blick, als wäre ein Abgrund jäh vor ihnen aufgesprungen [...] Aus dem Abgrund stiegen Feuerbrände, auch Qualm kam in dicken Schwaden, und Felsbrocken wurden empor geschleudert. Es war der Krater eines Vulkans [...] Hüte dich, Marion! Wage dich nicht gar zu sehr in die Nähe des Schlundes! Wenn das Feuer dein schönes Haar erfasst, bist du verloren! Wenn einer der emporgeschleuderten Felsbrocken deine Stirne streift, bist du hin! Auch könnte es sein, dass du am Qualm elend erstricken musst.

Hütet euch, Marion und Marcel! Furchtbar ist der Vulkan. Das Feuer kennt kein Erbarmen. Ihr verbrennt, wenn ihr nicht sehr schlau und behutsam seid (K. Mann, 2015: 165).⁹⁷

⁹⁶ —El volcán... —Ahora sólo alcanzaba a tartamudear—. Todos nosotros estamos al borde del cráter... Ya roza nuestras frentes su candente aliento; cegados los ojos, los miembros paralizados, los pulmones llenos del asfixiante vapor... ¡Y a ese mundo vamos a traer niños! —Esta vez, su voz fue un chirrido, se quebró y sonó como un cristal hecho añicos (García, 2003: 608).

⁹⁷ —Peligros... peligros por todas partes. ¡Oh, ya estamos perdidos! ¿Qué culpa hemos contraído para ser condenados a semejante castigo? ¡Ay, Marion! Marion! — ¡Ya verás cómo lo superamos... todo! — susurró llena de esperanza. Pero también sus ojos tenían esa mirada de espanto, como si, de pronto, se hubiera abierto un abismo ante ellos. De las fauces del abismo subían llamaradas y humo en espesas nubes; pedazos de roca salían disparados. Era el cráter de un volcán.

« ¡Ten cuidado, Marion! ¡No te acerques demasiado al borde del abismo! ¡Si el fuego prende tu hermoso cabello, estás perdida! ¡Si uno de los cañonazos de roca te alcanza en la frente, morirás! También podrías ahogarte horriblemente por el humo».

« ¡Tened cuidado, Marion y Marcel! Terrible es el volcán. El fuego no tiene piedad. Arderéis si no sois muy listos y precavidos (García, 2003: 193-194).

El desasosiego que Marcel siente durante esta primera mención al volcán marca el inicio del exilio para la pareja que pocas veces, a partir de este momento, tendrá la dicha de gozar de la compañía del otro. En esta escena es Marcel quien parece más consternado, al describir las llamas del volcán y los peligros de éstas. Posteriormente es un narrador omnisciente el que describe el sentir de los amantes y les pide ser precavidos, esta voz puede interpretarse como una licencia que Klaus toma para dejar clara su advertencia sobre el contexto que rodeaba a los disidentes. La forma en que se dirige la voz lírica es demasiado directa, es la voz de alguien que ha visto los horrores del nazismo y es capaz de advertir cual profeta la catástrofe que se avecina. Sólo Klaus Mann podría expresarse en forma misteriosa sobre el futuro maldito de sus personajes de tal forma, pues él ya lo estaba experimentando en carne propia. Entre el terror y la certeza de que algo malo se aproxima, tanto los amantes como los menos despiertos pueden sentir la fuerza de las llamaradas que el volcán lanza con furia, abriendo paso a la tragedia.

La siguiente escena que hace mención al volcán es cuando Marcel anuncia que irá a la Guerra Civil Española, para dejar de ser un intelectual pasivo, porque ante los problemas que aquejan a la sociedad la única forma de hacer un cambio es actuar y pelear, las palabras no logran nada, Marcel está harto de no obtener resultados y prefiere morir peleando que vivir hablando. Marion nota con terror que esta será la última vez que pueda ver a su amante, ella sabe que el volcán terminará devorándolo y puede ver con claridad el cráter escupiendo llamas ardientes de fuego, humo y el anuncio de una muerte certera.

La tercera escena es una repetición de la primera mención al volcán. Marion se encuentra con su nuevo amante, Tullio, un italiano que reside en E.E.U.U. trabajando como limpia vidrios. Las palabras que salían de los labios de Marcel se repiten, la escena de los amantes en el abismo vuelve, la imagen de Marcel abandonando a Marion en la búsqueda de su lucha regresa.

Ihre Augen waren geblendet von Feuerbränden, die den Horizont nicht erhellen, sondern purpurn verfinstern. Da der eine nun die atmende Nähe des anderen spürt, dürfen sie endlich damit aufhören, ins schauerliche Gewoge der Flammen zu schauen – der Flammen aus dem Vulkan. Sie schließen die Augen. Mit dem Seufzen, das alle Liebenden haben – und das nach Qualen klingt, während es doch so viel mehr ausdrückt als nur die Schmerzen – vertrauen sie sich den Umarmungen an, und ihr letzter Trost sind die Küsse (K. Mann, 2015: 166).⁹⁸

Lo apocalíptico también corresponde a lo grotesco. El simbolismo intrincado de la figura del volcán juega con los claroscuros de una generación marcada por la guerra y los desastres políticos, producto de la falta de entendimiento entre seres humanos. La trasgresión apocalíptica tiene lugar en el momento en que la última palabra de Dios sobre su creación se ve trastocada por los intereses políticos de un dictador dispuesto a acabar con todo a su paso. El volcán puede ser leído como una metáfora del poder destructivo del *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP); en español Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán.

El apocaliptista describe a pinceladas la historia que mueve a los seres humanos. A partir de ahora utilizaré el término apocaliptista para referirme a aquellos artistas que han decidido utilizar como eje temático de su obra al Apocalipsis, la expresión es un préstamo de Lois Parkinson, quien en su libro *Narrar el apocalipsis*

⁹⁸ Sus ojos están cegados por las llamas, llamas que no iluminan el horizonte, sino que lo inundan de tinieblas de púrpura. Como ahora cada uno siente la proximidad del aliento del otro, por fin pueden dejar de mirar a la horripilante marea de llamas; las llamas del volcán. Cierran los ojos. Suspirando como suspiran todos los amantes (suspiro que suena a tormento, cuando lo que expresa va infinitamente más allá del mero dolor), se entregan a los abrazos, y su último consuelo son los besos (García, 2003: 194).

crea la palabra para evitar explicaciones largas y repetitivas al abordar a diversos autores que han escrito inspirándose en el libro de las revelaciones. Los novelistas que emplean las imágenes y las perspectivas narrativas del Apocalipsis, por consiguiente, suelen enfocar menos la interacción psicológica de sus personajes que las complejas fuerzas históricas y cósmicas en donde se ven atrapados; son conscientes de las fuerzas históricas que condicionan y constriñen la existencia individual. Los novelistas que emplean elementos apocalípticos, tal como los apocaliptistas bíblicos, a menudo critican las actuales prácticas políticas, sociales y espirituales, y proponen los medios de oponérseles y de superarlas. Crean ficciones globales de orden histórico, dramas universales que asignan valor moral a los acontecimientos aislados y a la conducta individual. A menudo, en sus propias estructuras narrativas, enfocan los medios por los cuales se puede *narrar* la historia, cuestión tan esencial para el Apocalipsis como la naturaleza de la historia misma (Parkinson, 1996:14).

Klaus no es el típico apocaliptista que representa la venganza de Dios contra sus enemigos a través de una serie de desastres históricos proyectados por imágenes fantásticas. Él busca, ante todo, dejar en claro que el declive de la humanidad es producto de sus decisiones históricas y que nada tienen que ver con la última palabra de ningún Dios:

«Der liebe Gott? Toujours le Bon-Dieu? Merde, alors! On se dispute toute la soirée sur le Bon-Dieu – il paraît que le petit Kikjou aime beaucoup ce type-là. Voilà notre petit Kikjou tout à fait furieux parce que je dis, tout simplement, que cet espèce de Bon-Dieu est un salaud, une cochonnerie, une vacherie, une connerie – une... je ne sais pas quoi! ...». «Eh quoi – alors! Sans blague! Merde alors! Tu ne comprends pas que c'est encore une espèce de politesse – par pitié – qui me fait dire que ton Bon-Dieu soit un salaud, puis'que, en vérité, il n'existe pas, tout simplement. Et je crois qu'il vaudrait toujours mieux d'exister comme un salaud que de n'exister du tout... Et quoi alors?!» (K.Mann, 2015: 30)⁹⁹

⁹⁹ ¿Ya estás otra vez con el buen Dios? ¡Vaya mierda! ¡Toda la noche llevamos discutiendo sobre el buen Dios! Parece ser que el pequeño Kikjou quiere mucho al tipo ése. Y ahora nuestro pequeño Kikjou

Incluso si se quisiera defender la visión clásica del Dios que arremete contra sus enemigos, la lectura del texto sería mucho peor, puesto que desde este punto de vista los enemigos de Dios son los disidentes que luchan ante los alcances del nuevo ser mesiánico que se disputa por asir al mundo para sí solo. O podría verse también, como la reacción colérica de Dios contra su creación, ya que ésta ha transgredido lo permitido.

