

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y  
LETRAS**



**Klaus Mann: La articulación de  
dos exclusiones. El devenir  
*queer* y proletario en  
*Der fromme Tanz.***

**TESIS**

Que para obtener el título de

**Licenciado en Lengua y Literaturas  
Modernas – Letras Alemanas-**

**P R E S E N T A**

Abraham Jair Nieto Ramos

**DIRECTOR(A) DE TESIS**

Dra. Kundalini Muñoz-Cervera Aguilar

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2023.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.



Dedico este trabajo a mi madre, Elma Rocío Ramos Escudero, por haberme proporcionado todo lo necesario para mi educación. Este es el resultado del esfuerzo y del trabajo en equipo que hemos emprendido desde siempre. Te agradezco no sólo haberme dado la vida, sino haberme procurado siempre lo mejor.

## Agradecimientos

A mi madre, por haber consentido y apoyado desde un principio mi decisión de volcar mi educación hacia las humanidades y de formarme como un profesional. Sin tu ejemplo e imagen ninguno de mis logros hubiera sido casi pensable. Este es otro resultado de nuestra lucha juntos desde siempre. Me enorgullece poderte redituár al fin un gesto de agradecimiento a todos tus años de sacrificio, dedicación y cariño. Este es el primer fruto de la gran oportunidad que me has dado para convertirme en un profesional e intelectual.

A la doctora Kundalini por haberme guiado y socorrido a través de este arduo camino cuantas veces fue necesario y por toda la paciencia y empatía hacia mis preocupaciones académicas e intelectuales. Cada uno de sus seminarios estimuló alguna parte en mi pensamiento que hoy se ve reflejado, de algún modo u otro, en este trabajo.

A la doctora Guadalupe Antonia Domínguez Márquez por mostrarme en sus seminarios que hay nuevos y vastos caminos en el pensar. Gracias por la lectura atenta de mi trabajo.

A la doctora Mónica Steenbock por incentivar el pensamiento histórico en cada una de mis apreciaciones sobre literatura. Gran parte de este acometido se deriva de sus enseñanzas y atentas observaciones en clase.

Al doctor Ricardo Quintana Vallejo por haberle otorgado a mi trabajo cuadratura, actualidad y relevancia dentro del marco de los estudios literarios queer.

## Índice

Introducción .....	5
CAPÍTULO I Precisiones teóricas .....	10
CAPÍTULO II. Bosquejo biográfico queer de Klaus Mann.....	38
CAPÍTULO III. La novela <i>Der fromme Tanz</i> como un discurso de representación anti-heteronormativa .....	53
3.1 El proceso de “des-identificación” de Andreas Magnus con su medio paterno, patriarcal, burgués y heteronormativo.....	53
3.2 La resignificación de la sexualidad de Andreas Magnus en el proletariado urbano berlinés. La pugna entre Estado y Capitalismo en la producción de sexualidades no normativas.....	75
3.3 Los subtextos camp de la novela <i>Der fromme Tanz</i> . La resemantización de la culpa y la vergüenza en “desfachatez” dentro la configuración identitaria de Andreas Magnus. ....	91
3.4 La “estupidez”, “el olvido”, y la “deslealtad” como elementos progresivos en el desarrollo identitario de Andreas Magnus. La resemantización del fracaso sexodisidente en <i>Der fromme Tanz</i> . ....	101
3.5 El vínculo entre sexodisidencia, autodestrucción y sangre en <i>Der fromme Tanz</i> . Los resquicios sórdidos de la primera novela de Klaus Mann.....	108
3.6 Andreas Magnus y su aproximación con lo periférico. Los subtextos picarescos de <i>Der fromme Tanz</i> y su valor “interseccional” para una interpretación queer.....	121
Conclusiones.....	131

## Introducción

La novela *Der fromme Tanz* “La danza piadosa”, escrita por Klaus Mann en 1925 y publicada en 1926, narra la vida del joven Andreas Magnus, quien reside en el hogar de su padre médico en Baviera. En este lugar el protagonista de la novela es punto de ataque del círculo de amigos de la familia Magnus por el hecho de ser un forastero cultural que no produce arte conforme a los cánones de belleza dictados por la burguesía alemana decimonónica. De este *milieu* destacan la viuda baronesa von Gelden y Frank Bischof. Andreas Magnus es embargado por un sentimiento de melancolía que está asociado al hecho de que no puede terminar una pintura, debido a que piensa que es un artista poco capaz (idea que es alimentada por su padre). Sin embargo, lo que subyace en esta aparente exclusión por no ser un artista digno es una marginación por el hecho de ser homosexual y/o sexodisidente. El presente trabajo tiene como interés primordial interpretar los subtextos de marginación derivados de una aparente falta de adecuación al medio cultural como signos de homofobia, debido a que Andreas Magnus no puede responder a las exigencias de heteronormatividad burguesa y de masculinidad hegemónica en su hogar paterno.

El joven emprende la decisión de huir de su casa y trasladarse a Berlín, una ciudad en la que se confirma como un sujeto sexodisidente o *queer* y sostiene relaciones sexo-afectivas con varios personajes que conoce en la Pensión Meyerstein y el cabaret *Die Pfütze*. De estos personajes destacan Paulchen, Fräulein Franziska, Lisa y Fräulein Barbara. En Berlín el personaje tiene que adecuarse a vivir en condiciones proletarias de vida, ya que no cuenta más con el dinero de su padre, y para ello incurre en el trabajo sexual.

El presente análisis sostiene la idea de que lo que persiste a lo largo de la novela es un cuestionamiento a los parámetros de heteronormatividad que causan la exclusión de las minorías sexuales. La crítica a lo que es “normal” en la sexualidad no se da desde el posicionamiento de Andreas Magnus como “homosexual” o “*gay*”, sino a través de un emplazamiento denominado como *queer*, el cual debe entenderse como: “la malla abierta [*open mesh*] de posibilidades, espacios, superposiciones, disonancias, resonancias, lapsos y excesos de significado cuando los elementos constitutivos del género o del sexo de cualquier persona no están diseñados para ser interpretados de manera monolítica” (Kosofsky, *Queer and Now* 8). En este sentido, el presente trabajo vela porque la representación de la sexualidad en *Der fromme Tanz* no se aborde desde ninguna categoría identitaria fija, debido a que el binomio heterosexual-homosexual no representa una oposición fija.

En *Der fromme Tanz* Klaus Mann se inclina hacia un proyecto de representación anti-identitario y anti-asimilacionista de la identidad sexual. Por ejemplo, la representación que hace de la sexodisidencia de Andreas Magnus es un punto de confrontación con el enaltecimiento que la sexología alemana del *fin-de-siècle*, encabezada por Magnus Hirschfeld y Karl Heinrich Ulrich, hizo de la etiqueta “homosexual”. A grandes rasgos el proyecto literario del primero hijo varón de Thomas Mann se apropia de los estigmas negativos sobre el concepto de homosexualidad de su época y elabora una “poética queer”, donde a grandes rasgos los homosexuales son representados como trabajadores sexuales en un ambiente urbano, afeminados y poco proclives a sucumbir ante la vergüenza por ser sexodisidentes.

La configuración de los personajes sexodisidentes como “desvergonzados” permite que en la novela se exalte la modalidad representativa del discurso *camp*, esto es, una sensibilidad artística en la que los homosexuales ejercen una parodia de sí mismos, llena de

ironía, en la que exaltan su hiper-feminidad y las condiciones de pobreza y marginación que los rodean. Uno de los objetivos del presente trabajo es exaltar todos aquellos intersticios cómicos de la representación sexodisidente, y reterritorializarlos dentro de la sensibilidad artística *camp*.

El capítulo I de este análisis ofrece la definición de conceptos teóricos sobre la sexodisidencia con los cuales se puede hacer un acercamiento a la novela, tales como “performatividad del género”, “heteronormatividad”, “heteropatriarcado”, “tecnología del género” con el fin de ofrecer al lector las herramientas necesarias para abordar los diversos fenómenos en torno a la sexualidad y al género. Cabe destacar que dichos conceptos se apegan a la hipótesis de este trabajo: la novela *Der fromme Tanz* es un discurso de cuestionamiento al sistema de género y sexualidad de la heteronormatividad.

En el capítulo II se ofrece al lector un esbozo biográfico que privilegia los hechos y acontecimientos de la vida de Klaus Mann como un sujeto víctima de la homofobia y de la exclusión de la heteronormatividad. De ahí que se ahonde en las diversas maneras en que su experiencia como homosexual o *queer* influyó en su literatura, ya que pese a haber sido un escritor relativamente privilegiado por el renombre de su apellido paterno, la homofobia lo confrontó a situaciones de vida a las que se enfrentan las minorías sexuales: consumo de drogas, aislamiento y exposición de la integridad física al momento de buscar afecto y/o sexo.

El capítulo III ofrece, propiamente, el análisis de la novela *Der fromme Tanz* vista como un discurso de cuestionamiento y/o desmantelamiento de las estructuras de dominación heterocéntricas de la sexualidad y el género. La aproximación a la novela se hace, en gran parte, mediante la reciente articulación entre marxismo y teoría *queer* en torno al fenómeno de la sexodisidencia y es de bastante utilidad al momento de apreciar la sexualidad, no como mero sexo, sino como parte de un entramado de relaciones sociales que son mediadas por la

ideología. En este sentido, la noción “aparatos ideológicos del Estado” de Althusser permite apreciar a la ideología (guillermina y burguesa) encarnada en instituciones como la familia y el matrimonio como fuentes graves de segregación para las minorías sexuales o sexodisidentes, a las cuales pertenece Andreas Magnus.

Klaus Mann reconoció que el marxismo fue una de las influencias tempranas en su producción literaria. De ahí que el presente análisis se proponga contrastar la experiencia sexodisidente vertida en *Der fromme Tanz* con conceptos canónicos del marxismo tales como “proletariado”, ya que lo que el hijo de Thomas Mann ofrece es una representación de éste desde la perspectiva de una subjetividad literaria que se asume como parte de una minoría sexual. En términos epistemológicos la novela permite plantear una crítica a los sesgos heteropatriarcales que subyacen en el discurso marxista, debido a que Klaus Mann ve en el trabajo asalariado una de las vías emancipadoras más efectivas para los sujetos *queer*.

Si bien hay en la representación de la sexodisidencia de *Der fromme Tanz* una postura anti-identitaria, el presente análisis con ayuda del concepto de “des-identificación” de José Esteban Muñoz, plantea que la ruptura con la heteronorma por parte de Andreas Magnus no se da de manera abrupta ni repentina, sino que conserva melancólicamente elementos de ella, tales como la heterosexualización de sus deseos y afectos, un apego al constructo de familia, la religión cristiana como un medio de consolación frente a las desventuras afectivas y la preservación de la respetabilidad burguesa en medios de “abyección”.

El presente análisis sostiene que la elección del género de la *Bildungsroman* (novela de formación) no se dio de manera arbitraria por parte de Klaus Mann, sino que la estructura de secuencia progresiva de ésta permite representar de manera compartimentada y paulatina el proceso de des-heterosexualización de Andreas Magnus, aparte de que le otorga las licencias necesarias para plasmar un mundo periférico de personajes víctimas de la

modernización industrial (vagabundos y sujetos de color), ofreciendo lo que en teoría *queer* se ha denominado como un análisis interseccional de la sexodisidencia. Este trabajo tiene, entonces, el cometido de ofrecer un análisis *queer* de la primera novela de uno de los primeros escritores homosexuales en lengua alemana, pionero en oponer el amor libre (*Freie Liebe*) como resistencia a los oscuros embates del nazismo.

## CAPÍTULO I Precisiones teóricas.

La producción literaria de Klaus Mann que convencionalmente ha llamado la atención de la crítica es aquella que concierne a la etapa intermedia de su carrera entre los años 1933 y 1945, donde se han destacado como principales motivos “el cosmopolitismo- el exilio- y el desarraigo” (*Weltbürgertum – Exil – Heimatlosigkeit*) (Ford 5) en novelas como *Flucht in den Norden* (1934), *Mephisto. Roman einer Karriere* (1936) y *Der Vulkan. Roman unter Emigranten* (1939).

Klaus Mann fue redescubierto a mitad de la década de los sesenta en un clima de desencanto político derivado de la segunda posguerra alemana, en el cual se puso énfasis en la manera en que su célebre suicidio condicionó como tema a su creación literaria (Yang 8). Fue hasta 1986 que con el ensayo de Stefan Zynda *Sexualität bei Klaus Mann* se comenzó a exaltar el papel que tuvo la homosexualidad del hijo mayor de Thomas Mann en la creación de sus textos y cómo constituía ésta la base de su talento artístico.

Si bien Birgit Fulton reconoce que la homosexualidad de Klaus Mann estuvo fuertemente ligada a una experiencia de sufrimiento y que es difícil encontrar tanto en su obra narrativa como dramática alguna representación feliz del vínculo homosexual (152), se sigue ahondando en lo homosexual como una categoría identitaria del autor que determina su producción y que además lo hace susceptible de ser leído contemporáneamente como un escritor *gay*.

Insistir en que Klaus Mann tiene una obsesión por la representación de su homosexualidad no permite ver cómo en su texto *Der fromme Tanz* (La danza piadosa) de 1926 subyace una sexualidad que desborda por mucho el afecto entre dos personas del mismo

sexo, que prescinde de la monogamia, y donde difícilmente se puede hablar de una sola orientación sexual por parte del personaje principal Andreas Magnus. Por otro lado el significante homosexual y/o *gay* no lleva consigo una carga de significado que critique al sistema de exclusión que margina a las personas no heterosexuales y que cuestione lo que una sociedad determina como normal y anormal, desde donde se valoran ciertas vidas como legítimas y otras como ilegítimas.

De ahí que el principal objetivo de este trabajo sea presentar a la novela *Der fromme Tanz* más que como un relato intimista y confesional de la homosexualidad de Klaus Mann como una poética *queer* donde se plantea un severo cuestionamiento a las estructuras donde se legitima y naturaliza la heterosexualidad obligatoria (la pareja, el matrimonio, la familia y el Estado).

*Lo queer* aparece, entonces, como un medio de resistencia al patriarcado, al binarismo sexual hetero/homosexual, y al signo fálico de la diferenciación sexual que establece una correspondencia entre sexo y género (hombre-masculino y/o mujer-femenino). El significado de lo *queer* también resulta más claro si se le diferencia de su opuesto “la heterosexualidad obligatoria”, entendida ésta como “el efecto acumulativo de la repetición de la narrativa de la heterosexualidad como unión ideal que moldea lo que es posible que hagan los cuerpos, aunque no contenga lo que es posible ser” (Ahmed 222).

Al desnaturalizar las categorías de cuerpo, sexo y género, lo *queer* se vuelca hacia el espectro de los afectos como fuente constitutiva de los investimentos desde los cuáles el sujeto adquiere cierta ilusión de identidad. Desde esta perspectiva se resalta que “la cotidianidad de la heterosexualidad obligatoria es también su afectividad que está envuelta en ceremonias (nacimiento, matrimonio, muerte) que unen a las familias y en un investimento continuo en la sentimentalidad de la amistad y el romance” (226). En *Der*

*fromme Tanz* hay un cuestionamiento severo del carácter natural y esencialista de la cotidianidad de la heterosexualidad como norma establecida y asumida.