Der Vulkan sustenta la idea de que el modo apocalíptico de pensamiento y expresión se intensifica durante los tiempos de turbación social e incertidumbre moral. El factor humano en la tragedia apocalíptica de Mann es uno de los motivos grotescos más importantes de la novela, puesto que los valores religiosos existen, pero la carga mayor queda sobre los hombros de los seres humanos, ellos son los culpables de su propia desgracia. La sociedad indolente del siglo que Klaus describe no es capaz de afrontar culpas o responsabilidades. Kayser lo explica en su libro *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* de la siguiente forma:

Todos son inocentes y no es deseo de ninguno que las cosas sean como son. No es trascendente el cada uno. Todo es arrastrado y se queda enganchado de algún rastrillo. Todos somos culpables de un modo demasiado colectivo. Y en ese exceso de colectividad nos tendemos sobre los pecados de nuestros padres y antepasados. Tan solo alcanzamos a ser nietos. Esta es nuestra desgracia, no nuestra culpa: la culpa sólo existe como exigencia personal, pero no como acto religioso [...] Nuestro mundo ha desembocado en lo grotesco y en la bomba atómica [...] no obstante, lo grotesco no es sino una expresión física, una paradoja física, la presencia de una no-presencia, el rostro de un mundo privado de rostro. Y al igual que, como parece, nuestro pensamiento ya no puede entenderse sin la idea de la paradoja, así también ocurre con nuestro arte, con nuestro mundo, que sólo existe porque existe la bomba atómica, por miedo a ella. (Kayser, 2010: 13-14)

está furiosísimo porque he dicho, simplemente, que esa especie de buen Dios es un canalla, una marranada, una perrería, una estupidez... una... ¡qué sé yo! [...] ¿Qué pasa? ¡Lo digo en serio! ¡Vaya mierda! ¿No comprendes que encima es un gesto de delicadeza cuando, por lástima, digo que tu buen Dios es un canalla? Porque, en realidad, no existe, así de simple. Y creo que, con todo, siempre es mejor existir siendo un canalla que no existir en absoluto... ¿Qué pasa? (García, 2003: 34).

El enfoque de Mann parece ser paradójico en múltiples aspectos y esta paradoja causa un juego grotesco y ridículo entre lo que se piensa y lo que finalmente se hace. La forma en que se retrata *la palabra* como amiga y enemiga, la forma en que el Ángel de los Exiliados funge como centinela y verdugo, la manera en que buscando la liberación de Alemania por medio de la literatura los artistas se ven exiliados y la imagen recurrente del volcán como símbolo de destrucción y cambio son los motivos más evidentes del estilo grotesco con el cual Klaus Mann perfila una época trascendental de la humanidad, como lo fue la Segunda Guerra Mundial: «Willkür und Grausamkeit!» Der Engel wurde sehr ernst -: dies ging entschieden zu weit. «Da sieht man, wie sich eine Undankbarkeit, die ans Rebellige grenzt, mit fast idiotischem Mangel an Intelligenz garstig bei euch verbindet! » (K.Mann, 2015: 544)¹⁰⁰

Es importante resaltar que la literatura apocalíptica trata de nuestra relación humana con las formas cambiantes de la realidad temporal, y no de simplificaciones estáticas (Parkinson, 1996:25). A diferencia de otro tipo de literaturas que buscan evadir la realidad a través de la fantasía, esta literatura busca resaltar la realidad y el cambio a través de motivos nefastos, para mostrarle a los lectores que la desventura de la humanidad es más cruda dentro de nuestro contexto histórico que en cualquier fantasía alguna vez pensada. El apocalipsis nace de la dialéctica del bien y del mal, enfrentando la violencia del presente, recrudesciendo la sensibilidad de nuestras emociones desgastadas y tendientes a la indolencia, mientras que las fantasías utópicas buscan siempre la representación de mundos perfectos y futuros benevolentes. Los escritores apocaliptistas persiguen confrontarse con la realidad, asirla, describirla y

¹⁰⁰ — ¡Capricho y crueldad! —El ángel se puso muy serio: aquello iba definitivamente demasiado lejos—. ¡Ahí se ve como, en los humanos, un desagrado que raya en rebeldía se une vilmente a una falta de inteligencia que raya en la idiotez! (García, 2003: 653)

razonarla, persiguen con su obra que el lector no se obnuble con fantasías, que no se encierre en una burbuja de mentiras, sino que sea crítico con la realidad que lo rodea:

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 Begierde 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 (K. Mann, 1999: 164).¹⁰¹

El mundo físico refleja el drama histórico perpetuo, la paz nunca es duradera y la búsqueda por convertirse en el emperador del mundo parece ser un mal en la humanidad. Terremotos, inundaciones, guerras y extinciones engrosan la descripción de un mundo arrastrado por la corriente de la historia, todo esto es ahora una metáfora, ya no tan lejana, que describe la gran capacidad destructiva de los seres humanos. El mundo que habitamos actualmente parece ser un rico mosaico de alusiones a textos apocalípticos bíblicos, ya lo era desde que Klaus decidió describir su propio volcán.

2.1.5. El ángel de los exiliados

La figura del ángel es uno de los símbolos más importantes dentro de *Der Vulkan*, en él se encuentra la influencia de las *Duinsier Elegien* de Rainer Maria Rilke y el ángel de la historia de Walter Benjamin adaptados a las necesidades interpretativas de Klaus, quien busca calzar al ángel bajo un nuevo entorno de violencia. Para completar el estudio de este subtema es de vital importancia hacer un breve repaso de ambas figuras. Por una parte nos encontramos con un ángel terrible y poco misericordioso en

¹⁰¹ Es siempre el mismo desorden: desde tiempos inmemoriales, el mismo dolor, la misma fiesta... Las profundidades de la vida orgánica son desordenadas, un laberinto, un fangal de deseo mortal y la fuerza creativa. Las raíces de nuestro ser descienden hasta lo turbio y cenagoso, hasta el lodazal del semen, sangre y lágrimas, donde se repite eternamente la orgía de voluptuosidad y descomposición, tormento infinito, éxtasis infinito (Dieterich, 2007:145).

las *Duinisier Elegien*, ese ángel capaz de ver al ser humano desde un punto de superioridad total; por otra parte, tenemos al ángel de Benjamin, el cual ya no es capaz ni de conservar su divinidad, pero tampoco de empatizar con la creación de Dios. Klaus busca en el ángel de los exiliados fusionar ambas figuras y replantearlas, qué mejor manera de hacerlo que a través de un ser que a la vez que divino resulta sensible al dolor humano y aunque se vea frustrado al no poder parar el sufrimiento de esta débil raza, es tan piadoso como para vivir los procesos de duelo con uno de los personajes más devotos y sensibles en *Der Vulkan*, Kikjou. El ángel de los apátridas deja clara la poca influencia divina en la tragedia alemana/europea en pos y durante la Segunda Guerra Mundial, el apocalipsis ha llegado y está muy lejos de pertenecer al mundo bíblico.