Para sustentar esta idea esta tesis se propone resaltar cómo en la novela de Klaus Mann hay una subjetividad *queer* que configura lo narrado. Por ésta entiéndase “una agencia discursiva [...] que trata de desvelar los instrumentos de la dominación, de hacerlos visibles en el espacio textual para, precisamente, desestabilizar la legitimidad del orden que los produce. [...] Un reverso táctico que transforma los territorios del trauma y de la marginación homosexual en el distintivo de una subjetividad *queer* que, cuestiona la eficacia del modelo de sociabilidad heterosexual” (Álvarez 17).

En este sentido cabe aclarar que no interesa tanto exaltar los pasajes y subtextos de la novela que la confirman como un texto perteneciente al signo o experiencia de la homosexualidad o la representación del afecto entre dos personas del mismo sexo, sino el uso que Klaus Mann hace de esa homosexualidad para cuestionar la heteronorma obligatoria y las diversas modalidades discursivas de interrogación que adopta frente a ella. Por homosexual entiéndase una categoría identitaria que “está fincada más en una ciencia o conocimiento científico que en un arte de vivir la sexualidad” (Foucault, *Sexo poder y gobierno de la identidad* 1). La oposición metafórica entre ciencia y arte es bastante esclarecedora para diferenciar lo homosexual de lo *queer*, pues en la primera hay un afán de revelar cosas mientras que en el segundo persiste más una voluntad creativa de emancipación. Aplicada al terreno de la sexualidad esta diferenciación permite ver cómo lo homosexual es una categoría donde se fincan de manera prescriptiva los deseos y la orientación sexual, mientras que lo *queer* se vuelca hacia un proceso abierto de construcción del deseo. Para Michel Foucault en el primero el sexo es visto más como una fatalidad, mientras que en el segundo es una posibilidad de vida creativa (*Sexo, poder y gobierno de la identidad* 1).

Por “heterosexualidad obligatoria” o “heterosexismo compulsivo” entiéndase “la estricta correlación entre reproducción y monogamia, que la asegura y legitima dentro de una genealogía social, se complementa con la estricta correlación entre romance, intimidad, amor y placer. Sólo la pareja heterosexual que logra la armonía íntegra entre estas esferas de emociones o sentimientos cumple con el paradigma del heterosexismo” (Foster 88). David W. Foster denomina como “sexodisidencia” a cualquier tipo de disentimiento a esta homologación entre heterosexualidad, monogamia y correlato de amor. El término sexodisidente es equiparable al de *queer*, ya que no tiene como fundamento únicamente la homosexualidad para disentir de la heteronorma, sino que incluso engloba a prácticas sexuales no reproductivas investidas de un correlato romántico. En *Der fromme Tanz* inclusive hay personajes heterosexuales que pueden ser considerados como *queer* o sexodisidentes que no se valen precisamente de la homosexualidad para mostrar un descontento e incapacidad para adecuarse a la heteronorma. El caso más emblemático es Fräulein Franziska quien se mantiene a lo largo de la novela como una mujer heterosexual pero que se involucra en diversos triángulos amorosos que están fuera de las relaciones monógamas con hombres fluctuantes entre la homo y heterosexualidad (Andreas, Niels y Paulchen).

Los significantes *queer* y *gay* sí requieren una labor semántica de diferenciación, debido a que su confusión encubre un antagonismo semántico. Éste último es más bien una etiqueta de reivindicación política que se caracteriza por: “una falta de voluntad de lidiar con antecedentes históricos difíciles y un deseo de imponer cierto tipo de política de la identidad en la historia; en otras palabras, la noción de una identidad gay unificante produce una historia específica, universalizante y racializada que se prolonga hacia el pasado en Europa de todo el siglo XX”. (Halberstam 168) Dicho de otra manera la nomenclatura *gay* es

negacionista, sumamente identitaria, totalizante, representada por sujetos blancos y eurocéntrica.

Eve Kosofsky Sedgwick señala que los disturbios históricos de Stonewall en junio de 1969 dieron pauta a que en la identidad *gay* se estableciera una sensación de fuerza, de magnetismo y de un sentimiento esperanzador para las minorías sexuales, especialmente para aquellas conformadas por sujetos pertenecientes al sexo masculino (*Epistemología del armario* 91). Sin embargo, hoy se ahonda en el halo excluyente que subyace bajo el signo de lo *gay* en medida que se basa “en el éxito en un contexto de capitalismo global que tiene que ver con bienestar económico, capacidad de consumo y pertenencia a una clase aventajada (con sus *habitus* específicos)” (Canseco y Mattio 96). Todo ello ha provocado en el terreno de la representación estética una utopía blanca y masculinista basada en una narrativa predominantemente triunfalista, donde “los sujetos marginados participan en la tiranía de los regímenes represivos, apoyando los mismos mecanismos que les marginan” (Halberstam 160).

Nada más ajeno a la experiencia de sexodisidencia que persiste en *Der fromme Tanz*, ya que ahí la exclusión por incumplimiento de la heteronorma es vivida principalmente como opresión y una vez enmarcada en el ámbito del proletariado urbano de Berlín, la explotación económica y la precarización de la vida agravan de manera significativa la marginación de Andreas Magnus y de su grupo de amigos que viven con él en la Pensión Meyerstein y trabajan en el cabaret *Die Pfütze* (El charco).

Actualmente en el panorama de revisión *queer* lo *gay* aparece muy asociado a lo que Holly Lewis denomina como homonormatividad (*homonormativity*), esto es, “la presión que los sujetos *gay* ponen los unos a los otros para ajustarse a la sociedad heterosexista y otorgar una narrativa del yo [*the self*] que sea reconocible por el mundo heterosexual” (290). Oscar

Guasch incluso toma de ejemplo el significante *gay* para señalar el modo en que “curiosamente, la orientación sexual está actuando como elemento de estratificación y distinción social, que en unos casos es un valor añadido de estatus social” (30).

Tener en cuenta el significado de las etiquetas “homosexual” y “*gay*” es de suma importancia para resaltar que la experiencia de la sexualidad vertida en la novela *Der fromme Tanz* no corresponde a ellas, y por lo tanto se sitúa al margen de una sexualidad totalizante, pues lo que se observa ahí es una constante descomposición de la noción de orientación sexual, donde la sexodisidencia (o disentimiento de la heterosexualidad) es vivida ante todo como una experiencia de marginalización, abyección y opresión y no como un estatus social privilegiado. Sin embargo, la experiencia homosexual masculina forma parte importante del punto desde el cual Klaus Mann cuestiona la heteronorma obligatoria y el orden patriarcal que subyace en ella. De ahí que sea preciso tener epistemológicamente en cuenta lo que Eve Kosofsky Segdwick ha llamado “el armario de cristal”, donde pone de manifiesto que dentro del armario el homosexual está lejos de ser completamente invisible y que por el contrario su ocultamiento suscita toda una serie de ponderaciones (tanto negativas como positivas) alrededor de él. Cabe destacar que para esta autora el armario es una estructura opresiva debido a que parte de una óptica asimétrica de dominio entre heterosexuales y homosexuales, y que no revela más que las fricciones que generó la instauración del binomio hetero/homosexual a inicios del siglo XX. Al no estar completamente dentro ni totalmente fuera del armario el homosexual da cuenta de que “nadie puede controlar los códigos múltiples y a menudo contradictorios por los cuales se transmite la información sobre la identidad y la actividad sexuales” (*Epistemología del armario*, 106).

El afán de esta tesis es mostrar cómo Klaus Mann puede ser considerado como un escritor dentro del armario de cristal en la medida que su novela oscila discursivamente entre

lo que el crítico Enrique Álvarez denomina “la reticencia” y “la apropiación de la injuria”. Entiéndase por reticencia: “un cuestionamiento no tan velado de los parámetros sobre los que se asienta la heterosexualidad obligatoria” (40) La “apropiación de la injuria” puede ser comprendida, por otro lado, como “la subjetividad literaria homosexual que se apropia del estereotipo del homosexual afeminado, ligada al mundo de la explotación sexual en un espacio urbano fraccionado, putrefacto y destructor, transformando el lenguaje de la exclusión y de la muerte en un instrumento de visibilidad cultural” (55).

Klaus Mann pone de manifiesto en *Der fromme Tanz* que en el acto de desvelamiento de una sexualidad no heteronormada se arrastran ponderaciones de diversa índole en torno a la homosexualidad, que son asumidas por los mismos sexodisidentes como herramientas para desestabilizar el orden heteronormativo que los excluye y oprime. El prejuicio que se hace más notable en la novela es el del sujeto homosexual masculino fuertemente asociado a la prostitución femenina, revestido de *cocotte* (prostituta elegante). Con respecto al género Klaus Mann abraza la figura histórica de emancipación femenina de la *flapper* para configurar a los personajes masculinos que se han librado de la opresión patriarcal huyendo a Berlín.

En su *Historia de la sexualidad* Michel Foucault señala que a finales del siglo XIX la homosexualidad se instaura como una categoría identitaria, la cual tiene el apoyo discursivo de la medicina y de la ciencia. Al hablar del homosexual como un sujeto con identidad propia se hace referencia a que “es un personaje: un pasado, una historia y una infancia, un carácter, y una forma de vida. Nada de lo que él es *in toto* escapa a su sexualidad” (*La voluntad de saber* 43). El panorama de sexología alemán a finales del siglo XIX y comienzos del XX, que algunos historiadores han denominado como “el período de ilustración sexual” (Whisnant 24) ofrece ciertas categorías en torno a la homosexualidad que atraviesan de

manera tangencial a la subjetividad literaria *queer* de Klaus Mann. Karl Heinrich Ulrichs y Magnus Hirschfeld fueron los principales acuñadores de las nociones de homosexualidad que dominaban la discusión pública cuando fue escrita la novela *Der fromme Tanz*. Etiquetas como “uranitas”, “sentimiento sexual contrario” y “hermafroditismo anímico” desempeñaron un papel fundamental para entender el fenómeno de la homosexualidad a comienzos del siglo XX. Éstas se encuentran en los textos *Vindex* (1863-1879) de Karl. H. Ulrichs y *Safo y Sócrates* (1896) de Magnus Hirschfeld y cabe mencionar que a grandes rasgos lo que buscan es otorgarle al deseo entre personas del mismo sexo un carácter innato para negar la noción católica de que la homosexualidad es *contra natura* y también para descriminalizarla según lo estipulado en el párrafo 175 del Código Criminal Federal Prusiano de 1871: “La fornicación contra natura cometida entre personas del mismo sexo masculino o por personas con animales se castigará con la cárcel” (Zubiaur 13). Pese a que ambos textos dan cuenta de una voluntad emancipatoria, tanto moral como civil, de la homosexualidad, cabe señalar que no contribuyen a su despatologización, ya que al señalar que se deriva de una malformación (histiológica en el caso de Hirschfeld) se le concibe como una enfermedad que bien puede ser tratada y asimilada por médicos, pero no ya como un crimen contra la sociedad. Para efectos de este trabajo es importante señalar que las categorías que se mencionarían a continuación surgen bajo un modelo esencialista en el que la homosexualidad es algo innato y en el que predomina una idea binaria de inversión donde el homosexual masculino es percibido como una mujer. Estas etiquetas son traídas a colación no porque se apeguen y enmarquen estrictamente la representación de la sexosidencia en *Der fromme Tanz*, sino porque en algunos puntos tienen afinidad con el proyecto *queer* de desnaturalización de la heteronorma burguesa que Klaus Mann emprende en su primera novela al cuestionar la linealidad del sistema sexo-género-orientación sexual.

Karl Heinrich Ulrichs llama a los homosexuales “uranitas” y los define del siguiente modo “una clase propia de individuos, a los que junto a un cuerpo masculino les es innato un deseo sexual femenino, *una subespecie propia de hombres, a los que les innato el amor por los hombres*” (64) El modelo binario de inversión se hace presente en el hecho de que Karl H. Ulrichs atribuye congénitamente a los homosexuales una forma de deseo que asume como propia y única de las mujeres: el deseo por el sexo contrario (los hombres). Esta percepción es poco susceptible de ser percibida como *queer* debido a que parte de un fundamento heterosexista en el que el homosexual asume el rol de la mujer para amar a un hombre, confirmando que el afecto sólo se puede dar entre personas del sexo opuesto (hombre-mujer). La afirmación de la homosexualidad de Andreas Magnus manifiesta en su deseo desmedido por Niels no implica precisamente un rechazo al afecto que tiene por dos mujeres: su novia Fräulein Ursula y su camarada del cabaret *Die Pfütze*, Fräulein Franziska, con quien incluso tiene la fantasía de tener un hijo ya casi al final de la novela cuando Andreas asimila su capacidad para amar a todo tipo de seres humanos independientemente de su sexo o género. Otro aspecto que es importante resaltar es que la homosexualidad no aparece en la novela como algo dado, sino como un fenómeno que es parte del proceso de autodescubrimiento sexual de Andreas Magnus, y que es estimulado sólo a partir de las diversas circunstancias sociales por las que atraviesa el protagonista de *Der fromme Tanz*. De ahí que no se puede apegar estrictamente al carácter innato atribuido por Karl H. Ulrichs.

La noción del “tercer sexo” o “intermediación sexual” es la que tiene más afinidad a la representación de la sexodisidencia en *Der fromme Tanz*, debido a que en ella se interrumpe la estricta polaridad del binomio masculino/femenino y es la más susceptible de ser leída bajo el análisis *queer* que este trabajo hace de la novela:

Nosotros los uranitas formamos, en lo sexual, una clase especial de **tipo híbrido**, un sexo propio, *coordinado al sexo de los hombres y al de las mujeres como tercer sexo*. Existimos de forma independiente, junto a los hombres y junto a las mujeres, completamente separados de ambos, no siendo ni completamente hombres ni completamente mujeres, equidistantes por naturaleza de ambos: si bien acercándonos a la clase de los hombres por masculinidad artificialmente inculcada, así como iguales a los hombres en nuestra posición social y quizá también en capacidad mental. (Ulrichs 65).

Primero es importante señalar que la acuñación de un “tercer sexo” no responde únicamente al afán de dar cuenta emancipadoramente de la multiplicidad de formas en las que se hace presente la sexualidad humana fuera de la monogamia heterosexista, sino que es parte de lo que Ibon Zubiaur denomina “estrategia confrontada de asimilación y diseminación” de la incitación discursiva a hablar sobre la sexualidad propia de finales del siglo XIX y comienzos del XX, donde “el ‘pervertido’ moderno nace y se desarrolla en este proceso doble de afirmación (emancipadora en la medida en que la diferencia se erige como sujeto) y clasificación (normalizadora en la medida que reduce esas voces nuevas a *objeto* de un discurso establecido” (22). No obstante que en *Der fromme Tanz* hay, en efecto, una constante inversión física y mental de los personajes en el género opuesto, cabe señalar que muchas veces Klaus Mann lo hace con un afán humorístico donde se mofa del encasillamiento de los sujetos masculinos homosexuales como seres afeminados. Este trabajo propone que la representación jocosa que gira en torno a la inversión de género en la novela es altamente susceptible de ser leída como un gesto de la sensibilidad artística *camp*, la cual emana de la tensión “entre un discurso psiquiátrico, que produjo un sujeto abyecto como ‘el invertido’, y la producción, por una parte de estos mismos sujetos marginalizados de una sensibilidad que exagera lo que es considerado de ‘mal gusto’ como parte de una dialéctica de poder y resistencia” (Salman 3). Gran parte de la representación que Klaus Mann hace del sexodisidente o sujeto *queer* en *Der fromme Tanz* se da bajo el signo de la exacerbación y de

lo ostentoso. Respecto al género se mostrará cómo exalta las cualidades híper-femeninas de sus personajes homosexuales masculinos cuando viven libre y desfachatadamente en Berlín, lejos de sus entornos familiares. Como parte de la exaltación del “mal gusto” se señalará cómo hay en la novela una contra-representación con *Muerte en Venecia* (1906) escrita por su padre Thomas Mann. Una novela donde reside una apreciación del cuerpo y de la belleza masculina hecha bajo los estándares de la cultura clásica grecolatina y donde el deseo homosexual es revestido de un halo de consagración estética. La subjetividad literaria *queer* de Klaus Mann disuelve todo el tiempo los límites que dividen a lo que es considerado como sano/enfermo y normal/anormal con un discurso que raya en lo escatológico con lugares llamados *Die Pfütze* (el charco) o el festival bohemio y artístico *Clo-Clo-Clo* que hace referencia en alemán a la palabra *Klo* utilizada coloquialmente para nombrar el retrete.

Más que ver en la prostitución un medio de sobrevivencia para Andreas Magnus o como una actividad cotidiana de sobrevivencia incluso para las clases medias alemanas derivada de la inflación causada por el *Reparation Act* de la primer posguerra donde un dólar equivalía a 7,500 marcos alemanes (Gordon 23), lo que busca es potenciar los estigmas negativos en torno a los homosexuales para atenuar los efectos normalizadores y asimilacionistas que la homosexualidad iba teniendo dentro de la burguesía por medio del discurso médico y psiquiátrico. Una estrategia de resistencia *queer* que Javier Sáez denomina “hiper-identificación” y de donde se “deriva una voluntad de potenciar lo que es un ‘sujeto malo’ (los seropositivos, las bolleras, las locas...) para hacer de ello un foco de resistencia contra la homogeneización, la norma hetero, blanca y colonial” (136). Si bien no es históricamente posible hablar de “seropositivos” como una injuria que sirva como trinchera hiper-identitaria a Klaus Mann debido a que en la década del veinte del siglo pasado no

existía aún la epidemia del VIH, sí se puede dar cuenta de ciertos estigmas que predominaban en torno a la homosexualidad en su época.

En las primeras líneas de *Safo y Sócrates* (1896) Magnus Hirschfeld comienza a defender la homosexualidad distinguiéndola de la prostitución como si sintiera la obligación moral de disculparse: “Que el amor por el propio sexo, como por el otro, puede conducir a la prostitución, y en casos aislados a repugnantes excesos y aberraciones, no tiene de por sí nada que ver con el carácter sublime de estos sentimientos” (113). Este texto pionero de la homosexualidad muestra la manera en que el afán por querer otorgarle al homosexual un punto de enunciación discursivo científico y propio no estuvo desprovisto de lugares comunes, en los que, como en este caso, se asocia de manera inmediata al “amor por el propio sexo” con la prostitución. Este trabajo tiene la intención de mostrar que Klaus Mann lejos de confirmar únicamente el prejuicio existente en su época en torno a la homosexualidad, hace de la prostitución un componente significativo para el proyecto de desmantelamiento del deseo y de la sexualidad constreñidos por la heteronormatividad, pues es la principal actividad en la que Andreas Magnus se desempeña en su llegada a Berlín. La vinculación entre sexoservicio e identidad homosexual en *Der fromme Tanz*, hace ver la manera en que Klaus Mann hace de lo abyecto un terreno de representación estética con fines anti-heterocéntricos. Por “abyección” entiéndase “aquellas zonas ‘invivibles, ‘inhabitables’ de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivible’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos [hegemónicos]” (Butler, *Cuerpos que importan* 20). Si bien hay una representación explícita y llena de regocijo de la sexodisidencia en *Der fromme Tanz*, también hay muchos silenciamientos y encubrimientos de las experiencias sexuales más próximas a lo abyecto y obsceno (prostitución masculina, *ménage à trois*, y bacanal),

donde lo sexual se mezcla ambigua y reticentemente con un discurso que hace referencia a lo artístico. Este trabajo se propone resaltar cómo el signo de la sexodisidencia en *Der fromme Tanz* está atravesado por un complejo y contradictorio sentimiento de emancipación y desenfado pero a la vez de una reticencia marcada por la vergüenza y la discreción.

La problemática central de la teoría queer gira en torno a los procesos de construcción de la identidad, sobre todo en el papel que en ésta desempeñan la sexualidad y el género. El “esencialismo” y el “construccionismo/constructivismo” son los modelos bajo los cuales se ha concebido la configuración de la identidad:

Mientras que los esencialistas conciben la identidad como algo natural, fijo e innato, los construccionistas asumen la identidad como algo fluido, como el efecto del condicionamiento social y de los modelos culturales disponibles para el entendimiento del sí mismo. Los esencialistas sostienen que la orientación sexual de una persona es independiente de la cultura, objetiva y una propiedad intrínseca, mientras que los construccionistas sociales piensan que es dependiente de la cultura, relacional, y quizá no objetiva (Jagose 8-9).

Si bien el análisis *queer* de la identidad se ha basado mayoritariamente en la noción de construccionismo con el afán de desnaturalizar la linealidad del “sistema sexo-género-orientación sexual” (Villegas 20; Bernini 59), hay estudios enfocados en exaltar la complejidad que conlleva el hecho de que un sujeto se vea en la necesidad de establecer una ruptura con la estricta correlación de estos elementos. Tómese por ejemplo el protagonista de *Der fromme Tanz*, Andreas Magnus, quien se ve forzado a abandonar su hogar en Baviera debido a que no logra ajustarse a los estándares de masculinidad hegemónica y de productividad que tanto su padre como su círculo social burgués exigen de él. Precisamente la representación de su sexodisidencia da cuenta de un proceso escalonado de “des-identificación” con la burguesía, con la virilidad, con la heterosexualidad obligatoria, y con el afecto dominado por la monogamia, pues a manera que progresa la novela y el personaje

se va colocando fuera de la norma del heterosexismo burgués, también va dejando rastro de la manera en que los elementos que anteriormente lo identificaban siguen presentes de manera intermitente y nostálgica, enfatizando que su tránsito de sexodisidente de clóset a sujeto *queer* público no sucede de manera repentina, lineal, ni unilateral, sino que incluso en su faceta de reconocimiento como homosexual sigue arrastrando modos afectivos desprendidos de la monogamia expresados en correlatos de amor romántico que lo hacen ser aprehensivo con su *partenaire* Niels e incluso revestirse con atributos del género femenino para reproducir el modelo binario de pareja heteronormado hombre-mujer, pues sólo logra concebir una relación de pareja bajo los esquemas del heterosexismo.

José Esteban Muñoz define a la “des-identificación” como “una estrategia de sobrevivencia que funciona [para los sujetos minoritarios] simultáneamente dentro y fuera de la esfera pública dominante” (5). Este concepto lleva a considerar de manera más precisa las diversas dificultades a las que se ven enfrentados los sujetos *queer* una vez que han reconocido públicamente su no adecuación con el género correspondiente a su sexo biológico y/o su homosexualidad, ya que muchos de ellos se enfrentan a medios hostiles que no les permiten identificarse por completo como sexodisidentes cuando interrumpen la linealidad del sistema-género-deseo-orientación sexual. Desde esta perspectiva la identidad de los sujetos *queer*, como Andreas Magnus y sus camaradas de Berlín, es vista como un arduo proceso de renegociación de los elementos que les otorgan cierta hegemonía pública para poder sobrevivir en un ambiente hostil y a la vez como un lugar de resistencia que les permite parcialmente emanciparse como sexodisidentes. La “des-identificación” planteada por José E. Muñoz pone de manifiesto que los procesos de configuración identitaria *queer* no surgen de un rompimiento abrupto con la heteronormatividad, sino que siempre se valen de algunos

elementos de ésta para que el sujeto disponga de cierta “agencia social [*social agency*]”(1), desde la cual adquirir un lugar de identificación para la resistencia y resiliencia.

La intención de este trabajo es, por un lado, destacar la manera en que Andreas Magnus tiene que negociar el hecho de pertenecer al género masculino a costa de su negada feminidad en un ambiente de respetabilidad burguesa donde el padre ejerce una fuerte presión para que su hijo cumpla con sus expectativas viriles de productividad y reproductividad, y por el otro, poner en evidencia cómo una vez que huye del hogar paterno su homosexualidad se ve sometida a un complejo proceso de activación, ya que por una parte asumirse como sexodisidente (principalmente como homosexual) le permite hacer uso y gozar de una sexualidad más plena y satisfactoria, y por otra, tiene que poner sus afectos y deseos a disposición de un sistema de explotación capitalista en el cabaret *Die Pfütze* para obtener los ingresos que le permitan liberarse por completo del yugo paterno y de la respetabilidad burguesa de su círculo familiar.

El desplazamiento abrupto al proletariado urbano de Berlín pone de manifiesto la incapacidad de Andreas Magnus para identificarse súbitamente como sujeto sexodisidente, pues si bien la proletarización de su identidad permite que el “objeto fóbico” que lo marginaba en la burguesía bávara sea “reconfigurado como algo sexy y glamuroso, dejando de ser el patético y abyecto espectáculo que parecía ser ante los ojos dominantes de la cultura heteronormativa” (Muñoz 3), la preservación de su masculinidad (especialmente en su forma de atractivo físico), de la formación artístico-cultural derivada de su *milieu* burgués, y de su heterosexismo, hace que sobreviva en un medio de precarización y explotación, impidiendo que en la esfera pública renuncie de manera repentina tanto a los privilegios de ser hombre, blanco, como a su fachada de heterosexual, pues todas estas características se ponen a disposición de una industria del entretenimiento heteronormada que le permite estrechar

vínculos con una pequeña burguesía que le otorga los medios materiales de subsistencia. El señor Dorfbaum, un miembro de la *petite bourgeoisie* entregado a los placeres de la vida citadina, es quien funge como un protector económico de Andreas. Este personaje se convierte en lo que contemporáneamente se denominaría *sugar daddy*, pues a cambio de sexo y afecto le otorga un bienestar económico, exaltando el hecho de que Andreas tiene que seguir recurriendo a un adulto masculino y proveedor a modo de su padre.

Este trabajo se vale principalmente del siguiente concepto de lo *queer* para dar cuenta de la representación de la fluctuación del género y de la sexualidad vertida en *Der fromme Tanz*: “la noción de *queer* afirma la multiplicidad y fluidez de los objetos sexuales... y busca desafiar los procesos mediante los cuales se normalizan y/o homogenizan ciertas prácticas sexuales y de género, relaciones y subjetividades. La teoría queer desafía el orden social normativo de identidades y subjetividades a lo largo del binomio hetero/homosexual” (Browne y Nash 5).

La reticencia de Klaus Mann a representar explícitamente una sexualidad que rompe con el signo monogámico de la sexualidad heteronormada es leída en este trabajo como una estrategia de colocación dentro de los sistemas de representación estético-literarios validados por la burguesía de su época. La teoría literaria *queer* ve al texto como algo bipartito resultado de un proceso dialéctico, “que reconoce desafiantemente la desviación y variación [sexual] a pesar/ y debido a su propia forma de fungir como el emblema de la hegemonía definida por un pequeño grupo perteneciente a la élite intelectual” (Lorey y Plews 14). En este sentido la rareza (*queerness*) plasmada en el texto literario es vista como algo que tiene que ser negociado por los autores en la doble y contradictoria intención de transgredir la heteronorma y a la vez de ganar un sello de distinción intelectual y creativa. Christoph Lorey y John Plews señalan como ejemplos de esa rareza “lo socialmente condenado al ostracismo, [...] lo

melancólico, lo suicida, lo considerado como mentalmente enfermo, y lo sexualmente apreciado como depravado” (16). Todos estos son fenómenos que están unidos a la representación que Klaus Mann hace de la sexodisidencia y este trabajo presentara la manera en que se aproxima a ellos.

Jack Halberstam señala que la estética *queer* se destaca por potenciar los aspectos negativos derivados de la falta de colaboración tanto con los regímenes de opresión de la sexualidad como con la ideología dominante, creando contranarrativas en las que “se asume la incoherencia, la soledad, la derrota, las expresiones melancólicas de la individualidad” (157). Este trabajo hará explícita la manera en que todos estos sentimientos del fracaso son asumidos por la representación de la sexodisidencia hecha por Klaus Mann con el fin de presentar a la novela *Der fromme Tanz* como una obra de arte *queer*.

Como parte importante de la potenciación de lo negativo que es inherente a las representaciones *queer* del cuerpo, el género y la sexualidad, este trabajo se basa en las dos acepciones que Teresa De Lauretis hace de la nomenclatura *queer*. Para ella el término *queer* “apenas y conserva algo de su connotación histórica de desviación sexual y ha llegado a ser una identidad de género” (*Género y teoría queer* 109). Si bien en la novela hay un desmantelamiento del sistema género (masculino-femenino) lo *queer* se encuentra más próximo a “la co-presencia de pulsiones en conflicto en la psique individual, con su carácter obstinado, y a menudo, destructivo, y a las dificultades que esto causa tanto al individuo como a la sociedad” (De Lauretis, *Género y teoría queer* 110), pues Klaus Mann presenta escenarios en los que sus sexodisidentes al afirmarse como tal ante la sociedad, y al hacer uso de su sexualidad se ven inmersos en mundos de violencia física, sangre y autodestrucción. Respecto a este punto este trabajo se vale del concepto de “sexualidad infantil” de Freud para exaltar el modo en que la sexualidad aparece en *Der fromme Tanz*.

como algo “excesivo” y “monstruoso” desde la perspectiva de la monogamia heteronormativa.

Si bien se exaltará que en la novela abunda un aspecto lúgubre y “monstruoso” de la sexualidad ligada al mundo de la prostitución, drogadicción y explotación económica, también esta tesis tiene como fin exaltar los afectos positivos que la hacen ver como un texto de emancipación y regocijo para la sexodisidencia. Tómese por ejemplo el uso de la frivolidad como táctica para efectuar “toda una cancelación de las políticas de la culpa y de la vergüenza” (Shepard 85) que han asestado históricamente a los sujetos *queer* por el mero hecho de renunciar a la linealidad sexo-género-orientación sexual impuesta por la heteronorma. De manera que este trabajo hará explícita la manera en que en *Der fromme Tanz* confluyen ambientes sórdidos junto con atmósferas de regocijo que tornan difícil aprehender a la novela bajo una sola narrativa de la sexodisidencia. Para Benjamin Shepard la contradicción de emociones es lo que hace a una obra de arte ser propiamente *queer*, pues es indicio de que que “tiene un propósito en sí misma, y muchas veces está acompañada de tensión, goce [*joy*] y autoconciencia” (79). En el título del presente trabajo se manifiesta que la tensión o el choque entre dos narrativas contrapuestas es el mejor signo para tratar de definir la representación de la sexodisidencia hecha en *Der fromme Tanz*.