La figura del ángel terrible expuesta por Rilke se ve transformada en la figura del ángel de los exiliados, el cual ondea sus alas entre lo espantoso y lo bello. En el universo que Klaus crea, todos los exiliados han perdido la fe, no existe para ellos tal cosa como la patria; incluso llegan a sospechar que todo ser humano sobre la tierra es simplemente un exiliado en este mundo, y el único consuelo que permanece es el concedido por este terrible ángel que aboga tanto por la vida como por la muerte:

«Viele Tränen habe ich gießen sehen – und manche, die ich beobachten musste, konnten nicht einmal weinen. Ich habe den Gestank der Armut gerochen, und in den Ohren das gellende Gelächter jener gehabt, die in den Wahnsinn fliehen. Das Exil kreierte neue Krankheiten; nicht nur das Herz – auch der Verstand der Heimatlosen ist erheblich gefährdet! – Ich bin der Engel der Entwurzelungs-Neurose!» (K. Mann, 2015:519).¹⁰²

¹⁰² —Muchas lágrimas he visto derramar... Y algunos de los que he visto, ni siquiera eran capaces de llorar. He oído la peste de la pobreza, y ha retumbado en mis oídos la estridente risa de quienes se refugiaban en la locura. El exilio da lugar a nuevas enfermedades; no sólo el corazón, también la cabeza de los apátridas corre un grave peligro. ¡Soy el ángel de la neurosis del desarraigo! (García, 2003, p. 623)

En este ángel creado por Klaus Mann hay dos posibles influencias, la primera viene de Rilke, cuyo ángel se mueve entre el terreno de lo judeocristiano y lo islámico. Los ángeles, etimológicamente *mensajeros*, son un concepto judeocristiano, que posteriormente se ve asumido por el Islam. Rilke en sus Elegías tiende a favorecer al ángel de acuerdo con el Islam. Uno de los argumentos más obvios para acentuar las diferencias fenomenológicas entre ambos ángeles es ofrecido por la Segunda Elegía, ya que sobre todo en la segunda estrofa se hace presente la imagen de una especie de ángel notablemente diferente al que normalmente se alude en la literatura Occidental. Esto puede notarse claramente en las características del ángel, cuyas proporciones cósmicas y aspecto terrible aluden en mayor medida a la tradición musulmana, también se puede pensar en la imagen animalizada del octavo querubín:

Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,
 Höhenzüge, morgenrötliche Grate
 aller Erschaffung, – Pollen der blühenden Gottheit,
 Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,
 Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte
 stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln,
 Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit
 widerschöpfen zurück in das eigene Antlitz.¹⁰³

Cabe mencionar además, que en parte de su correspondencia Rilke explica su rechazo hacia el cristianismo bajo los siguientes términos: "Personalmente estoy más inclinado a religiones en las cuales el mediador parece ser menos esencial o casi templado" (Campbell: 197).¹⁰⁴ Dicha visión ayuda a concebir a los ángeles ya no bajo el sello de mensajeros, sino más bien como testigos puros. El ángel de las Elegías es entonces un

¹⁰³ Prontamente logrados, vosotros, predilectos de la creación – cúspides, cimas, albores del amanecer en todo génesis, polen de la floreciente divinidad, resortes de la luz, pasadizos escalas, tronos, estaciones de existencia, escudos de felicidad, tumultos de sentimientos arrebatados y entusiastas... y, de improviso, y al margen, únicamente espejos que reflejan de nuevo su propia belleza radiante en su rostro (Domenchina,1945:34)

¹⁰⁴ Campbell, Karen y نيراک لېماک. *Rilke's Duino Angels and the Angels of Islam*. University in Carito, Journal of Comparative Poetics, N° 23: 2003

desafío para pensar, es un postulado, una cifra retórica. No es mensajero sino signo. Como signo puro el ángel de Duino tienen sus antecedentes para Rilke no sólo en la tradición islámica, sino también en su lectura retórica del Corán.

Independientemente de los materiales secundarios que Rilke pudo haber usado en la formación de sus ángeles de Duino su fuente primaria de inspiración islámica fue incuestionablemente el propio Corán. En consecuencia, la figura del ángel Rilkeano es una recepción personal de su lectura del texto sagrado, por lo cual hay múltiples semejanzas retóricas entre los ángeles del Duino de Rilke y los ángeles del Islam. Rilke pudo incluso haber tomado al profeta Muhammad como una referencia significativa debido a su relación con el arcángel Gabriel (Campbell: 198).

Según la tradición judeocristiana e islámica los ángeles son mensajeros que tienen el firme propósito de transmitir información. En el caso del ángel de *Der Vulkan* de Klaus Mann, el profeta apócrifo seleccionado es Kikjou, dado que sólo con él tiene contacto y es a él a quien informa sobre la desventura de otros y su imposibilidad por intervenir en la historia, el ángel simplemente observa y advierte sobre el futuro, las decisiones importantes quedan en manos de los seres humanos, quienes arrastrados por el fluir caótico del contexto histórico no saben a ciencia cierta qué es lo que se espera de ellos.

«Wenn du so genau Bescheid weißt; so viel Elend kennst, und immer neues mietansiehst –: warum hilfst du nicht, Engel? Warum hilfst du nicht»...«Warum hast du nicht geholfen?» – Diesmal war Kikjous Frage mit zu viel Nachdruck gestellt, es gab kein Ausweichen mehr, der Engel mußte gestehen: «Ich konnte nichts. Ich durfte nicht. Und ich wollte nicht. Die Pläne meines Gebieters sind dunkel. – Dunkel – dunkel – dunkel...», wiederholte er schaurig. Sein Gewand war wieder schwarz geworden, auf dem Hute lag wieder Staub. Wie kurz, wie trügerisch war der Glanz dieses Engels gewesen! (K. Mann, 2015: 518-519).¹⁰⁵

¹⁰⁵ Y si lo sabes todo, has visto tanto sufrimiento y sigues viendo más y más, ¿por qué no ayudas, ángel? ¿Por qué no ayudas?...

Por más que Kikjou pregunta al ángel sus motivos para ser un observador pasivo, nunca encuentra una razón que parezca válida, el mismo ángel desconoce la razón, sólo sabe que debe atender a ella y que el plan ha sido escrito así y de esa manera es como debe seguirse. Kikjou no se da cuenta de que la responsabilidad de cambiar el mundo apocalíptico en que se encuentra corresponde más a la creación de Dios que a Dios mismo, pues son los seres humanos quienes se han encargado de convertir la tierra en un infierno. El ángel nunca lo dice de manera clara, pero después de haber hecho un análisis sobre el apocalipsis histórico es bastante probable que Klaus Mann buscara sacudir a sus lectores a través de una lectura tan trágica.

La segunda gran influencia para la figura del ángel de los exiliados de Klaus es el Ángel de la historia, desarrollado por Walter Benjamin e inspirado a su vez en la pintura de Klee, el *Angelus Novus*. El ángel impotente que bosqueja Klaus es tan incapaz como el de Benjamin, puesto que éste “no sólo presencia el hecho histórico sino que está dentro de su acontecer, pretendiendo incluso intervenir en él, aunque sea en vano; está en vuelo, sus alas están desplegadas, henchidas por un viento huracanado que es el tiempo implacable del progreso” (Echeverría: 24). La figura que erige Klaus en su novela es incapaz de actuar ante lo que mira, sufre al ver a la creación de Dios luchando por el exterminio y sufre al ver a Kikjou perdido, pero no puede hacer más que observar lo terrible que es la fuerza del hombre en búsqueda del “progreso”.

«Ich sehe den Kampf – er geht um Leben und Tod, keiner meiner Schützlinge darf ihm ausweichen. Ich sehe den Selbstmord, den Ruin, das Laster, die Niedertracht als Konsequenz des Elends; ich sehe die Hässlichkeit in tausend Formen, und die blühende Unschuld, die erst allmählich entstellt wird vom Leid; das kurze Glück – seinen

—¿Por qué no ayudaste? —Esta vez, Kikjou había formulado su pregunta con demasiado énfasis, no había evasiva posible; el ángel tuvo que confesar: —No podía. No tenía permiso. Y no quería. Los planes de mi señor son oscuros. Oscuros... oscuros... oscuros —repitió de un modo angustioso. Su manto volvía a ser negro, el sombrero volvía a estar cubierto de polvo. ¡Qué breve, qué engañoso había sido el fulgor de ese ángel! (García, 2003, p. 622)

zögernden Anfang, sein rapides Ende –; die Bemühungen, die Enttäuschungen, die Entbehrungen ohne Ende –: ich sehe, ich sehe! Was habe ich nicht alles gesehen! Meine Augen sind nur noch Schmerz, so viel Schmerzen haben sie angeschaut...» (K. Mann, 2015:519).¹⁰⁶

Muy parecido al *Angelus Novus*, éste ángel se deja arrastrar por la fuerza del viento, presenciando batallas y muertes, presenciando cómo unos nacen y otros mueren, con la única facultad de observar como testigo primario, pero relegado a la pasividad y la impotencia.

Bolívar Echeverría explica que para el ángel de la historia “el tiempo de lo que acontece no es algo que sólo rodee al acontecimiento y sea exterior a él. El tiempo es una dimensión del propio acontecimiento; es siempre un tiempo pleno, un *jetztzeit* o «tiempo de la actualización momentánea», que se constituye por lo que acontece en él” (Echeverría: 32). El progreso se mueve como un viento que crea remolinos y tempestades, es un viento de devastación y su paso por el mundo es una catástrofe, bajo la cual no se puede actuar, sino simplemente observar. Una interesante interpretación sobre la catástrofe presenciada por el ángel dicta que entre las ruinas éste encuentra los sobrantes de la fe de los seres humanos. Entre las ruinas se encuentra a la religión como una fantasía destrozada, a lo cual el ser mítico quisiera regresar, buscando quizá la vieja certidumbre de un orden que se imponga al caos que vive en la tempestad.