En todo momento se hará énfasis en que la subjetividad *queer* de Klaus Mann vertida en la novela tiene como principal fin enarbolar un proyecto de desmantelamiento de las estructuras heterocéntricas de la sexualidad y del género que oprimen a los sexodisidentes representados en la novela. Para ello se echa mano de la reciente articulación entre marxismo y teoría *queer* donde se ahonda en el papel opresivo que tienen instituciones sociales como la familia, el matrimonio, y el Estado en la denostación y negación de las vidas *queer*. Esto servirá como marco para interpretar el capítulo uno de la novela, donde el personaje central

Andreas Magnus, un joven de dieciocho años, da indicios de vivir apesadado en la casa de su padre, debido a que ahí les son impuestos estándares de masculinidad (productividad, heterosexualidad obligatoria y reproductividad) que no puede cumplir.

La crítica que el marxismo *queer* hace a la institución de la familia permite apreciar la parodia que se hace en *Der fromme Tanz* al entorno familiar de Andreas Magnus en su afán de mantener su círculo social estrecho. También permite observar los motivos del desdén que el padre de Andreas Magnus tiene de su hijo debido a que éste no puede cumplir con los estándares de masculinidad que le son prestablecidos. Una confrontación padre-hijo que es homologable a la relación que Klaus Mann tuvo con su padre, el *pater familias* literario y representante de la cultura nacional burguesa de su época, Thomas Mann.

A través del concepto de “heteropatriarcado” se enfatiza la narrativa que “toma a la heterosexualidad normativa como un emblema del orden, naturaleza y universalidad, haciendo con ello parecer a todo lo que está desviado de sus ideales como un signo del desorden” (Ferguson 6). La idea de “heteropatriarcado” de acuñación *queer* enfatiza cómo la heterosexualidad es vista como una categoría esencialista que sirve de base para que la familia se establezca “como una relación de propiedad que supone una división natural del trabajo basada en las distinciones de sexo y género” (Ferguson 6). Gran parte de la opresión que Andreas Magnus vive en el hogar de su padre se deriva de que antes de ser visto como un sujeto sexodisidente es percibido socialmente como alguien que pertenece al género masculino y como un heterosexual, del que se espera que responda a las exigencias de productividad económica y de reproductividad. El capítulo uno de la novela hace manifiesta una situación de tensión en la casa del padre, donde Andreas Magnus al cumplir dieciocho años no da señales contundentes de convertirse en un sostén económico debido a que no ha elegido una profesión redituable (pues está volcado hacia la sensibilidad artística), y porque

no podrá potencialmente contraer nupcias con Fräulein Ursula, una joven perteneciente a otra familia de la burguesía bávara. Dentro del marxismo *queer* o *postqueer* se exalta la idea de que “la crítica de Marx a las relaciones capitalistas de propiedad está plagada de silencios que hacen que los discursos [excluyentes] de género y de heterosexualidad parezcan acordes con la realidad y por ello susceptibles de ser vistos como ideas universales” (Ferguson 5). Este trabajo sostendrá la idea de que uno de los grandes aportes que hace Klaus Mann en su primera novela es el desnaturalizar la noción de heterosexualidad universal al ofrecer una representación de un sujeto que vive la opresión capitalista, primero en un medio burgués y posteriormente dentro del proletariado urbano de Berlín, desde su experiencia como sexodisidente. Birgit Fulton ha señalado a Marx como una influencia intelectual temprana de Klaus Mann, lo cual refuerza la idea de que en su representación de la sexodisidencia tanto la sexualidad como el género están altamente definidos por las diversas relaciones materiales y económicas en las que se ven envueltos sus personajes, principalmente Andreas Magnus.

Cabe destacar que Klaus Mann hace uso del tradicional género literario *Bildungsroman* (novela de formación). Si bien el análisis de este trabajo ahonda en la manera en que *Der fromme Tanz* se acopla a los elementos formales de la novela de formación, se hará especial énfasis en la manera en que Klaus Mann, valiéndose de una subjetividad *queer*, se re-apropia formalmente de este género para hacerlo hablar en pos de una poética *queer*, entendida ésta como “el ir y venir entre códigos significantes performativos [de la sexualidad y del género]. [...] Algún tipo de significación pública en forma de promulgaciones específicas, personificaciones (*embodiments*) o actos discursivos que no son exclusivamente sexuales , o cuando menos son, extrasexuales” (Meyer 22-23). La definición de “poética *queer*” establecida por Moe Meyer permitirá, por un lado, exaltar el modo en que la sexualidad y el género se van alterando en la novela según los distintos medios sociales por

donde se desplaza Andreas Magnus en su travesía de autoconocimiento, y por el otro, poner de manifiesto que muchas de las alteraciones en torno a la categoría de la sexualidad se valen de códigos performativos del género para resignificarse. Tómese como ejemplo de dicha “resignificación” el modo en que al conocer en Berlín al personaje Niels, Andreas Magnus adopta rasgos del género femenino para exaltar la masculinidad de su *partenaire* sexual y afectivo.

La performatividad entiéndase a lo largo de este trabajo: “en el sentido de que la esencia o identidad que pretenden afirmar las palabras, actos, gestos y deseos son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad (Butler, *El género en disputa* 266). En la novela el género (masculino-femenino) se ve sometido a un proceso de constante resignificación cuando los personajes adoptan gestos, formas de posicionar el cuerpo y comportamientos atribuidos al género inverso, a tal grado que puede identificárseles con él. Tómese por ejemplo la manera en que el personaje Paulchen, un sexoservidor que funge como camarada y *partenaire* afectivo de Andreas Magnus, reiteradamente se expresa, viste y actúa como “dama” a tal grado que se le puede identificar como tal, aunque el lector sepa expresamente que pertenece al sexo masculino.

La noción de performatividad a menudo contribuye a que el género sea concebido únicamente dentro de un modelo constructivista de identidades, al ser percibido como una mera ficción cultural que puede ser alterada por el sujeto sin repercusión alguna y a voluntad propia. Sin embargo como parte de la crítica que Klaus Mann ejerce a la heteronorma los personajes también adoptan el género masculino y/o femenino dependiendo de la posición jerárquica de poder en la que se encuentran, ya que incluso en la relaciones entre

homosexuales puede identificarse una replicación del binomio masculino-femenino, donde los que manifiestan un carácter viril tienen un poder afectivo sobre aquellos que dan muestra de blandura y sensibilidad. De ahí que la performatividad tenga que ser entendida entendida “no como un acto singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. [...] las normas reguladoras del “sexo” obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual” (Butler, *Cuerpos que importan* 18).

Durante la República de Weimar surgió en Alemania la figura de la *flapper*, la cual representó un modelo de emancipación para las mujeres, ya que tuvieron acceso a diversos puestos de trabajo que les otorgó una relativa independencia económica y con ello la posibilidad de disfrutar de la industria del entretenimiento en cabarets y bares. En el imaginario colectivo de la época estuvieron asociadas al consumo de alcohol, al tabaquismo y al baile frenético de la música proveniente de Estados Unidos como el jazz, foxtrot y charleston (Reinsch 33). La “inversión” que Klaus Mann hace de sus personajes masculinos en femeninos se da bajo el modelo de emancipación histórico de la *flapper*, pues sus personajes en Berlín aparecen retratados con las vestimentas que éstas portaron y asociados estrechamente a la vida del entretenimiento, el baile, el consumo de alcohol y de psicotrópicos.

De ahí que antes de hablar de una apropiación misógina por parte de Klaus Mann de los comportamientos considerados como transgresores de las mujeres dentro de su horizonte, se tenga que percibir el revestimiento femenino de sus personajes del sexo masculino bajo la noción de “tecnología del género”, donde el género es resultado de una negociación más

activa de “las relaciones que establece la subjetividad con la socialización” (De Lauretis, *Technologies of Gender 2*), y que en este caso permite observar el modo en que la subjetividad literaria *queer* de Klaus Mann se vale de un modelo de emancipación femenina para dotar a sus personajes de un halo transgresor que desafía los confines “esencialistas” de la diferenciación sexual (hombre-mujer).

Este trabajo ahonda en los distintos medios discursivos (principalmente en la vestimenta y comportamientos) de los que se vale Klaus Mann para crear una desarticulación del binomio de género masculino/femenino y del de la sexualidad hetero/homosexual a lo largo de la progresión de los segmentos de *Bildungsroman*. En cada secuencia de *Der fromme Tanz* existe una puesta en práctica de lo que Foucault denomina la tecnología del sí con respecto a la sexualidad, donde más que adoptar “reglas de conducta, los hombres buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida [sexual] una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo” (*El uso de los placeres* 14). Pues al abandonar el hogar paterno Andreas Magnus busca forjarse un nuevo horizonte desde el cual poner en perspectiva su sexualidad y los distintos correlatos que la van acompañando (el amor romántico, el quiebre con la monogamia, la práctica del amor libre).

Entiéndase como “reapropiación” la serie de tácticas mediante las cuales los sujetos *queer* reinterpretan saberes y discursos artísticos con el fin de desafiar directa y provocativamente la hegemonía de la heteronormatividad en la cultura dominante (Livingston 1). Este trabajo tiene como propósito mostrar cómo Klaus Mann al valerse de un género literario consagrado por la tradición de escritura alemana se está reapropiando *queermente* de él con el fin de elaborar un discurso para dismantelar los supuestos

esencialistas bajo los que subyace la heterosexualidad obligatoria. Un gesto que Susan B. Livingston llama “*quee(re)appropriation*” (1).

En el capítulo dos de la novela se observa en el personaje Andreas Magnus un desplazamiento abrupto de su *milieu* burgués al proletariado urbano de Berlín. En su autobiografía *Der Wendepunkt* (El punto de inflexión) de 1942 Klaus Mann personificó la vida sexual que se vivía en la hoy capital alemana durante la década de los veinte del siglo pasado:

¡Mírenme bien! Pregonaba clamorosamente la capital alemana, arrogante incluso en la desesperación. Soy Babel, la pecadora, la más monstruosa de las ciudades. Sodoma y Gomorra juntas no eran ni la mitad de corrompidas, ni la mitad de miserables que yo ¡Chico, chico, la vida nocturna de Berlin! No hay nada en el mundo que se le parezca. Hubo un tiempo en el que tuvimos un ejército de primera, hoy tenemos perversiones de primera<sup>1</sup> (133).

De esta apreciación es importante destacar el nexo que hace el autor de *Der fromme Tanz* entre la vida en la ciudad y la perversión, pues da indicio de cómo la permisividad de la vida sexual contribuyó a disolver los paradigmas patriarcales de género y de sexualidad que regularon a la nación alemana antes de la instauración política de la República de Weimar, ya que antepone el militarismo del Segundo Imperio al advenimiento de una cultura conducida por el instinto sexual. Para ahondar más en las causas que posibilitaron el surgimiento de una escena cultural *queer* y en las manifestaciones de ésta, se ofrece a lo largo del análisis de *Der fromme Tanz* consideraciones históricas sobre la sexualidad en el tránsito del Segundo Imperio a la República de Weimar.

---

<sup>1</sup> Desde ahora cabe señalar que todas las traducciones provenientes de textos en alemán al castellano son de mi autoría. “Schaut mich nur an! Schmetterte die deutsche Kapital, prahlerisch noch in der Verzweiflung. Ich bin Babel, die Sünderin, das Ungeheuer unter den Städten. Sodom und Gomorra zusammen waren nicht halb so verderbt, nicht halb so elend wie ich! ...Das Berliner Nachtleben, Junge-Junge, so was hat die Welt noch nicht gesehen! Früher mal hatten wir eine prima Armee; jetzt haben wir prima Perversitäten!”.

En el capítulo dos Andreas Magnus se exilia en Berlín y es ahí donde comienza la desconfiguración de la linealidad sexo-género-orientación sexual en la vida proletaria de Berlín, lugar al que huye para encontrar anonimato y rehacer su vida lejos de los estándares de masculinidad hegemónica de su padre el respetable médico Herr Magnus. Más que hablar de una vida proletaria en Berlín, este trabajo sostiene la idea de que Andreas vive una proletarización de sus placeres y de su deseo, pues en esa clase social el escape ideal para romper con todas las convenciones de heteronormatividad que tanto lo oprimían en la burguesía.

Birgit Fulton resalta que tanto Marx como Freud fueron influencias tempranas en la vida intelectual de Klaus Mann (183). De ahí que se pueda hablar de un posicionamiento *queer* del autor de *Der fromme Tanz* ante el marxismo y el psicoanálisis en la configuración de la sexodisidencia en su fantasía literaria. Para ello se ahonda en el concepto de proletariado acuñado por Marx y las resonancias que éste tiene en la vida proletaria de Andreas Magnus marcada por la prostitución y su trabajo en la industria del entretenimiento berlinés en el cabaret *Die Pfütze* (el charco). La ruptura sexual con la monogamia heteronormativa está acompañada de un análisis fundamentado en el concepto de “sexualidad infantil” acuñado por Freud, desde el cual se da significado a las manifestaciones sexoafectivas minoritarias que se hacen patentes en la novela desde el capítulo dos: prostitución, amor libre, participación en bacanales.

En el panorama actual de pensamiento *queer* la clase social es un componente sumamente re-significativo de la sexualidad e identidad de género. De ahí que el análisis que se ofrece de Andreas Magnus tenga un carácter interseccional. Por interseccionalidad entiéndase un modelo de vectores constituido por la raza, clase, nacionalidad, género, sexualidad, y discapacidad que da cuenta de la agudización de la opresión y marginación

cuando dos o más de éstos se entrecruzan en un sujeto. Este modelo de opresión tiene como lugares contrapuestos de privilegio a la blanquitud (*whiteness*) y a la masculinidad (Lewis 248).

Este modelo permite darle significado a la tensión que Andreas Magnus vive en Berlín al posicionarse como un sujeto fuera de la heteronorma y a la vez como un proletario que ve en la puesta en práctica de su sexualidad y de sus placeres un paradójico medio de liberación pero simultáneamente de explotación, ya que al vector de opresión de la homosexualidad se le suma el de la clase dentro del capitalismo. La fantasía de Klaus Mann también aborda de manera tangencial el vector de raza al incluir en su representación de la sexodisidencia a un hombre negro y la negritud (de la música) como fuente de otredad.

La articulación entre marxismo y teoría *queer* permite poner en cuestionamiento el estatuto privilegiado que tiene la familia, la pareja y el Estado en la definición de lo legítimo e ilegítimo con el fin de resaltar que la subjetividad literaria *queer* de Klaus Mann profiere en su primera novela una crítica velada a estas instituciones. Fuera de estas instancias el sujeto *queer* es visto como un sujeto fallido del que se pone en tela de juicio su capacidad de lealtad, memoria, y hasta de astucia. Teniendo como base “la gramática resemantizadora del fracaso propuesta” por Jack Halberstam se puede enarbolar el papel nodal que tiene la deslealtad, el olvido y la estupidez en la emancipación y desarrollo personal de Andreas Magnus.

Dentro del capitalismo global la apertura a nuevas capacidades afectivas sensoriales, fuera del núcleo familiar y la heteronorma son susceptibles de ser mercantilizadas (Ahmed 251). Gran parte de la experiencia emancipadora de Andreas Magnus tiene como base la comercialización de su cuerpo y su sexualidad con el fin de sobrevivir a las nuevas condiciones de vida impuestas por la ciudad (pago de un alquiler). Sin embargo, Andreas no

es un tipo que comienza completamente desde cero en su llegada a Berlín, sino que trae consigo un bagaje cultural derivado de su formación intelectual privilegiada en la burguesía, que le permitirá ponerlo a disposición en su desempeño como trabajador sexual. El concepto de “capital erótico” planteado por Catherin Hakim permite observar la diversa índole de caudales (sociales, económicos, artístico-sociales) que se activan en actividades donde se cree que sólo se involucra el atractivo del cuerpo para crear encanto o carisma (25). Dos cualidades que le permiten a Andreas mantener una clientela perteneciente a la pequeña burguesía con sus aspiraciones estetizantes en el cabaret *Die Pfütze* (El charco).

Más que ver en el “afeminamiento” de los sexodisidentes masculinos de *Der fromme Tanz* una confirmación del modelo de inversión de la época en el que los homosexuales transmutaban en mujeres esta tesis ofrece una lectura desde un punto de vista estético, donde Klaus Mann se apropia de los prejuicios alrededor como un gesto paródico de resistencia, frente a la respetabilidad burguesa heterosexista de su época, como a los modelos masculinizantes de homosexualidad que imperaban durante la República de Weimar. Una actitud que hoy se calificaría artísticamente como *camp*, y desde la cual se ejecuta una política de cancelación de la vergüenza que acompaña a quienes se han desplazado fuera del privilegio de la heteronorma. Insistir en que es una subjetividad *queer* la que configura lo narrado en la novela permite poner de relieve modalidades de representación discursiva sexodisidentes que tienen como fuente afectos como la frivolidad, lo cursi y lo nimio, desde los cuales se cancela la grandilocuencia de lo patriarcal.

Pese a que es una novela que aborda la sexualidad, la representación de lo sexual en *Der fromme Tanz* no evoca nunca de manera explícita a la genitalidad. De ahí que la novela sea susceptible de ser leída desde el discurso artístico *queer* contemporáneo denominado “posporno” en el que se ahonda en el papel que tienen los componentes extrasexuales del

acto coital en el establecimiento de una significación del sexo y donde se emite una crítica a los cuerpos hegemónicos (blancos, inscritos dentro de una belleza grecolatina, musculosos, capacitistas). La novela ofrece en la bacanal *Klo-klo-klo* un catálogo circense de cuerpos que anulan la seriedad y solemnidad del acto sexual.

## **CAPÍTULO II. Bosquejo biográfico queer de Klaus Mann.**

Con el fin de que la producción literaria de Klaus Mann sea leída con ojos *queer*, es decir, como un ejercicio de escritura que desafía las convenciones de la heteronorma y que sitúa las manifestaciones marginales de la sexualidad en el centro del análisis literario, se esbozará en este subcapítulo una biografía *queer* del hijo mayor de Thomas Mann. Ésta hará énfasis en la manera en que la abierta homosexualidad de Klaus Mann estructuró los acontecimientos de su vida, así como en los rasgos de la opresión que se manifestaron en su vida debido a su preferencia sexual, como el hostigamiento policiaco, su aislamiento y su propensión al consumo de drogas.

Si bien esta pequeña biografía presentará de manera introductoria algunos datos básicos de la vida de Klaus Mann, no pretende ser exhaustiva ni ahondar en asuntos que poco conciernen al autor de *Der fromme Tanz* como sexodisidente (*queer*). Por este último término debe entenderse todo aquel sujeto que vive en la periferia de la heteronorma y el patriarcado (o que difícilmente se puede asimilar a ellos), y que es oprimido por éstos a tal grado que su vida se vuelca al espectro de la obscenidad, la clandestinidad y sobre todo a lo que las sociedades han determinado históricamente como inmoral y “abyecto”. En el capítulo dos se ofrece un desarrollo conceptual teórico de los términos heteronorma y patriarcado.

Klaus Mann nació el 18 de noviembre de 1906 en Múnich, siendo el primer hijo varón del matrimonio entre Thomas y Katia Mann. Este acontecimiento, posiblemente desprovisto de significado, ya conllevaba en sí una carga para el padre de Klaus, el célebre escritor Thomas Mann, quien expresó en una carta fechada el 20 de noviembre de 1905 dirigida a su hermano Heinrich estar desilusionado por haber tenido como primogénita a una hija (Blanco 7); una cuestión que pone en evidencia “el masculinismo” del célebre autor.

Con motivo del nacimiento de Klaus, Thomas escribió otra carta dirigida al escritor Kurt Martens, en la cual anunciaba “feliz el nacimiento de un muchachito bien formado” (Blanco 7). Desde estas declaraciones por parte del padre del escritor de *Der fromme Tanz* pueden comenzar a rastrearse los indicios de una relación antagónica y a veces conflictiva (no desprovista de un tierno paternalismo por parte de Thomas Mann, que rayaba a veces en el exacerbado sobre-proteccionismo de su primer varón) entre padre e hijo; la cual trascendió el plano de lo personal para trasladarse al plano de la escritura, donde padre e hijo se confrontaron acerca del tema de la homosexualidad. Por ejemplo, Oosterhuis propone leer a *Der fromme Tanz* como un proyecto de representación rebelde en contra de la novela *Der Tod in Venedig* (Muerte en Venecia) de 1912 y del ensayo *Über die Ehe* (Sobre el matrimonio) de 1925 del prodigioso, afamado y encumbrado escritor guillermino (183). En la primera obra Thomas Mann asocia al homoerotismo con la decadencia y con una “mortal intoxicación dionisiaca” (Oosterhuis 181), mientras que en su ensayo enarbola la virtud del matrimonio y emite juicios condenatorios hacia la homosexualidad, la cual “está destinada al fracaso sentimental debido a su precariedad” (Citado por Oosterhuis 183).

En la carta que da cuenta del nacimiento de Klaus también puede notarse que las expectativas viriles y de masculinidad hegemónica por parte de Thomas con respecto a su primer hijo eran muy altas y se vieron frustradas desde la década de los veinte, época en la que Klaus Mann “ventiló abiertamente su homosexualidad, revistiéndola de un aire bohemio y poco convencional, que desafiaba contundentemente la actitud conservadora de su padre” (181). A esta época bohemia y desenfadada corresponden los textos *Anja und Esther* de 1924, *Vor dem Leben*, su primer volumen de historias cortas de 1925, *Der fromme Tanz* de 1926 y *Heute und Morgen zur Situationen des jungen geistigen Europas* de 1927. De acuerdo con Alison Ford, este compendio de obras tempranas de Klaus Mann está marcado por un

“espíritu de diferenciación juvenil” (38) con respecto a la anterior generación guillermina atravesada por las convenciones de la burguesía y del ya caído imperio.

Hasta ese momento sus principales influencias filosófico-literarias habían sido Nietzsche, Hölderlin, Novalis, Paul Verlaine, Oscar Wilde, Walt Whitman y Stefan George (Oosterhuis 186). Estos tres últimos se destacan como influencias con respecto a la representación literaria de la homosexualidad, tanto en un grado formal como de contenido. En *Der fromme Tanz* hay referencias explícitas a Walt Whitman, las cuales se analizan en el capítulo tres. A todos estos autores se les atribuye desatar en Klaus “una sensualidad decadente y un vitalismo irracional, propios de la generación alemana de la Primera Posguerra” (Oosterhuis 186).

Septiembre de 1924 fue un mes crucial para Klaus, debido a que es aquí cuando abandonó su nicho paternal y se dirigió a Berlín, donde se desempeñó como crítico de teatro (Ford 1). Este dato tiene un gran significado para la novela *Der fromme Tanz*, ya que a que el desplazamiento que Klaus Mann realiza de Múnich a Berlín es el mismo que emprende Andreas Magnus en la ficción. Sin embargo, es importante señalar que el abandono del núcleo familiar cercano no implicó precisamente una ruptura financiera con su padre Thomas Mann, pues éste lo mantuvo económicamente hasta la edad de treinta y seis años (Weiss 475).

Al parecer, fue únicamente en la ficción donde Klaus se independizó de su padre, debido a que en la novela Andreas Magnus abandona todo tipo de relación con su familia, lo cual lo empuja a la prostitución en Berlín. Sin embargo, puede decir que la voluntad de establecer una ruptura definitiva con su padre siempre estuvo latente en el primer hijo varón de Thomas Mann desde muy temprana edad. El apoyo económico que recibió de su padre podría suponer que las experiencias personales sexodisidentes son apropiaciones por parte del relativo privilegio social de Klaus Mann.

Este esbozo biográfico sexodisidente invita a ver el desplazamiento de Múnich a Berlín no sólo como un mero traslado, sino como un fenómeno muy recurrente en la vida de gran parte de los sujetos *queer* que no pueden responder a las exigencias de masculinidad hegemónica ni de reproductividad impuestas por su núcleo familiar. Lo que podría establecerse como la principal causa de esta huida es el posicionamiento tan ambiguo y atormentado de su padre con respecto a la homosexualidad, pues se sabe que mantuvo una relación con un sujeto llamado Paul Ehrenberg (Oosterhuis 183), a la cual dio término una vez que se comprometió con Katia, madre de Klaus. Y, por otro lado, Fulton señala a Armin Martens como otra de las parejas sentimentales de juventud de Thomas Mann (126)

Las fuentes que dan cuenta de la muy ambigua homosexualidad de Thomas Mann son dos. Por un lado, está el ensayo *Über die Ehe* de 1925, en el cual “reconoció haber estado involucrado en una relación de tipo extra-marital con alguien antes de conocer a su futura esposa [Katia]” (183). Con esta declaración se cree que hasta determinado punto le otorgó cierto reconocimiento público a Ehrenberg, ya que cabe mencionar que la homosexualidad no fue para Thomas Mann un asunto secreto. Prueba de ello es la segunda carta que pertenece al compendio *Briefe 1889-1936*, donde señala que la homosexualidad para él “sólo se da en los estériles términos de la satisfacción estética de *l’art pour l’art*, ya que el único destino de ésta es la soledad, la melancolía y la muerte (183). El autor de *Muerte en Venecia* rehuyó a la homosexualidad tal y como lo hizo su trágico personaje, Gustav Aschenbach, quien sucumbe a la muerte después de dejarse arrebatado eróticamente por el joven Tadzio.

En otra carta dirigida al poeta Carl Maria Weber, el patriarca de los Mann señala que “el amor entre hombres no es natural, por lo cual pertenece más al orden de lo cultural y espiritual” (Citado por Oosterhuis 183). Con esta declaración se infiere que, para Mann, el homoerotismo tiene un valor superior digno de ser representado artísticamente, a diferencia

de la heterosexualidad. Estas apreciaciones se harán patentes en el análisis que se realiza del texto *Der Tod in Venedig* en el capítulo tres de esta tesis.

Lo que es importante resaltar acerca de la homosexualidad latente de Thomas Mann es el valor que tiene como sitio de confrontación con su hijo Klaus Mann; pues ahí donde el patriarca Mann se queda en un sitio de indefinición respecto a su homosexualidad, Klaus adopta una posición completamente abierta y directa que invita a leer su proyecto literario y de vida como una rebeldía hacia el padre. También es importante resaltar que los problemas con respecto a la sexualidad de la familia Mann se dan en el marco de un ambiente burgués donde el matrimonio heterosexual es visto como fuente de “fidelidad mutua, responsabilidad y fertilidad” (Oosterhuis 183). Exaltar este componente de aburguesamiento heterocéntrico en la vida de Klaus Mann es de vital importancia para interpretar la proletarización de la sexodisidencia que hace en *Der fromme Tanz*, pues pareciera en la novela que, sólo en el marco de la clase trabajadora asalariada, se diluyen todos estos valores burgueses y dan pie a una liberación más contundente de la sexodisidencia.

Lo que se sabe fácticamente de la estancia de Klaus en Berlín es que se desempeñó como crítico de teatro en el periódico *Zwölf Uhr Mittagsblatt* (Ford 1), y es aquí donde experimentaría un primer destierro, antes de exiliarse de Alemania por razones ideológico-políticas. Se enfatiza el carácter fáctico porque su yo figurado en la novela sí rompe financieramente con el padre, razón que lo empuja a ejercer la prostitución y a vivir en condiciones de pobreza marcadas por el contexto del capitalismo urbano. El hecho de que Klaus Mann haya contemplado la desenfrenada vida berlinesa desde las comodidades que le proferían tanto su trabajo como el dinero de su padre, pone de relieve que la proletarización con la que es configurada la sexualidad de Andreas Magnus en la novela es resultada únicamente de una arquitectura de su imaginación sexual.

Los signos del fracaso en la vida de Klaus comienzan en 1933, año muy significativo para la historia del pueblo alemán, ya que en él se da el ascenso y consolidación del Nacionalsocialismo, lo cual tuvo una repercusión directa en el hijo mayor de Man. En este año “todos sus libros fueron quemados, su ciudadanía revocada, declarado como traidor de su patria y enemigo del pueblo” (Ford 3). Klaus Mann sale de Alemania a Francia en ese mismo año, con lo que se puede hablar ya del comienzo de un doble exilio en su vida: uno impulsado por su condición de sexodisidente y el otro por su estatus político antagónico al fascismo.

Es a partir del exilio en Francia de donde se puede dar cuenta de la cada vez más excéntrica vida sexual privada de Klaus Mann, lo cual es relevante para el presente análisis, debido a que plantea un modo de vida sexual que rompe con todos los signos de la heterosexualidad obligatoria, monogama y genital, lo cual muchas veces lo puso en situaciones de riesgo y vulnerabilidad física y mental. En una carta escrita entre el año 1936 y 1937 que pertenece al Archivo de Monacensia de la Biblioteca de Múnich, Klaus narra su encuentro con dos jóvenes sexoservidores o *matelot* “marineros” en la ciudad costera de Toulon, el cual califica de manera general como “la molesta y desagradable aventura<sup>2</sup>” (Fulton 148). En el relato de este acontecimiento se informa sobre una ocasión en la que buscando sexo en un *quartier réservé* (zona roja) conoció a dos jóvenes de estrato social bajo, y la manera en que fue asaltado y golpeado por ellos:

“Y ahí acechaba el otro, quien me grito ‘¡Te mataré!’ , hubo golpes, y corrí como dos conejos, ellos me alcanzaron, me siguieron golpeando, y me quitaron todo – dinero, mi

---

<sup>2</sup> “das arge und hässliche Abenteuer”

abrigo, mi cartera, y etc. Yo cubierto en sangre, corrí jadeando hasta el próximo puesto de vigilancia; fui acompañado por los policías al hospital”.<sup>3</sup> (Fulton 149)

Esto que parecería ser una mera anécdota accidental es, para Birgit Fulton, una académica austriaca que realizó una extensiva interpretación biográfica de Klaus Mann basada en sus diarios privados, una de las muchas “situaciones de un extremo envilecimiento que dan pie a hablar de una propensión a la repetición en la experiencia básica existencial de Klaus Mann”<sup>4</sup> (148) cada vez que buscaba un compañero afectivo-sexual. La búsqueda constante de este tipo de experiencias que lo situaban al borde de la muerte permite enmarcar a Klaus Mann en “una sexualidad más allá del sexo, marcada por los síntomas de la compulsión y la agresión” (De Lauretis, 114), manifestaciones sexuales marginales que son de especial interés para efectos de una interpretación *queer*.