El *Angelus Novus* es la imagen que la sociedad moderna ha construido sobre sí misma. La metáfora aborda la secularización. Por un lado, impone el esquema de la razón ascendente sobre cualquier otra mirada del mundo. Por otro, es el ángel quien

¹⁰⁶ Veo la lucha... es a vida o muerte, ninguno de mis protegidos puede escapar de ella. Veo el suicidio, la ruina, el vicio, la infamia como consecuencia de la miseria; veo la fealdad en mil formas distintas, y la inocencia en flor que el sufrimiento empieza a mancillar poco a poco; la efímera felicidad, su vacilante comienzo y su rápido final... ¡Veo! ¿Qué no habré visto? Mis ojos ya no son más que puro dolor, de tanto dolor como han visto... (García, 2003, p. 623)

voltea sobre las ruinas, no para regresar, sino para tener un sentido del rumbo de su vuelo. Si no pudiera reconocer la distancia que lo separa de las ruinas no podría establecer su ruta, no distinguiría entre el cielo y la tierra. La secularización es la suspensión ambigua que separa lo religioso de la razón, lo tradicional de lo moderno, la decadencia de lo inédito. Sobre la categoría secularización se ha construido gran parte de la semántica de la modernidad, señalándola en diferentes direcciones: diferenciación de esferas sociales, privatización, individuación, transposición de creencias y modelos de comportamiento, desinterés de la sociedad por la religión y desacralización del mundo. En *Der Vulkan* también existen todas estas diferencias, se encuentran las diferencias económicas de los burgueses representados como las madres de Marcel, Tilly y Marion, y los hijos ansiosos de pobreza y experiencias incómodas, tan ávidos por vivir y curiosos por resistir al pie de la lucha. Las diferencias religiosas entre Kikjou tan devoto, Martin tan escéptico y Marcel tan blasfemo. Sin embargo, la gran maravilla de la novela es la epifanía de que cuando ocurre una crisis de magnitudes inimaginables todos somos iguales, todos somos susceptibles al sufrimiento, a la peste y a la miseria. A diferencia del apocalipsis bíblico, cuando la catástrofe y el cambio suceden dentro del mundo fáctico no hay distinciones entre aquellos que se han ganado el paraíso y aquellos que deberán sufrir el juicio final. La imagen que Klaus Mann quiere proyectar a través del ángel y la figura volcánica es la extinción del hombre por su propia mano y la imposibilidad de recurrir a ningún ser superior como refugio.

Para Benjamin el ángel parece alejarse de lo humano, en cuanto que funge como observador primario del caos y gracias a él es que nosotros podemos ver las ruinas de nuestro presente. Este ángel conserva su naturaleza divina de mediador entre Dios y su creación, pero de manera distinta al mensajero judeo-cristiano o islámico,

que busca siempre quedar al margen de la humanidad y distanciarse de los asuntos humanos, como si él perteneciera a un plano no temporal, que lo resguarda de la corriente del tiempo, privilegiándolo con la tranquilidad de la prohibición de interferir en asuntos humanos. No obstante, el ángel de K. Mann no tiene tal suerte, es un ser demasiado cercano al hombre, tan capaz de sufrir y tan frustrado por su impotencia ante el infortunio como cualquier otro mortal:

- «Ich habe gelitten wie diese», sagt der Heiland dem jungen Sterblichen. «Ich kenne die Schmerzen, deren Zeuge du gewesen bist. Auch du sollst Leiden. Gehe hin. Nimm es auf dich. Es ist bitter, ein Mensch zu sein. Ich war des Menschen Sohn, und habe noch den bitteren Geschmack davon auf der Zunge und den ausgedörrten Lippen. Weiß du aber nicht, wie sich das Bittere verwandelt? Leidend und liebend verwandelt sich der Mensch. Mein Vater im Himmel verzeiht uns, wenn wir geliebt und gelitten haben. Geh hin, Knabe! Nimm es auf dich! Sei ein Mensch! (K.Mann, 2015: 359-360)¹⁰⁷

El ángel es un observador excelente, un simple vigilante que lucha por ser indolente, que en la cultura popular se ha llevado a la pantalla como un ser que puede llegar a observar y añorar la existencia temporal del humano, como presenta Wim Wenders en *Der Himmel über Berlin*. El ángel de Benjamin por el contrario, es más terrenal que celestial, se aproxima demasiado a las criaturas de Dios y a sus sufrimientos. Sin embargo, es involuntario, el ángel se ve obligado a formar parte del teatro de la historia, siendo afectado por el transcurso de ésta (Bolívar Echeverría: 32). En este sentido no es tan ajeno a la figura creada por Klaus, dado que éste se presenta como un inocente obligado a ser vigilante de la desdicha de los exiliados, pero a la vez que observa sufre, a pesar de saberse inocente: «Ich entführe niemanden. Im Gegenteil:

¹⁰⁷ «Yo sufrí como ellos —dice el Salvador al joven mortal—. Conozco el dolor del que ahora has sido testigo. También tú has de sufrir. Enfrentate al dolor. Asúmelo. Es muy amargo ser hombre. Yo fui el Hijo del Hombre, y aún siento el sabor amargo en la lengua y en los resecos labios. Pero ¿acaso no sabes cómo se transforma esa amargura? Sufriendo y amando se transforma el hombre. Mi padre, que está en los cielos, nos perdona si hemos amado y sufrido. ¡Enfrentate al dolor, muchacho! ¡Asúmelo! ¡Sé hombre! » (García, 2003, p.426-427)

meines Amtes ist es, solche zu begleiten, die sich ohnedies schon rastlos unterwegs befinden. – Ich bin der Engel der Heimatlosen» (K. Mann, 2015: 517).¹⁰⁸

Benjamin se basa en el *Angelus Novus* de Klee para describir físicamente a su ángel histórico, se puede notar esto en los rasgos físicos: ojos desorbitados, boca abierta y alas desplegadas. El ángel que Benjamin retrata se ve arrastrado por la tormenta del progreso y la tempestad del curso de la historia es tan fuerte que le impide huir, no puede cerrar sus alas y alejarse, es empujado inconteniblemente hacia el futuro, y en su afán de escapar le da la espalda al futuro, contemplando ante él un cúmulo de ruinas que se aproxima al cielo. En este sentido hay una similitud evidente entre el ángel de los exiliados y el de la historia, ninguno puede escapar de su destino como observador impotente, ambos buscan usar sus alas para irse y alejarse del torbellino trágico que la humanidad arrastra consigo. El ángel de la historia está atrapado “físicamente”, sus alas están impelidas, el ángel de los exiliados está atrapado “moralmente”, a pesar de no querer ver el sufrimiento y mantener sus alas en constante práctica para nunca privarse de la posibilidad de escapar se siente obligado a compartir su sabiduría con Kikjou, aunque éste le tema y aborrezca por su postura en el curso de la historia:

Der Engel muß die großen Flügel regen, als käme er sonst aus der Übung und würde das Fliegen verlernen [...] Der Engel bewegt sich –: großer Vogel, der auffliegen möchte; dem der irdische Aufenthalt nicht behagt. – «Komm!» ruft der Engel mit einer tiefen, nicht sehr melodischen, etwas brummenden Stimme. «Komm, Knabe!» (K. Mann, 2015: 350).¹⁰⁹

¹⁰⁸ —Yo no rapto a nadie. Al contrario: mi misión es acompañar a aquellos que, de todas formas, ya han emprendido un perpetuo vagabundeo. Soy el ángel de los apátridas. (García, 2003, p. 620)

¹⁰⁹ El ángel tiene que mover las alas sin cesar, como si, por no hacerlo, fuese a perder la práctica y a olvidar cómo se vuela... El ángel se mueve: un gran pájaro que desea alzar el vuelo, que no gusta de permanecer en la tierra. — ¡Ven! —le llama el ángel con una voz no muy melódica, más bien parecida a un zumbido—. ¡Ven, muchacho! (García, 2003, p. 415- 416)

El ángel es un síntoma de conmoción interna en la conciencia histórica, que lucha por negar lo que el curso de la historia implica, llámense conflictos políticos o simples genocidios. El ángel es síntoma de una enfermedad causada por las lecturas historicistas simplistas y progresistas de la historia que buscan enmascarar los fallos de la humanidad y proteger la atrocidad en nombre del progreso. Este ser alado aboga por la consciencia, quiere dar a entender que solamente al asumir los errores del pasado y comprender que estamos unidos en una zanja sin fondo podríamos encontrar una salida efectiva, de nada sirve mirar hacia el futuro, si la realidad como consecuencia de las decisiones de pasado nos golpea con sus ruinas día a día. A éste ángel, que funge como recurso espejo del ser humano no le está permitido olvidar ni pasar por alto a la historia, al igual que sucede con el hombre intelectualmente despierto: “Vergessen? Dem geistig wachen Menschen ist es wohl nicht vergönnt, im türkisch dekorierten Hurenbad so wenig wie an würdigerem Orte“ (K. Mann, 1999: 512).¹¹⁰

Otra representación del ángel dentro de *Der Vulkan* es la heroína, puesto que a ojos de algunos personajes es el ángel que causa el exterminio del genio creativo de grandes intelectuales sumidos en el exilio. Un claro ejemplo del caso es Martin Korella, quien posteriormente muere a causa de dicha droga. Cuando Kikjou, el amante de Martin, lo abandona es debido a que el joven adicto elige la heroína antes que a Kikjou, quien necesita una relación de dependencia desde la admiración; sin embargo, con Martin su ego se ve fracturado, pues la batalla contra la droga está perdida, el joven prefiere alejarse de Korella, aún teniendo la certeza de que eso podría hundir a su ex amante en una dependencia química aún más profunda: “Martin brauchte mich

¹¹⁰ ¿Olvidar? Probablemente es algo que no le está permitido al hombre intelectualmente despierto, ni en los baños de putas, decorados a la turca, ni en otros lugares más dignos (Dieterich, 2007:451).

nicht, er wollte mich nicht mehr. Er hat etwas anderes mehr geliebt als mich. Er hat dem Dunklen Engel Stirn und Lippen zum Kuss geboten. Der Dunkle Engel zog ihn innig an sich. Gott sei Martins armer Seele gnädig“ (K.Mann, 2015: 310).¹¹¹

Kikjou es un personaje muy relevante para comprender la importancia de la figura del ángel en el texto de Klaus, ya que Kikjou es el único que logra comunicarse con el ángel de los exiliados, manteniendo discusiones acaloradas y quedándose con la tarea de dar a conocer la historia de sus amigos exiliados al resto del mundo. Kikjou es comparado con un ángel de la muerte en algunas ocasiones, en parte por su gran belleza y en gran medida por la tragedia que lo rodea «Ich bringe Unglück», sagte er noch, wieder nach großer Pause. Und er stand schön und trostlos da –: «Wie ein Todesengel», dachte David, der seine Heftigkeit von vorhin bereute (K. Mann, 2015: 310).¹¹² El joven es un arquetipo de ángel caído, puesto que bajo la máscara de la belleza se esconde un cúmulo de desventuras y problemas emocionales que le dificultan la vida a él y a sus allegados.

Kikjou pareciera estar siempre fuera de la realidad, pareciera que los problemas del resto de los exiliados le son desconocidos, puesto que él se halla muy complacido de estar fuera de su país natal, él es un exiliado por elección al contrario de sus camaradas. A pesar de su situación a lo largo de la novela se sensibiliza y comienza a tener opiniones más críticas sobre todo lo que sucede en Europa y el mundo. Gran parte de este cambio se da bajo la tutela del ángel que lo confronta con la muerte de su

¹¹¹ Martin no me necesitaba, ya no me quería. Amaba otra cosa que no era yo. Ofreció su frente y sus labios al Ángel Oscuro para que los besara. El Ángel Oscuro lo atrajo fuertemente. Que el Señor se apiade de la pobre alma de Martin. (García, 2003, p. 367)

¹¹² Traigo mala suerte —añadió después de otro largo silencio. Y siguió de pie, tan bello y consternado. – Como un ángel de la muerte –, pensó David, arrepintiéndose de haber sido tan brusco. (García, 2003, p. 367)

amigo Marcel y el duro destino del resto de los amigos conocidos en París. La muerte de Martin también lo confronta con la realidad y lo hace notar la fragilidad de los seres humanos. Martin pudo haber luchado en Paris, haber escrito la gran novela que tenía pensada y vivir combatiendo, por desgracia sucumbió ante la falsa seguridad que la heroína le proporcionó:

Meine Stimme soll die Stimme meiner Brüder sein – der lebenden wie der toten -: nach Diktat will ich sprechen. Martin und Marcel sind verstummt, unter fremden Himmeln. Sie hätten so viel zu sagen gehabt, alle Zwei – du hast sie ja gekannt; aber gerade den Besten verschlägt es heute die Sprache, mit Entsetzen schließen sie den Mund. Manche Ereignisse und Zustände sind von solcher Art, daß die Worte fehlen, um sie zu bezeichnen» (K.Mann, 2015: 524)¹¹³

El joven Kikjou comienza siendo todo un dandy, sin preocupaciones reales y manteniendo un perfil privilegiado en varios sentidos, puesto que aún después de haber sido adicto a la heroína es capaz de reintegrarse a la sociedad. Finalmente abandona su papel como ángel de la muerte y acepta la responsabilidad de convertirse en un cronista crítico:

«Eine Chronik», versetzte Kikjou, schüchtern und stolz. «Die genaue Chronik unserer Verwirrungen, Leiden, auch der Hoffnungen. Ich habe viel Marial», behauptete er hoffnungsvoll. «Es müßte ein ziemlich langes Buch werden, Vieles (sic) ist einzubeziehen, eine Menge von Themen machen die Symphonie. Ich darf nichts vereinfachen, auch nichts weglassen; umständlich und aufrichtig muß ich sein (K. Mann, 2015: 522-523).¹¹⁴

¹¹³ Mi voz será la voz de mis hermanos, tanto de los vivos como de los muertos. Diré lo que ellos me dicten. Martin y Marcel callan para siempre, bajo cielos extranjeros. ¡Habrían tenido tanto que decir! Los dos, ya los conociste. Pero, hoy en día, son los mejores quienes se quedan sin habla; con horror guardan silencio. Hay acontecimientos y situaciones de tal naturaleza que faltan palabras para designarlos (García, 2003, p.628-629).

¹¹⁴ —Una crónica —contestó Kikjou, tímido y orgulloso—. La crónica detallada de nuestras tribulaciones y penas, y también de las esperanzas. Tengo mucho material —afirmó ilusionado—. Tendría que ser un libro muy gordo, hay que incluir muchísimas cosas; la sinfonía estará compuesta por una ingente cantidad de temas. No puedo simplificar nada ni excluir nada; tengo que ser muy minucioso y sincero (García, 2003, p.627).

Conclusiones

Después de haber completado mi estudio sobre *Der Vulkan* he llegado a diversas conclusiones que presentaré a continuación.

Considero de suma importancia retomar académicamente la obra de Klaus Mann, debido a la cercanía del autor con momentos de gran importancia histórica y con la obra de otros intelectuales vitales dentro del estudio de la germanística. El autor mantiene una proximidad digna de estudio con figuras como Rainer Maria Rilke, en el ámbito poético, Walter Benjamin, en la esfera historiográfica y Ludwig Wittgenstein, en el campo filosófico. Su obra aborda una gran cantidad de tópicos que son estudiados a lo largo de la licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas Alemanas.

La falta de interés en el autor dificulta el proceso de investigación, ya que hay muy poco aparato crítico sobre su obra, por lo general la información se centra en la vida personal del autor y se deja de lado su producción literaria. No obstante, este desconocimiento general sobre su trabajo es una ventaja, puesto que el espectro de investigación alrededor de la producción artística de Klaus Mann aún es muy fértil y, aunque cada vez es más fácil encontrar traducciones al español de sus novelas, dichas traducciones no cuentan con grandes prólogos explicativos, sino que simplemente se limitan a abordar el texto de manera directa. Aún hay mucho por hacer y al menos en México, el Departamento de Letras Alemanas de la UNAM podría abrir camino hacia nuevas líneas de investigación sobre un personaje tan rico en interpretaciones.