Como parte de esta compulsión, puede verse en Klaus Mann la constante elección de zonas peligrosas como los barrios rojos (*quartier réservé*), así como resaltarse una afinidad por chicos provenientes de estratos bajos sobre los cuales ejerce cierto dominio a través del ejercicio del poder económico. Un aspecto que pone de relieve que Klaus Mann se valía de su relativo privilegio económico para subordinar a sexodisidentes de clases sociales marginadas a su placer. El gusto por chicos proletarios está reflejado en la novela *Der fromme Tanz* en los personajes de Niels y Paulchen, quienes al, igual que Andreas, se dedican a la prostitución y dan pocas señales de querer establecer una relación monogámica y que

---

<sup>3</sup> “Dort lauerte der andere. Geschrei “je te tuerai!”, Schläge, ich lief wie zwei Hasen, erreichten mich, schlugen weiter, nahmen mir alles ab – Geld, Mantel, Portmonnaie u.s.w.; ich, blutüberströmt, keuchend zur nächsten Wache; vom Polizisten zum Hospital begleitet”.

<sup>4</sup> “Situationen extremer Erniedrigung – man kann von einem Wiederholungszwang existentieller Grunderfahrung sprechen”.

incurren conductas sexuales poco convencionales (tríos, orgías). De hecho, es con ellos que Andreas realiza sus primeras experiencias de liberación homosexual.

Es en el exilio en Estados Unidos a partir de 1938 (Ford 3) de donde se dispone de más información para acentuar la marginación que vivió Klaus por ser un sujeto sexodisidente, debido a que ahí su preferencia sexual y su modo de vida poco heteronormado lo sumió en un ciclo constante de hostigamiento por parte de la sociedad norteamericana, así como en el aislamiento y en un consumo más agudo de drogas. La depresión y el consumo de psicotrópicos no fueron exclusivos de esta época, pues se remontan hasta su juventud (Ford 3), pero es en Estados Unidos donde su adicción a la heroína se complicó a tal grado de comprometer su vida varias veces (Weiss 460).

El consumo de drogas también forma parte de lo narrado en *Der fromme Tanz*. Si bien no es atribuido al personaje central Andreas Magnus, sí lo es a un joven indigente llamado Boris, quien consume constantemente cocaína o algún psicotrópico que Klaus Mann llama “*Das weisse Gift*” o veneno blanco. El papel específico que desempeña el consumo de drogas en esta novela va acorde con la actitud condescendiente que tiene Mann respecto a los berlineses de Weimar, pues a través de ella se evaden de la precaria realidad, sobre todo en un personaje con rasgos tan picarescos, con los cuales tiene afinidad el género literario de la *Bildungsroman* (novela de formación), lo cual se abordará de manera más minuciosa en el capítulo tres.

En Estados Unidos se puede presenciar una fuerte criminalización por parte de las autoridades, quienes encontraban en la homosexualidad un motivo grave de acusación. Basándose en un memorándum de 1943 en el que Klaus Mann se ve obligado a hablar con su abogado sobre su pasado político y sexual, Andrea Weiss reconstruye un arduo proceso de investigación y de espionaje que llevó a cabo el FBI en torno al escritor alemán (459).

Esta injerencia por parte del gobierno estadounidense en la vida privada de Mann lo acompañó hasta el día de su muerte (Weiss 461).

Tanto Klaus como su hermana Erika tenían un perfil político que amenazaba la seguridad de Estados Unidos, lo cual llevó a su gobierno a gastar muchos recursos para espiarlos, pues ambos eran lo que los americanos consideraban “anti-fascistas prematuros” (Weiss 462), término acuñado explícitamente hasta la era McCarthy (1950-1956), pero que ya estaba latente desde que Klaus estaba en suelo norteamericano, y a través del cual los opositores tempranos al fascismo de Hitler en Alemania resultaban sospechosos, porque eran vistos como proclives al comunismo (el cual se creía que había sido el único movimiento en contra del nazismo). Asimismo la homosexualidad convertía a cualquier sujeto en un enemigo del Estado, debido a que en ese país también estaba criminalizada. (462)

Si bien Klaus Mann distaba mucho de ser comunista, sí fue junto con su tío Heinrich Mann, un comprometido partidario del proyecto social-democrático de la República de Weimar (Ford 5), y ambos denunciaron los devastadores efectos del nacionalismo exacerbado en la década de los veinte. Alison Ford señala que tanto para el tío como para el sobrino, Francia era su “hogar espiritual” (5), y que ambos se empeñaron en hacer ver que la única vía democrática para el continente era la creación de una Unión Europea. Este afán de cooperación internacional europea no estaba desprovisto de tintes socialistas, lo que quizá haya despertado la sospecha del gobierno estadounidense sobre Klaus Mann.

Aunque no se pueda demostrar que Klaus Mann era un completo demócrata liberal al estilo de los estadounidenses, se posee información de que trató de mantenerse al margen de emitir declaraciones y posicionamientos políticos. Esto se sabe a través del perfil que le otorgó a su periódico cultural-literario *Decision*, donde en el primer número declaró que “no sostenía ningún posicionamiento político más allá de la democracia, y un aborrecimiento por

el fascismo” (Weiss 464) y en el cual involucró a su tío Heinrich y a los escritores Jean Cocteau (quien también fue gay), Christopher Isherwood y Aldous Huxley (un personaje muy controversial por criticar la vigilancia excesiva del gobierno estadounidense) (Weiss 464).

Sin embargo, la información que importa resaltar de los expedientes generados por el FBI, utilizados por Andrea Weiss conjuntamente con el archivo Freedom of Information y el Archivo Erika y Klaus Mann (461) es el manejo que el gobierno estadounidense hizo de su homosexualidad para declararlo un enemigo de la nación. Pues en uno de estos expedientes, un informante secreto, quien Weiss presume que se trata de un miembro de la Gestapo que conoció directamente a los hermanos Mann en Alemania durante la República de Weimar (462), se sugiere que lo que existía entre Erika y su hermano era algo que estaba más allá de “la mera relación entre hermanos” (Weiss 462). La sugerencia de la existencia de una relación incestuosa entre los hermanos Mann sólo fue una táctica para que, por medio de la acusación de una supuesta sexualidad ingobernable se les tachará de disidentes del orden. El informante va más allá, sugiriendo que existió un lazo sexual entre Erika, su ex esposo Gustaf Gründgens, el escritor Christopher Isherwood (462).

En América, Klaus Mann fue claramente víctima de una criminalización más severa basada en su homosexualidad y en sus inclinaciones calificadas como “perversas”. Lo único que puede decirse de la relación entre Erika y Klaus con cierto grado de veracidad es que ambos eran muy unidos y que él dependía mucho emocional y psicológicamente de su hermana. Este fuerte lazo filial se creó desde que ambos trabajaron en la obra teatral *Anja und Esther*, donde Erika interpretó el papel de una lesbiana. Klaus resintió fuertemente la ausencia de su hermana cuando ésta fue invitada a fungir como corresponsal en Londres para la BBC y para el ministro de información de Churchill, Duff Cooper, dejando solo en el exilio

a su hermano, quien sólo dijo haber experimentado “envidia, orgullo y tristeza” (Weiss 468) por la partida de su hermana.

Otro hecho que evidencia la homofobia de que Klaus Mann fue presa durante su exilio en Estados Unidos es haber sido rechazado por el ejército norteamericano por dar cuenta abiertamente de su homosexualidad, aduciendo a título personal que “esto no tenía intrínsecamente una razón por la cual avergonzarse” (Weiss 474). El servicio militar lo tachó después de estas declaraciones como “un hombre demente [*insane*]” (Weiss 4749). Al parecer, Klaus Mann tenía expectativas muy erróneas de un país aparentemente democrático que criminalizaba la homosexualidad con más severidad que el Párrafo 175 de la constitución de la República de Weimar y la Alemania de Hitler.

Hay tres razones por las cuales Klaus quería a toda costa enlistarse en el ejército estadounidense. Comenzaré con la más relevante para efectos de una interpretación *queer* de la vida de Mann. En la Guardia Nacional estadounidense se encontraba uno de sus muchos amantes fallidos, Thomas Quinn Curtis (Weiss 460), a quien Klaus Mann llamaba afectuosamente “Tomski”. Este dato ofrece luz sobre las razones sexo-afectivas por las cuales emprendió la descabellada misión de enlistarse en el ejército. La segunda alude a la profunda soledad que Klaus Mann sentía interiormente tras la partida de su hermana, la cual lo hizo sumirse en un ciclo compulsivo de autodestrucción al aumentar su consumo de drogas. En una carta fechada el 10 de agosto de 1941, dirigida a Muriel Rukeyser, una de sus pocas amigas en ese desolador panorama, Mann confesó haber “vivido el verano más solitario de su vida” (Weiss 466). Por su parte, el informante anónimo de la Gestapo o del FBI declaró verlo en condiciones económicas cada vez más deplorables y haber notado la entrada de una cantidad innumerable de hombres *queer* (término que en esa época sí era despectivo) a su habitación (Weiss 468). En otro reporte dio cuenta de haber visto a Mann

padecer de “una condición enferma por sífilis e inyectarse dosis de un químico” (Weiss 473). Con lo cual parece estar haciendo referencia a la proclividad de Mann al sexo en condiciones de riesgo y a su compulsión por el suicidio. La tercera razón con suficiente peso para enlistarse en el ejército era la posibilidad de obtener la nacionalidad estadounidense, ya que para ese entonces llevaba ya ocho años sin tener ciudadanía, pues su último pasaporte había sido emitido por el gobierno checo en 1933 (Weiss 474).

Como apoyo a esta información biográfica mediada por Andrea Weiss se ofrece la experiencia de Klaus Mann vertida en su texto literario *Speed* que data de los primeros años de la década de los cuarenta. Esta novela permite establecer un parangón entre el estado de profunda soledad y aislamiento del personaje Karl Kroll con el de Klaus Mann durante su exilio en Estados Unidos. Desde el comienzo de la narración se presenta a un hombre devastado y sumido en un enfermizo estado de soledad: “Todo está terminado. Estoy aniquilado. No hay escapatoria alguna, ninguna esperanza más. Estoy hecho polvo<sup>5</sup>” (247).

Más allá de otorgarnos la experiencia de aislamiento del personaje Karl Kroll, el texto ofrece también señales de la desesperación y paranoia que el propio Klaus Mann experimentaba en su vida real por ser constantemente asediado por la policía o el FBI. Desde las primeras líneas de este texto se ofrece un panorama del acecho que vive Karl Kroll por haber caído en el consumo y tráfico ilícito de drogas en Nueva York, una ciudad que es igualmente ajena que para Klaus Mann, debido a que el personaje es un austríaco que dejó su país por el ascenso del nazismo, y se encuentra profundamente herido porque su amada Anna le envía una carta proveniente del otro lado del Atlántico diciéndole que no es lo

---

<sup>5</sup> “Es ist alles aus. Ich bin vernichtet. Es gibt kein Entkommen, keine Hoffnung mehr. Ich bin erledigt”.

suficientemente ario para ser su esposo<sup>6</sup> (253). El detalle del amor no correspondido en Austria es nodal para entender la soledad que hace a Karl Kroll ser presa fácil del joven estafador llamado Speed (en inglés significa “rapidez” o “celeridad”), quien a su vez funge como una alegoría de la sensación sanadora y de frenesí que le proporciona el consumo desmedido de drogas, en especial de la marihuana: “Yo era un pájaro, un ángel, un avión, un caballo de salto, un bailarín. Estaba completamente feliz. Otros pájaros, otros ángeles cantaban conmigo” (303-304). La sensación que le provoca a Karl Kroll la ingesta de droga asociada al aceleramiento y a la elevación producidas por un avión es equiparable al papel que desempeña el joven Speed en su vida, ya que es quien lo saca del aletargamiento del que lo tenía la soledad, del aislamiento, el endeudamiento y el desempleo. Todos estos elementos también eran parte de la vida de Klaus Mann durante su exilio en Estados Unidos.

Si bien Karl confiesa sentir por Speed un sentimiento paternalista de conmiseración, debido a que el joven vive en situación de calle, llega el punto en que también es difícil ponerle un nombre o etiqueta a este vínculo que tiene tintes homoeróticos: “Cada día me fascinaba y confundía más, y a menudo me conmovía con su natural amabilidad y la suave serenidad de su sonrisa<sup>7</sup>” (294). En esta novela se plantea la idea de que Klaus Mann encontraba en los chicos lo mismo que le procuraban las drogas: un medio frenético para aliviar su hastío existencial, sobre todo en temporadas donde su realidad no era la más consoladora.

El hostigamiento policíaco sufrido por Klaus Mann queda literaturizado en el texto cuando Karl Kroll se da cuenta de que el FBI quiere apresarle: “Si fuera como tal una orden

---

<sup>6</sup> “Du bist kein Arier”.

<sup>7</sup> “Immer wieder faszinierte und verwirrte er mich, und er rührte mich oft durch seine natürliche Freundlichkeit, die sanfte Heiterkeit seines Lächelns”.

judicial, sería poco probable que la policía enviara a estos muchachos a atraparme”<sup>8</sup> (248). Esta especulación surge mientras el personaje Karl Kroll está teniendo una confrontación con sus propios pensamientos acerca de la naturaleza y realidad de su orden de aprehensión, lo que enfatiza en la narración el carácter sumamente paranoico de sentirse perseguido.

El segundo intento de Klaus para enlistarse al ejército estadounidense expone de manera más visible la opresión que padecía por ser homosexual o sexodisidente de la heteronorma; ya que para poder al fin ser parte de la milicia norteamericana tuvo que aprender a comportarse como un hombre heterosexual, para lo cual recibió consejos de un círculo de conocidos suyos que habían sido aceptados en la milicia (Weiss 475). Por otro lado, la felicitación otorgada por su padre, Thomas Mann, derivada de este hecho revela uno de los acontecimientos más lamentables de la vida personal de Klaus: que su padre nunca lo había reconocido como “hombre” sino hasta que entró al ejército. En el compendio de cartas, *Briefe und Antworten 1922-1944*, Thomas Mann se dirigió a Klaus el 27 de abril de 1944 para decirle con motivo de su aprobación en el ejército: “finalmente has dado pruebas de ser recto y valiente como todo un hombre” (Weiss 475).

Si bien el apelativo “hombre” puede interpretarse como un signo de integridad, sobre todo porque Klaus ni siquiera se había hecho cargo hasta ese momento de cubrir por sí mismo las necesidades económicas más básicas de su vida y su carrera como escritor no presentaba las mejores señales de notoriedad, parece que Thomas Mann no pudo dejar nunca de ejercer un criterio patriarcal para juzgar el éxito de su hijo. En todo caso, equiparar la voluntad de Klaus Mann para resarcir su vida con “hombría” parece un gesto bastante violento por parte de su padre, quien tenía plena conciencia de la condición *queer* de su hijo.