A lo largo de mi trabajo busqué develar los temas cuyo hilo de investigación podría ser fácil de seguir en trabajos posteriores, tanto míos como de cualquier otro académico que se vea interesado en ellos. *Der Vulkan* tiene dos tópicos principales que

estructuran el material épico de la novela. Uno es la metáfora de un desastre natural invocada en el título de la novela. La misma imagen volcánica también fue usada en *Der Wendepunkt* como un dispositivo estilístico para describir en años anteriores a 1939 la inminente Guerra Mundial que se avecinaba. El autor busca revelar un presagio apocalíptico del fin de la humanidad, dado que la figura del volcán a punto de hacer erupción es una alusión a la máxima revelación, el apocalipsis. Durante toda la novela la figura volcánica es constante, a ratos pareciera querer explotar y terminar con todo, pero sólo es una amenaza.

El segundo tópico es la figura del ángel, la cual aparece siempre en presencia del joven Kikjou, quien entre sueños surrealistas es capaz de ver de la mano de los ángeles el destino de sus amigos y a su vez es capaz de comprender su propio destino. Este tópico funge como contrapeso de la amenaza de aniquilación que el volcán trae consigo.

Los mensajeros divinos sirven al autor como medio para interpretar los complejos acontecimientos de la novela y el estado actual del mundo. La vida de los desterrados es explicada por el ángel de los exiliados como parte de una construcción misericordiosa de la salvación, como un truco educativo de Dios que quiere despertar a la gente haciéndole experimentar un terrible sufrimiento. El ángel pareciera también ser heredero del pensamiento de Walter Benjamin, ya que actúa como espectador de la tragedia humana y es incapaz de proceder en beneficio de la humanidad. El ángel de los apátridas, a diferencia del ángel de la historia, no se ve arrastrado por el curso del progreso humano, más bien es parte del público divino que observa la caída humana.

A lo largo de este trabajo busqué explicar las figuras que fungen como elementos religiosos dentro del texto, debido a la cercanía con temas bíblicos como son

el apocalipsis y los mensajeros divinos, ya que Klaus Mann se vale de estos motivos religiosos para retratar de manera grotesca las vivencias de los personajes y poder otorgarle así una fuerza avasalladora a la narración, dejando ver al lector la gravedad de la situación en Europa.

De la necesidad estilística del autor por marcar de manera grotesca las acciones dentro de la narración nació mi interés por estudiar lo grotesco dentro de la novela a manera de nuevo tópico. La estética grotesca permea la narración a cada momento, en cada situación risible se oculta algo capaz de incomodar al lector, algo que lo asquea o lo confronta de golpe con su realidad mortal. Klaus Mann se apodera de los elementos más desagradables de la naturaleza humana para darle a entender al lector qué tan grotesca es la vida y cómo a través de procesos que ponen al límite las capacidades humanas esta realidad se exagera. El ser humano no es más que un organismo perecedero que secreta un sinnúmero de fluidos repugnantes antes de desaparecer de la tierra. K. Mann es muy explicativo al respecto.

En mi trabajo me aproximé a la *Sprachskepsis* a través del dialogo que Marcel Poiret mantiene con Marion poco antes de partir hacia la Guerra Civil Española, decidí hacerlo debido a que Marcel está inspirado en René Crevel, uno de los exponentes franceses más relevantes de la ola de escepticismo del lenguaje. Su nombre en Latinoamérica es conocido sobre todo gracias a Julio Cortázar, quien en su novela intitulada *Rayuela* también trata el tema de la *Sprachskepsis* y menciona en repetidas ocasiones a René Crevel.

No es coincidencia que Marcel recite uno de los pasajes más profundos de la novela, es un homenaje a Crevel. El monólogo de Marcel se convierte en una de las partes fundamentales de la narración, puesto que tanto el Nacionalsocialismo como el

movimiento intelectual fueron abriéndose camino en Europa a través de la palabra, pero qué esperanza puede quedar en ella, si ésta se vendió a los intereses propagandísticos de un régimen totalitario.

Der Vulkan aborda de manera muy completa la experiencia antes y durante el exilio, el autor narra con una pluma vehemente el tipo de corrientes sociales y políticas que conforman el conjunto de la emigración, y, sobre todo, el abanico de actitudes humanas. Habla de la lucha y la melancolía, de los valientes y los abatidos, de los llamados buenos ciudadanos y de los marginados, de los fuertes y los suicidas. En su novela todo tipo de ser humano es bienvenido, y gracias a esto el lector puede llegar a identificarse con cada uno de los personajes, sentir el asco de Marcel ante las injusticias acaecidas y la insatisfacción de saberse parte de una élite intelectual incapaz de modificar la situación mediante el uso de la palabra; sentir la pena de parir en un mundo que no parece tener lugar para la ternura; sentirse ajeno a cualquier patria y añorar la tierra que lo vio a uno crecer; uno puede incluso sentir las llamaradas del volcán regodeándose frente a sus ojos, amenazando con aniquilar pero sólo dejándolo a uno malherido.

A modo de cierre me gustaría reiterar la importancia de la obra de Klaus Mann, cada vez hay más información sobre él y sobre su narrativa, pero por desgracia aún es mucho lo que se desconoce. Espero que después de este trabajo de titulación más alumnos de Letras Alemanas se interesen por el estudio de la *Exilliteratur* y abran sus horizontes de investigación más allá de lo que dicta el canon.

Anexo

Rainer Maria Rilke
Für Wolf Graf von Kalckreuth
Geschrieben am 4. und 5. November 1908 in Paris

Sah ich dich wirklich nie? Mir ist das Herz
so schwer von dir wie von zu schwerem Anfang,
den man hinausschiebt. Daß ich dich begänne
zu sagen, Toter der du bist; du gerne,
du leidenschaftlich Toter. War das so
erleichternd wie du meintest, oder war
das Nichtmehrleben doch noch weit vom Totsein?
Du wähtest, besser zu besitzen dort,
wo keiner Wert legt auf Besitz. Dir schien,
dort drüben wärst du innen in der Landschaft,
die wie ein Bild hier immer vor dir zuging,
und kämst von innen her in die Geliebte
und gingest hin durch alles, stark und schwingend.
O daß du nun die Täuschung nicht zu lang
nachträgest deinem knabenhaften Irrtum.
Daß du, gelöst in einer Strömung Wehmut
und hingerissen, halb nur bei Bewußtsein,
in der Bewegung um die fernen Sterne
die Freude fändest, die du von hier fort
verlegt hast in das Totsein deiner Träume.
Wie nahe warst du, Lieber, hier an ihr.
Wie war sie hier zuhaus, die, die du meintest,
die ernste Freude deiner strengen Sehnsucht.
Wenn du, enttäuscht von Glückhsein und Unglück,
dich in dich wühltest und mit einer Einsicht
mühsam heraufkamst, unter dem Gewicht
beinah zerbrechend deines dunkeln Fundes:
da trugst du sie, sie, die du nicht erkannt hast,
die Freude trugst du, deines kleinen Heilands
Last trugst du durch dein Blut und holtest über.

Was hast du nicht gewartet, daß die Schwere
ganz unerträglich wird: da schlägt sie um
und ist so schwer, weil sie so echt ist. Siehst du,
dies war vielleicht dein nächster Augenblick;
er rückte sich vielleicht vor deiner Tür
den Kranz im Haar zurecht, da du sie zuwarfst.

Rainer Maria Rilke
Para Wolf Graf von Kalckreuth
Escrito el 4 y 5 de noviembre de 1908 en Paris

¿No te he visto en verdad nunca? Mi pecho
está apesadumbrado por ti como por un comienzo
muy grave que se aplaza. ¿Cómo empezaría
a invocarte, a ti, que estás muerto, tú, a gusto,
apasionadamente muerto? ¿Te alivió eso tanto
como creías, o estaba el renunciar ya a la vida
todavía lejos del estar muerto?
Te figurabas poseer mejor allí donde
no se da valor a la posesión. Te pareció
que en el allende estarías siempre dentro, en el paisaje,
que aquí, como una imagen, se te escapaba siempre,
y desde el interior llegarías a la amada vibrante y
poderoso.
Ojalá que ahora el desengaño no vaya unido
largo tiempo a tu juvenil error.
Que tú, disuelto en un largo caudal de tristeza,
y arrebatado, sólo a medias consciente,
en el movimiento en torno de lejanos astros,
encuentres la alegría que distante de aquí
trasladaste a la muerte de tus sueños.
Qué cerca, oh amigo, estuviste aquí de ella.
Qué hogareña estaba aquí la que tú anhelabas,
la seria alegría de tu severa nostalgia.
Si tú, desilusionado de dicha y desdicha,
horadabas en ti y fatigado subías
a la superficie con una visión
bajo el peso casi frágil de tu oscuro hallazgo:
entonces la llevabas, llevabas la alegría
que no reconociste, llevabas la carga
de tu pequeño salvador a través
de tu sangre y la pasaste a la otra orilla.

¿Por qué no esperaste a que lo pesado
se hiciese insoportable? Entonces se invierte
y es grave porque es auténtico. Ves,
esto fue quizá tu instante más cercano;
se acercaba tal vez ante tu puerta,
la corona en el pelo, cuando tú de un portazo la cerraste.
Oh, ese golpe, cómo va por el cosmos,

O dieser Schlag, wie geht er durch das Weltall,
wenn irgendwo vom harten, scharfen Zugwind
der Ungeduld ein Offenes ins Schloß fällt.

Wer kann beschwören, daß nicht in der Erde
ein Sprung sich hinzieht durch gesunde Samen;
wer hat erforscht, ob in gezähmten Tieren
nicht eine Lust zu töten heilig aufzuckt,
wenn dieser Ruck ein Blitzlicht in ihr Hirn wirft.
Wer kennt den Einfluß, der von unserm Handeln
hinüberspringt in eine nahe Spitze,
und wer begleitet ihn, wo alles leitet?

Daß du zerstört hast. Daß man dies von dir
wird sagen müssen bis in alle Zeiten.
Und wenn ein Held bevorsteht, der den Sinn,
den wir für das Gesicht der Dinge nehmen,
wie eine Maske abreißt und uns rasend
Gesichter aufdeckt, deren Augen längst
uns lautlos durch verstellte Löcher anschauen:
dies ist Gesicht und wird sich nicht verwandeln:
daß du zerstört hast. Blöcke lagen da,
und in der Luft um sie war schon der Rhythmus
von einem Bauwerk, kaum mehr zu verhalten;
du gingst herum und sahst nicht ihre Ordnung,
einer verdeckte dir den andern; jeder
schien dir zu wurzeln, wenn du im Vorbeigehn
an ihm versuchtest, ohne rechtes Zutraun,
daß du ihn hübest. Und du hobst sie alle
in der Verzweiflung, aber nur, um sie
zurückzuschleudern in den klaffen Steinbruch,
in den sie, ausgedehnt von deinem Herzen,
nicht mehr hineingehn. Hätte eine Frau
die leichte Hand gelegt auf dieses Zornes
noch zarten Anfang; wäre einer, der
beschäftigt war, im Innersten beschäftigt,
dir still begegnet, da du stumm hinausgingst,
die Tat zu tun –; ja hätte nur dein Weg
vorbeigeführt an einer wachen Werkstatt,
wo Männer hämmern, wo der Tag sich schlicht
verwirklicht; wär in deinem vollen Blick
nur so viel Raum gewesen, daß das Abbild
von einem Käfer, der sich müht, hineinging,
du hättest jäh bei einem hellen Einsehn

cuando, igual donde, al filo de la rígida corriente de aire
de la impaciencia cae algo abierto bajo cerrojo.

¿Quién puede jurar que en la tierra un salto
no pasa a través de simiente sana?

¿Quién indagó si en mansos animales
no late lascivo placer de matar cuando ese
tirón enciende un relámpago en su cerebro?

¿Quién no conoce la influencia que salta
de nuestro obrar a la próxima cumbre
y quién le acompaña allí, a donde todo conduce?

¡Qué se diga de ti que has destruido,
qué eternamente tenga que decirse!

Y aun cuando irrumpa un héroe, que el sentido
que tomamos por rostro de las cosas,
arranque como un disfraz, y con furia
nos muestre rostros, cuyos ojos mudos
nos sigan mirando por simulados orificios:
eso que tú has destruido, eso es como un rostro
incapaz de cambio. Bloques yacían sueltos por el suelo,
y en el aire en torno había ya el ritmo
de un edificio apenas ocultable;
tú los rodeabas y no veías su orden,
uno te tapaba al otro, y cada uno
te parecía echar raíces cuando
al pasar por delante, con menguada confianza,
intentabas alzarlo. Y en la desesperación
los alzaste todos. Pero tan sólo
para arrojarlos de nuevo en la cantera abierta,
en la que, dilatados por tu corazón,
ya no cabían. Si una mujer hubiese
puesto su mano leve sobre el comienzo
todavía tierno de esa ira, si alguien
que estuviese atareado, atareado en lo más íntimo,
se acercara a ti en silencio, cuando tú, mudo, saliste
a consumir la acción; si hubiese guiado tan sólo
tus pasos a una herrería despierta, en que los hombres
hacen sonar los yunques, donde el día
llanamente se cumple; si en tu mirada llena
hubiera habido tan sólo el espacio suficiente para albergar
la imagen del escarabajo y sus fatigas,
entonces hubieras tenido la clarividencia
para leer la escritura, cuyos signos
desde la infancia habías grabado lentamente en ti,
intentando de tiempo en tiempo formar con ellos
una frase: y te parecía siempre sin sentido.
Lo sé, lo sé: Tú te tendías allí palpando

die Schrift gelesen, deren Zeichen du
seit deiner Kindheit langsam in dich eingrubst,
von Zeit zu Zeit versuchend, ob ein Satz
dabei sich bilde: ach, er schien dir sinnlos.
Ich weiß; ich weiß: du lagst davor und griffst
die Rillen ab, wie man auf einem Grabstein
die Inschrift abfühlt. Was dir irgend lichte
zu brennen schien, das hieltest du als Leuchte
vor diese Zeile; doch die Flamme losch
eh du begriffst, vielleicht von deinem Atem,
vielleicht vom Zittern deiner Hand; vielleicht
auch ganz von selbst, wie Flammen manchmal
ausgehn.

Du lasest's nie. Wir aber wagen nicht,
zu lesen durch den Schmerz und aus der Ferne.

Nur den Gedichten sehn wir zu, die noch
über die Neigung deines Fühlens abwärts
die Worte tragen, die du wähltest. Nein,
nicht alle wähltest du; oft ward ein Anfang
dir auferlegt als Ganzes, den du nachsprachst
wie einen Auftrag. Und er schien dir traurig.

Ach hättest du ihn nie von dir gehört.

Dein Engel lautet jetzt noch und betont
denselben Wortlaut anders, und mir bricht
der Jubel aus bei seiner Art zu sagen,
der Jubel über dich : denn dies war dein :
Daß jedes Liebe wieder von dir abfiel,
daß du im Sehendwerden den Verzicht
erkannt hast und im Tode deinen Fortschritt.

Dieses war dein, du, Künstler; diese drei
offenen Formen. Sieh, hier ist der Ausguß
der ersten : Raum um dein Gefühl; und da
aus jener zweiten Schlag ich dir das Anschauen
das nichts begehrt, des großen Künstlers Anschauen;

und in der dritten, die du selbst zu früh
zerbrochen hast, da kaum der erste Schuß
bebender Speise aus des Herzens Weißglut
hineinfuhr –, war ein Tod von guter Arbeit
vertieft gebildet, jener eigne Tod,
der uns so nötig hat, weil wir ihn leben,
und dem wir nirgends näher sind als hier.

Dies alles war dein Gut und deine Freundschaft;

las ranuras igual que si palparas
la inscripción de una tumba. Cualquiera cosa
te parecía arder, la tomabas por antorcha
iluminando ese renglón, mas la llama se extinguía
antes que lo abarcaras, quizá con tu aliento,
quizá por el temblor de tu mano, acaso
por sí sola, como a menudo se extinguen las llamas.
Nunca lo has leído. Pero nosotros no osamos leer
a través del dolor y desde lejos.

Nosotros sólo vemos los poemas que aún
sobre el declinar de tu sentimiento
llevan las palabras que tú elegiste. No,
no todas las elegiste tú. A veces era un comienzo
que se te imponía como un todo, y lo repetías
como si fuera un mensaje. Y te parecía triste.

¡Si de ti mismo lo hubieras oído!

Tu ángel lo recita aún ahora, acentuando
el mismo texto de otro modo, y en mí rompe
el júbilo por esa manera de decirlo,
el júbilo sobre ti; pues era tuyo:

¡Qué todo lo placentero cayese de ti,
y que viéndolo hayas reconocido

la renuncia, y en la muerte tu progreso!

Eso era tuyo, oh tú, artista, estas tres
formas abiertas. Mira, he aquí el vaciado
de la primera: espacio en torno a tu sentimiento;
y de aquella segunda te esculpo el contemplar
que nada apetece, el contemplar del gran artista,
y en la tercera, la que tu mismo muy temprano
quebraste, cuando apenas entraba el próximo chorro
de temblante lava de tu corazón al rojo –,
fue una muerte formada por un buen trabajo
en bajo relieve, aquella muerte propia
que tanto nos necesita, porque la vivimos,
y en la que en ningún sitio estaremos tan cerca como aquí.