---

<sup>8</sup> “Wenn es ein ordentlicher Haftbefehl wäre, hätte die Polizei wohl kaum diese Kerle geschickt, um mich zu holen”.

Podría pensarse que la ruptura de Klaus Mann con el heteropatriarcado en el que Alemania fundó su proyecto modernizador de nación sólo lo enfrentó con los sectores políticos de derecha. Sin embargo, no fue así; ya que en su artículo *Homosexualität und Fascismus* de 1934 acusa a la prensa izquierdista de la manera tan inhumana y homofóbica con la que dio cuenta del asesinato a manos de Hitler del general Ernst Röhm: “Páginas, que con muchísimo gusto se decían liberales e ilustradas, de repente empiezan a gritar ¡pederasta!, como la esposa histérica de un pastor<sup>9</sup>” (8).

Lo que Klaus Mann recuerda a la prensa de izquierda es que ésta se vale de la equiparación automática que la burguesía hacía de los homosexuales con los pederastas, poniendo de manifiesto que su mentalidad distaba mucho de ser revolucionario, y que en el fondo era sumamente conservadora: “La lucha contra la homosexualidad fue una cuestión moral-burguesa; fue guiada por el mismo pathos en contra del amor libre”<sup>10</sup> (6). Otro aspecto acerca de este pasaje es que Klaus Mann no sólo vela por el respeto de la homosexualidad sino también de lo que llama “amor libre”, es decir, toda manifestación sexo-afectiva que no se acopla a los dictados de la heteronormatividad.

De acuerdo con Harry Oosterhuis, para la izquierda (especialmente la socialista), la homosexualidad era vista como un síntoma de decadencia burguesa y de individualismo egoísta (197) debido a que el cuerpo era percibido como “una herramienta de trabajo y producción” (Oosterhuis 197). De modo que el deseo sexual o lujuria (*Lust*) suscitaba sospechas de ser una fuerza antisocial, haciendo ver a la emancipación sexual como algo antirrevolucionario.

---

<sup>9</sup>“Blätter, die sich mit Vorliebe liberal und aufgeklärt nannten, plötzlich anfangen Knabenschänder zu schreien, wie eine hysterische Pastorengattin”.

<sup>10</sup> “Der Kampf gegen die Homosexualität war bürgerlich-moralische Angelegenheit; er wurde mit dem selben Pathos geführt wie der gegen die Freie Liebe”.

### **CAPÍTULO III. La novela *Der fromme Tanz* como un discurso de representación anti-heteronormativa.**

#### **3.1 El proceso de “des-identificación” de Andreas Magnus con su medio paterno, patriarcal, burgués y heteronormativo.**

En el siguiente capítulo se le da prioridad en la interpretación de *Der fromme Tanz* a aquello que los teóricos “*postqueer*” de la sexualidad denominan como “privilegio epistemológico” sexodisidente, según el cual “las víctimas de la heteronormatividad, esto es los no heterosexuales, por virtud de su posición social marginal adquieren toda una variedad de conocimiento social, que brinda una visión aguda [*insight*] y potencialmente subversiva sobre los mecanismos de dominación (sexual) de la sociedad” (Penney 136). La particularidad de la novela radica en que la experiencia sexodisidente está acompañada a partir del capítulo dos de la novela por una crítica de clase, pues el protagonista es desplazado al proletariado berlinés: “Cuando llegó a Berlín, ya era casi de noche y estaba bastante oscuro. No encontró ninguna oportunidad de llamar a un cargador de maletas y poner en manos de éste su equipaje – le pareció, que había muy pocos cargadores ahí instalados, teniendo en consideración la gran cantidad de viajeros”<sup>11</sup>(70). Este pasaje ocurre cuando Andreas ha decidido abandonar el lecho paterno y aventurarse a Berlín con poco dinero (obtenido del padre). El proceso de “desidentificación” cumple aquí una doble función. La primera radica en que Andreas está renunciado a la heterosexualidad que le proporciona el cobijo del

---

<sup>11</sup> “Al ser in Berlin ankam, war es schon gegen Abend und ziemlich dunkel. Er fand keine Gelegenheit, einen Gepäckträger zu rufen und ihm seinen Handkoffer zu übergeben – viel zu wenig Träger, fan der, waren hier aufgestellt in Anbetracht der grossen Anzahl von Reisenden”.

patriarcado en la casa de su padre y con ello el acceso a la fortuna que tantas comodidades le había traído. La segunda se encuentra en que, si bien, el protagonista emprende un proceso de des-heterosexualización con esta huida, esto no implica que haya una renuncia deliberada a la holgura que proporciona la vida burguesa. Este fragmento pone de manifiesto que Andreas no toma conciencia de manera lineal ni efímera de las nuevas condiciones de vida a las que tendrá que enfrentarse para obtener cierta liberación sexual y/o artística, ya que en Berlín no hay “cargadores de maleta” que puedan asistirlo. De ahí que la posición marginal esté doblemente alejada del centro, pues incumple con ser burgués y heterosexual.

El hecho que hace a Andreas darse cuenta de que se encuentra dentro del proletariado es cuando la dueña de la pensión Meyerstein le aclara que debe cubrir una renta semanal o que sin ella le espera la calle: “Ya que aquí se paga semanalmente, querido señor Magnus, sólo para que sea de su conocimiento”<sup>12</sup> (96). Aquí es cuando el protagonista de *Der fromme Tanz* comienza a asimilar de manera benéfica el hecho de que ahora tendrá que sobrevivir por su cuenta y de que el mundo material se impone en su vida: “Ante él se encontraba el gran símbolo, el gran poderío, la fea y despiadada majestad, en cuyo violento rostro todo se condensaba, todo lo que era necesario para soportar las necesidades externas”.<sup>13</sup> (96) La inmersión en el mundo del proletariado, como se mostrara más adelante, abre las puertas del dominio material al personaje Andreas Magnus en todos los sentidos, ya que la ruptura con la protección económica que le proporcionaba su padre no sólo entraña un quiebre con un mundo donde el dinero está asociado a la represión de “la sexodisiencia”, sino que implica un desplazamiento a una clase social (el proletariado) donde el personaje, al liberarse de los

---

<sup>12</sup> “Hier wird nämlich gezahlt, lieber Herr Magnus, damit Sie es nur gleich wissen [...]”.

<sup>13</sup> “Das grosse Symbol stand vor ihm, die grosse Herrschaft, die hässliche, unbarmherzige Majestät, in deren brutalem Gewaltsgesicht sic alles verdichtete, was es an äusserer Not zu bestehen galt”.

códigos de respetabilidad burguesa, se emancipa también sexualmente como sujeto *queer*, esto es, como alguien que configura su identidad y/o orientación sexual y de género fuera de la monogamia heteronormativa.

Para comprender los diferentes códigos performativos *camp* de la sexualidad inscritos en el protagonista de *Der fromme Tanz* y en varios de los personajes sexodisidentes que lo circundan, es necesario hacer legibles las estructuras mediante las que se rige la novela *Der fromme Tanz*, debido a que es una *Bildungsroman* (novela de formación). La problemática principal de este tradicional género alemán yace primordialmente en la travesía que emprende el protagonista central con el fin de conocer sus verdaderas potencias y realizar un viaje de auto-conocimiento donde obtiene un sentido más real de sí mismo (Ford 163), de ahí que la estructura tienda a visibilizar el progreso secuenciado de este proceso de autoconocimiento.

La tensión a la que se ve sometido el protagonista se encuentra en una lucha entre lo que es, derivado de las imposiciones que le impone el desarrollo de la sociedad industrial capitalista basada en un modelo de nacionalismo exacerbado que reproduce arcaicos modelos de masculinidad, y entre lo posible, es decir, en el potencial del protagonista para sortear todas los obstáculos que lo limitan y que lo colocan en los intersticios de una sociedad heterocéntrica excluyente. En *Der fromme Tanz*, el potencial para superar las adversidades está imbricado con la capacidad de resiliencia del personaje, no sólo para sortear los diques que le impone el heteropatriarcado (a través del machismo, la humillación por no seguir un modelo de masculinidad hegemónica), sino para aprender a vivir dentro de ellos, sobre todo al establecer alianzas con otros personajes sexodisidentes para la burlar la criminalización, persecución policiaca y marginación social.

Alison Ford sostiene la idea de que la elección por parte de Klaus Mann del género de la *Bildungsroman* se debió a su inmadurez como escritor, ya que es un formato lineal y simple basado en el despliegue de una sola trama (174). Sin embargo, para Enrique Álvarez, crítico literario *queer*, la evocación de la autoridad establecida por la tradición es una poderosa fuente de inscripción para elaborar un discurso incipiente de revelación y/o emancipación sexual, debido al contraste que se suscita entre lo ya validado patriarcalmente por la herencia artística y el carácter marginado de lo sexual: “ las relaciones intertextuales con la tradición literaria, no sólo convocan la autoridad literaria y el prestigio estético, sino que son una poderosa fuente de inscripción del deseo homosexual, en la medida que llevan a cabo una contingencia ideológica del topos” (47). De ahí que el presente análisis no vea únicamente en la selección de la *Bildungsroman* por parte de Klaus Mann un gesto arbitrario basado en la aparente sencillez de este formato, sino una verdadera “reapropiación *queer*” o “*quee(r)reappropriation*”(Livingston 1) para plasmar un discurso tanto de denuncia como de emancipación de la homosexualidad y de las sexualidades marginales. En este capítulo se resaltarán las afinidades que tienen los elementos formales invariables de la novela de formación (*Bildungsroman*) con el proceso de desocultamiento de la sexualidad o *coming out* literario del protagonista Andreas Magnus, y en cierta medida, de Klaus Mann. Las variaciones a la linealidad de la trama serán apreciadas como -desviaciones textuales-, elaboradas por la subjetividad *gay/queer* de Klaus Mann, principalmente en aquellos espacios de dispersión del sentido, debido a que ahí se encuentran codificados mensajes que conciernen y aluden indirectamente a la sexualidad. Se hará énfasis en el uso de la aposiopesis (puntos suspensivos) como una estrategia de ocultamiento de lo que es considerado como “obsceno” y “abyecto” para Klaus Mann. Un aspecto que pone de manifiesto lo próximo que estaba Klaus Mann a “la escritura de reticencia” o de clóset

resaltada por Alvarez, pues nunca aborda ningún acto genital o sexual de manera literal, y los verdaderos actos de subversión se quedan suspendidos en una zona de poca legibilidad.

Basada en una lectura más amplia del corpus literario de Klaus Mann, Birgit Fulton señala que la representación de la homosexualidad del hijo mayor de Thomas Mann dista mucho de tener una sola forma de enunciación, pues transita de una amplia gama entre la encriptación (*Verschlüsserung*) y una exposición atrevida (*freizügige Darstellung*) (151), y esta novela en sí misma es un buen ejemplo para observar ambos modos de representación, pues el deseo homoerótico oscila en distintas modalidades discursivas que persiguen diferentes intenciones y que se pondrán de manifiesto a lo largo de este análisis.

Los elementos formales invariables de la *Bildungsroman* que tienen presencia en la novela son: la estructura, el uso simbólico del tiempo y el empleo del narrador omnisciente (Ford 160). Respecto a la estructura de la novela tiene que decirse que la historia sigue una sola línea y evita crear sub-tramas (Ford 174), ya que parte de la configuración de los personajes se ciñe a los efectos de representación de Andreas Magnus. Cabe destacar que, si bien Fulton exalta los elementos formales de la *Bildungsroman*, el presente análisis tiene como objetivo ligarlos a la elaboración de un discurso literario *queer*, esto es, al servicio de una narrativa en la que se cuestiona la naturaleza y legitimidad de la “heterosexualidad obligatoria” o “heteronormatividad”.

Por más que en la novela haya una intención de “mostrar vivamente la interacción colectiva entre personajes y vidas en constante cambio dentro de universos que parecen provocar únicamente dolor y pena” (Simsek 4308), esto es, poner de manifiesto un espíritu de resiliencia comunitario que el crítico turco Selim Simsek señala como un elemento constante en el corpus de literatura de Klaus Mann, no se debe de perder de vista que todas las acciones, los actos de subversión al patriarcado y la desconfiguración del sistema sexo-

género-orientación sexual de los personajes que surgen cuando el protagonista llega a s-exiliarse a Berlín están ligados a la personalidad del propio Andreas.

La novela arranca con un pasaje de llanto “Cuando Andreas Magnus vivía todavía en la casa de su padre, una noche tuvo un sueño. Tal era el dolor que este sueño le profería a Andreas, lastimándolo enormemente que, al levantarse, encontró su almohada bañada en lágrimas”<sup>14</sup> (19). El llanto es el principal indicio de lo que Álvarez considera un “incumplimiento a las coordenadas hegemónicas de masculinidad”, en especial, a la “impasibilidad emocional” (51) masculina. Poner de relieve los distintos momentos del capítulo uno en los que Andreas Magnus irrumpe en llanto tiene la intención de mostrar la incapacidad que el protagonista tiene para acoplarse a la “heterosexualidad obligatoria” (Álvarez 50), otra coordenada de masculinidad dominante, que le es impuesta por su padre, el médico Magnus. Más adelante en el primer capítulo se vuelve a hacer alusión a la constante necesidad de recurrir al llanto para depurar un mal, cuyo origen o naturaleza no se indica de manera clara cuál es, evocando con ello, lo que Álvarez denomina como una “poética queer del incumplimiento”, esto es, “una tensión en el saber(se) homosexual y la obligatoriedad del secreto” (51). Más adelante se menciona: “agregó y sus ojos se llenaron de lágrimas”<sup>15</sup>. (58)

La narración nunca hace explícita las razones por las cuales Andreas Magnus llora constantemente. A lo mucho, llega a sugerir que la razón estriba en que se enfrenta a una crisis artística que le impide terminar un cuadro. Sin embargo, en el presente análisis, el llanto de Andreas, como muestra de una vida interna emocional y sentimentalmente activa, es

---

<sup>14</sup> “Als Andreas Magnus noch im Hause seines Vaters lebte, hatte er eines Nachts einen Traum. Aber dieser Traum schmerzte so, tat so ungeheim weh, dass Andreas, aus ihm erwachend, sein Kopfkissen in Tränen gebadet fand”.

<sup>15</sup> “und seine Augen standen ganz voller Tränen “.

atribuido al constante menosprecio por parte de su padre, quien pone en entredicho el talento artístico de su hijo y con ello incurre en menospreciarlo constantemente: “su padre siempre tuvo sus reservas acerca de su talento artístico<sup>16</sup>” (39). Más allá de que para el padre su hijo no es nada comparado con el amigo pintor de la familia Frank Bischof, quien es descrito por el narrador como “sin duda el bien más prestigiado del padre”<sup>17</sup> (29), lo cual pone de manifiesto que el talento de Andreas Magnus es comparado durante todo el capítulo uno con la prestigiada carrera de Frank Bischof, quien crea en él un sentimiento de inseguridad creativa.