Todo esto fue tu bien y tu amistad;
a menudo lo habías presentado; mas luego

du hast es oft geahnt; dann aber hat
das Hohle jener Formen dich geschreckt,
du griffst hinein und schöpfst Leere und
beklagtest dich. – O alter Fluch der Dichter,
die sich beklagen, wo sie sagen sollten,
die immer urteilen über ihr Gefühl
statt es zu bilden; die noch immer meinen,
was traurig ist in ihnen oder froh,
das wüßten sie und dürftens im Gedicht
bedauern oder rühmen. Wie die Kranken
gebrauchen sie die Sprache voller Wehleid,
um zu beschreiben, wo es ihnen wehtut,
statt hart sich in die Worte zu verwandeln,
wie sich der Steinmetz einer Kathedrale
verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut.

Dies war die Rettung. Hättest du nur *ein* Mal
gesehn, wie Schicksal in die Verse eingeht
und nicht zurückkommt, wie es drinnen Bild wird
und nichts als Bild, nicht anders als ein Ahnherr,
der dir im Rahmen, wenn du manchmal aufsiehst,
zu gleichen scheint und wieder nicht zu gleichen –:
du hättest ausgeharrt.

Doch dies ist kleinlich,
zu denken, was nicht war. Auch ist ein Schein
von Vorwurf im Vergleich, der dich nicht trifft.
Das, was geschieht, hat einen solchen Vorsprung
vor unserm Meinen, dass wirs niemals einholen
und nie erfahren, wie es wirklich aussah.

Sei nicht beschämt, wenn dich die Toten streifen,
die andern Toten, welche bis ans Ende
aushielten. (Was will Ende sagen?) Tausche
den Blick mit ihnen, ruhig, wie es Brauch ist,
und fürchte nicht, daß unser Trauern dich
seltsam belädt, so daß du ihnen auffällst.
Die grossen Worte aus den Zeiten, da
Geschehn noch sichtbar war, sind nicht für uns.
Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.

te espantó la oquedad de aquellas formas,
quisiste hacer presa en ellas y sacaste el vacío,
y te quejaste. Oh antigua maldición de los poetas,
que se lamentan en lugar de dejar oír su voz,
que siempre opinan sobre el sentimiento
en vez de configurarlo, que siempre creen
que lo que en ellos es triste o alegre
lo sabían y les era dado deplorarlo
o celebrarlo en el poema. Como enfermos
se valen quejumbrosos del idioma
para señalar donde les duele
en vez de transformarse implacables en palabras,
como el cantero de una catedral, que tenaz
se identifica con la impasibilidad de la piedra.

Eso era la salvación. Si una vez hubieras
visto cómo el destino se adentra en los versos
y allí se asienta, cómo se hace figura en su interior,
y nada más que figura, a la manera de un antepasado
que en el marco, cuando levantas hacia él la vista,
tiene y no tiene contigo parecido –:
si hubieras perseverado.

Pero es de poca monta
pensar lo que no fue. En la comparación hay también
un vislumbre de reproche que a ti no te toca.
Lo que sucede lleva tal adelanto
a nuestro juicio que siempre nos deja atrás,
y jamás sabremos cómo realmente apareció.

No sientas vergüenza de que te rocen los muertos,
de aquellos muertos que perseveraron
hasta el fin (¿Qué quiere decir fin?).
Cambia tranquilo la mirada con ellos, como
es uso, y no temas que a ti nuestra tristeza
te abrume en exceso y llames entre ellos la atención.
Las grandes palabras, pronunciadas en los tiempos
cuando el suceder era aún visible ya no nos pertenecen.
¿Quién habla de victorias? Sobreponerse es todo.

**Rainer Maria Rilke. *Antología poética*. Madrid:
España, 2016.
Versión de Jaime Ferrero**

Bibliografía

Primaria

MANN, Klaus. *Der Vulkan, Roman unter Emigranten*. Kommentiert von Michael Töteberg. Rowohlt. Hamburg: 2015.

MANN, Klaus. *El volcán*. Trad. Isabel García Adánez. Edhasa. Barcelona: 2003.

MANN, Klaus. *Der Wendepunkt, ein Lebensbericht*. Kommentiert von Frido Mann Rowohlt. Hamburg: 1999.

MANN, Klaus. *Cambio de rumbo*. Trad. Dieterich, Genoveva, Antón. Alba. Barcelona: 2007.

MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*. Transmare. Berlin: 1932.

Secundaria

- Barrios Lara, José Luis. *Los Bordes Imaginarios Del Asco y El Morbo: Una Fenomenología Del Tiempo en Las Fronteras De La Animalidad en El Cine De Pier Paolo Pasolini Y David Cronenberg*. Life: Truth in Its Various Perspectives (Analecta Husserliana Vol 76). Kluwer Academic Pub. 01 Jan. 2002.
- Bieber, León E. *La República de Weimer*. Jornadas FFYL, UNAM. México: 2002.
- Bolívar, Echeverría. *La mirada del ángel*. Era FFYL, UNAM. México: 2014.
- Campbell, Karen y نيراك ليماك. *Rilke's Duino Angels and the Angels of Islam*. University in Carito. Journal of Comparative Poetics. N° 23: 2003.
- Cortés, José Miguel. *Orden y Caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama. Barcelona: 1970.
- Härle, Gerhard. *Männerweiblichkeit*. Athenäum. Frankfurt am Main: 1988.
- Haupt, Jürgen. *Heinrich Mann*. Metzler. Stuttgart: 1980.
- Hofmannsthal, Hugo. *Carta de lord Chandos y otros textos*. Trad. Anton Dieterich. Alba. Barcelona: 2001.
- Durzak, Manfred (Hg.). *Die deutsche Exilliteratur. 1933-1945*. Philipp Reclam. Stuttgart: 1973.

- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en la literatura y pintura*. Trad. Juan Andrés García Román. La balsa de la medusa. Madrid: 2010.
- Leiss, Ingo und Stadler Hermann. *Deutsche Literaturgeschichte*. dtv. München:1999.
- Lindeiner, Karina. *Samlung zur heiligsten Aufgabe*. Königshausen & Neuman, Würzburg: 2007.
- Mann, Thomas. *Letters of Thomas Mann 1889-1955*. Trad. Winston, Richard and Clara. University of California Press. Berkeley – Los Angeles: 1990.
- Sánchez Ponce, Matías. Rilke, infancia indeterminada. Intus-Legere filosofía. Año 2017. Vol.11. Nº 2. PP.63-73
- Neumann, Herald. *Klaus Mann: eine Psychobiographie*. Wissenschaft & Praxis. München: 2003.
- Naumann, Uwe. *Klaus Mann*. Rowohlt. Hamburg: 1984.
- Raatzsch, Richard. *Ludwig Wittgenstein zur Einführung*. Junius. Dresden: 2008.
- Robinson, James. *Wittgenstein, sobre el lenguaje*. Estudios 102, vol. X, otoño. México: 2012.
- Volz, Gunter. *Sehnsucht nach dem ganz anderen*. Peter Lang. Frankfurt am Main: 1994.
- Weisstein, Ulrich. *Heinrich Mann*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen: 1962.
- Withrington, Esteban. *Wittgenstein y los cimientos del lenguaje*. Elementos 39. Hermosillo: 2000.
- Wittgenstein. Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Reguera Isidoro y Muñoz Veiga Jaboco. Gredos. Madrid: 2009.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen/Investigaciones filosóficas*. Trad. García Suarez, Alfonso y Moulines Carlos Ulises. Gredos. Madrid: 2015.
- Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. UNAM: México, 2010.

- Yang, Rong. *“Ich kann einfach das Leben nicht mehr ertragen”*, Tectum, Marburg: 1996.

Sitiografia

- Son of the Magician:
<http://www.wsj.com/articles/son-of-the-magician-1461953623> (07.08.16)
- Unlike father, like son: German writer Thomas Mann plays villain to son Klaus' victim in Cursed Legacy:
<http://news.nationalpost.com/arts/books/unlike-father-like-son-thomas-mann-plays-villain-to-son-klaus-victim-in-biography> (07.08.16)
- Tortured Mann:
<http://www.weeklystandard.com/tortured-mann/article/2001627> (07.08.16)
- Was Klaus Mann all Thomas Mann's fault?:
<http://www.spectator.co.uk/2016/02/was-klaus-mann-all-thomas-manns-fault/>
(07.08.16)