Para una lectura *queer* marxista del texto importa analizar dónde estriba el problema de que un joven de 18 años sea rechazado por el padre por dar señales de un talento artístico, ya que se ha resaltado que, desde finales del siglo XIX, “la heterosexualidad nace fuertemente asociada al trabajo asalariado y a la sociedad industrial” (Villegas 137), de modo que la proclividad al arte en la concepción decimonónica estaba fuertemente asociada al homosexual, de tal modo que su “inversión” sexual se manifestaba en “improductividad”. El hecho de que Andreas no dé muestras de una vocación hacia alguna profesión considerada como “importante” y “productiva” dentro del marco de dominación material dictado por la burguesía, hace que sea contemplado por el padre como una fuente de degeneración de su descendencia. Al respecto, la narración establece de manera clara una diferencia entre padre e hijo, pues el primero aparece caracterizado como “un ciudadano honrado e inteligente, convertido en médico desde hace años, y que ahora gozaba de una buena posición económica

---

<sup>16</sup> “Aber der Vater hatte Zweifel an seinem Talent”.

<sup>17</sup> “Frank Bischof gab seinem Leben höheren Inhalt, machte sicher sein vornehmes Gut aus.”

y tenía desde hace mucho una vida tranquila”<sup>18</sup> (29), mientras que Andreas es presentado como un artista sumamente emocional, que de acuerdo en la comparación que su padre hace de él con Frank Bischof, es un total fracaso hasta en el mundo de la pintura.

Cabe mencionar que, en alemán Bischof, significa “obispo”, y con lo cual se establece una asociación de este personaje con el viejo orden guillermino articulado en el sur de Alemania o Bavaria por la iglesia católica. Esto permite, por un lado, ver al personaje de Frank como alguien perteneciente a una sociedad de antiguo régimen que está siendo severamente cuestionada por la generación de Andreas con lo cual se pone de manifiesto la representación satírica que Klaus Mann hace del *statu quo* del arte, pues lo equipara a la iglesia, una institución petrificada que, lejos de velar por el verdadero orden espiritual, está muy vertida en asuntos materiales, ya que comúnmente está asociada con la avaricia. Arte y catolicismo son equiparados con efectos satíricos en la figura de Frank Bischof.

Es importante señalar que, si bien la novela es bastante rupturista con los órdenes regentes (burgés, católico, estatal) de la sociedad prusiana guillermina, la subjetividad de Klaus Mann no es renuente a enmarcar las peripecias y travesías de Andreas Magnus dentro del amparo de una espiritualidad cristiana. Incluso en Berlín, Andreas sigue evocando a Dios por medio de oraciones que emite en secreto, donde también influye la inclinación de Fräulein Lisa a los saberes ocultistas de la Teosofía en la Pensión Meyerstein, lugar que se caracteriza por dar refugio a personas sexodisidentes o a las minorías sexuales recién exiliadas a la gran urbe. El indicio de que Andreas profesa una devoción cristiana es la pintura en la que plasma una escena religiosa donde Dios se encuentra como figura principal: “Y entonces lanzó el paño sobre su pintura, lo lanzó sobre la incompleta representación del

---

<sup>18</sup> “ein redlicher, kluger Bürger, Artz gewesen vor Jahren, aber ziemlich vermögend un schon lange im Ruhestand”.

amado Dios, quien, frío e hiriente, se erigía en la luz del amanecer. Ahora estaba cubierto, como un muerto con su misericordioso sudario”<sup>19</sup> (68). En este punto es importante resaltar el papel que tiene la devoción cristiana en el surgimiento del proceso de construcción identitaria sexodisidente de Andreas Magnus, pues más adelante cuando éste se encuentra en Berlín y atestigua la infidelidad de su *partenaire* Niels con su amiga y camarada Fräulein Franziska, recurre a rezar, como si pese a estar fuera del entorno católico y burgués de su natal Baviera, sintiera la necesidad de seguir recurriendo a Dios, sólo que ahora, de una manera interna y personal: “Y mientras desde arriba llegaban los sollozos de Paulchen durmiendo, apoyó su rostro sobre la sábana, en la que Niels y Franziska se habían amado. En el áspero lino encontró las palabras que anteriormente había estado buscando. ‘Padre Nuestro, que estás en el cielo...’”<sup>20</sup> (179). Este pasaje da cuenta de que el hacinamiento en “la pensión Meyerstein” posibilita que los personajes tengan encuentros sexuales entre ellos mismos, haciendo bastante complicado que la monogamia se pueda cumplir estrictamente todo el tiempo. El historiador *queer* Clayton J. Whisnant señala que la religiosidad católica de Baviera en la segunda mitad del siglo XX fue un gran impedimento para que en esa región alemana, y a diferencia de ciudades como Berlín y Hamburgo, emergiera una escena pública *gay/queer* (105). Andreas Magnus es representado por Klaus Mann como un sujeto devoto de la religiosidad cristiana, pese a que es un sexodisidente que tiene que huir y s-exiliarse de Baviera para poder vivir su sexualidad libremente. La religiosidad sigue acompañándolo en Berlín y es vista como un refugio espiritual cuando tiene problemas de índole afectivo con

---

<sup>19</sup> “Und era warf das Tuch über sein Bild, warf es über die unfertige Darstellung des lieben Gottes, die, kalt und schmerzlich, im Morgenlicht stand. Jetzt war sie also verhüllt, wie ein Töter mit einer gnädigen Decke”.

<sup>20</sup> “Und während von drüben her Paulchen im Schlaf leise stöhnte, legte er sein Gesicht gegen das Leintuch, auf dem Niels und Franziska sich geliebt hatten. Auf dem rauen Leinen fan der die Worte, nach denen er vorhin gesucht hatte. ‘Vater unser, der du bist im Himmel...’”.

sus diversos *partenaires*. Como parte de un proceso de “des-identificación”, y no como de una ruptura e inmediata con el orden heterosexista de la sexualidad y del género, es importante ver cómo la religiosidad es un componente identitario de Andreas proveniente de Baviera, del cual no se puede deshacer simple y llanamente.

Los apellidos son el terreno predilecto de Klaus Mann para elaborar una parodia de los personajes que considera conservadores y pertenecientes a un orden de ideas que resulta caduco para el crecimiento personal de Andreas Magnus. Puede traerse a colación el apellido – von Gelden- de la baronesa viuda, la cual figura en una cena que el padre ofrece a sus amigos en el primer capítulo. Esta mujer es representada como alguien petulante y desdeñosa con respecto al arte de la década de los veinte (modernista y vanguardista) y al nuevo orden sociopolítico emanado del advenimiento de la República de Weimar: “Quizá parezca retrógrada que aún no hayamos aprendido a apreciar el arte feo mejor que el bello. No me cabe en la cabeza<sup>21</sup>” (47). Si se toma en cuenta que, *Geld*, en alemán significa “dinero”, puede deducirse que, paródicamente, este personaje es caracterizado como una viuda del dinero, esto es, casada con ideas y sensibilidades de un orden ya muerto. A través de los comentarios que esta baronesa emite sobre lo bello puede discernirse la crítica que Klaus Mann lanza al hecho de que en la sociedad burguesa guillermina, el arte estaba puesto a los pies de la mercantilización y del dinero, lo cual lo privaba de un ímpetu creativo vital. Un arte casado más con alguna noción abstracta y caduca del mismo y poco comprometido con la vida real y actual.

La intersección epistémica entre teoría *queer* y marxismo permite señalar de manera más clara cómo es que estos personajes forman parte de la represión ideológica que Andreas

---

<sup>21</sup> “hässliche Kunst sei besser als schöne. Mir will es nicht in den Kopf”.

Magnus padece en su hogar paterno. Louis Althusser hace ver que el Estado moderno precisa de la ideología como “una forma de represión muy atenuada, disimulada y simbólica” (14). Si la violencia física ejercida a través del ejército no es el medio más efectivo de coacción en la novela ni en la sociedad industrializada de finales del siglo XIX ni de comienzos del XX, entonces los aparatos represivos han transitado del dominio público y visible hacia el dominio privado en formas que son casi perceptibles como violencia. De tal modo que, para este autor, “lo religioso, lo familiar, y la cultura” (13) son aparatos ideológicos del Estado que tienen una función opresiva. El análisis sobre el papel de la ideología trasladado a la función de los personajes del capítulo uno de *Der fromme Tanz* hace ver al pintor Frank Bischof, a la baronesa von Gelden (tía de Andreas) y al padre del protagonista como dispositivos de represión para el crecimiento personal de Andreas Magnus.

Si se toma en cuenta que “los aparatos ideológicos del Estado pueden no sólo ser objeto sino también lugar de la lucha de clases” (Althusser 15), puede indicarse la pugna ideológica, sobre todo en el campo cultural, que existe entre Frank Bischof y Andreas Magnus. El siguiente pasaje da cuenta del papel opresivo que tiene el pintor Bischof en la carrera artística de Andreas Magnus: “sin embargo, debería usted percatarse, por otro lado, de la ventaja que tengo sobre su padre. Yo le tengo por ventaja, que él como artista era la expresión, el representante de su tiempo – pero ese tiempo se acabó a pesar de todo- y que yo quisiera ser, pero en verdad llegar a serlo una vez, la expresión de mis tiempos, de mis más nuevos, más piadosos y más pasionales tiempos – cosa que no soy, usted me entiende bien”<sup>22</sup> (56). Estas palabras son dirigidas a Fräulein Ursula, novia de Andreas Magnus,

---

<sup>22</sup> “trotzdem müssen Sie andererseits fühlen, was ich vor Ihrem Vater voraus habe. Voraus habe ich vor ihm, dass er der Ausdruck, der Stellvertreter seiner Zeit war, als Bildender – aber diese Zeit ist doch trotz allem vorüber – und dass ich der Ausdruck meiner Zeit, meiner neueren, frömmeren. Leidenschaftlicheren Zeit – nicht bin, verstehen Sie mich wohl – aber sein möchte, aber doch einmal werden möchte”.

mientras ambos se retiran de la cena familiar a una habitación para contemplar la pintura incompleta del protagonista de *Der fromme Tanz*. Este fragmento pone de manifiesto que Andreas se encuentra en una pugna cultural y artística con los miembros de la generación que lo anteceden y que representan, cada uno, a un aparato ideológico distinto de la clase dominante en declive: la burguesía. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que la subjetividad literaria *queer* de Klaus Mann, reticente a enarbolar una denuncia explícita y abierta contra la heteronormatividad de la respetabilidad burguesa, no señala de manera directa que las razones por las cuales Andreas tiene la necesidad de huir de ese pequeño círculo social es por su homosexualidad y/o sexodisidencia. En el capítulo uno se entremezcla un discurso de inconformidad con el *statu quo* del arte con la “incomodidad queer”, entendida ésta como “la sensación de estar fuera de lugar y de aislamiento que implica una aguda conciencia de la superficie del cuerpo propio, que aparece como superficie, cuando uno no puede habitar la piel social” (Ahmed 228). Andreas Magnus atribuye la sensación de ser un sexodisidente a la de ser un forastero cultural, cuyos ideales artísticos no encajan en un medio caduco de ideas en torno a la creación que fueron originadas durante la configuración del Segundo Imperio alemán y que para la década del veinte del siglo pasado ya estaban en derrumbe. En este sentido puede afirmarse que la novela *Der fromme Tanz* se apega a la modalidad de denuncia reticente de la opresión heterosexista, exaltada por el crítico literario Enrique Álvarez, pues en el capítulo uno el “estar fuera de lugar” se confunde a propósito con ser un sujeto fallido e incomprendido en el mundo del arte.

Klaus Mann también se valió de los elementos que le proporcionó la corriente literaria de los años veinte denominada *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad) para configurar un discurso indirecto de denuncia contra la opresión heterocéntrica de la sexualidad. De acuerdo con Sabina Becker este movimiento de literatura se caracteriza por abrazar los conceptos de

“verdad, objetividad, observación de la realidad exterior, antisubjetividad y antipsicologismo”<sup>23</sup> (15). En especial Klaus Mann se valió del carácter antipsicologista de la *Neue Sachlichkeit* para evitar configurar un discurso suficientemente abierto y directo de denuncia en contra de la heteronormatividad. En el antipsicologismo literario “las autoras y autoras se apegan constantemente a lo que es externamente perceptible en la superficie. Sólo en base al comportamiento de las reacciones y acciones de los personajes se cierra el estado mental de los mismos. Por regla general, se omiten la problematización psicológica y la representación psicologizante de la vida interior, ‘el medio de la explicación psicológica’”<sup>24</sup> (Becker 21). Gran parte de lo representado en la novela, en especial en el capítulo uno, se ofrece desde una mirada objetivista por parte del narrador omnisciente, en la que sólo se disponen de acciones que pocas veces son atribuidas a causas o móviles psicológicos. Andreas Magnus es representado como un personaje incómodo y que sufre, pero es difícil conjeturar si la fuente de su malestar proviene del desprecio paterno y de las exigencias masculinistas de su círculo social íntimo. Esto permite afirmar que gran parte de “la estrategia de reticencia” literaria de la subjetividad *queer* de Klaus Mann se vale del discurso antipsicologista de la *Neue Sachlichkeit* para elaborar un discurso incipiente y tímido de denuncia contra el heteropatriarcado impuesto en el seno familiar de Andreas Magnus. Si se sostiene que la novela está configurada dentro del discurso de la Nueva Objetividad, donde la representación externa de los personajes prevalece sobre la realidad interior, también “la performatividad” del género se vuelve central para entender sus problemáticas. El lector

---

<sup>23</sup> “Warheit, Objektivität, Beobachtung der äusseren Wirklichkeit, Antisubjektivismus und Antipsychologismus”

<sup>24</sup> “Konsequent halten sich die AutorInnen an das äusserlich Wahrnehmbare der Oberfläche. Einzig aufgrund des Verhaltens der Reaktionen und Handlungen der Figuren, wird auf die psychische Befindlichkeit derselben geschlossen. Auf die psychologische Problematisierung und die psychologisierende Darstellung des Innenlebens, auf das – Mitter der psychologischen Erklärungen- wird in der Regel verzichtet”.

sabr , en el cap tulo uno, que el protagonista de *Der fromme Tanz* tiene problemas para acoplarse a su realidad heteronormativa a partir de los constantes escenarios de llanto en los que es representado y a través del comportamiento “débil” frente a su padre. Dos elementos que permiten resaltar su incapacidad para asimilarse completamente a la masculinidad hegemónica: “Pero este sueño dolió tanto, dolió tan inmensamente, que Andreas, al despertar de él, encontró su almohada llena de lágrimas”<sup>25</sup> (19), “ ‘Usted es severa’, dijo él y sus ojos se llenaron de lágrimas, su juicio es severo contra mí. Lo que es difícil y piadoso sólo puede venir de la claridad”<sup>26</sup> (56) “Andreas [...] casi nunca veía a su padre a los ojos. [...] Y sonrió, cortés y fugazmente. Pero no habría sido correcto describir esta cortesía como fría, aunque en realidad no podría llamarse cordial. En ella temblaba una cierta devoción, s , algo así como una melancólica admiración oculta, que hizo que su comportamiento, frío y extraño a primera vista, se convirtiera en francamente íntimo”<sup>27</sup> (37).

En la década de los años veinte del siglo pasado, la prensa y la naciente crítica literaria de la República de Weimar concibieron a la producción de Klaus Mann como autorretratos de su problemática familiar, enfatizando el conflicto que existía entre el patriarca de los Mann y su hijo mayor, autor de *Der fromme Tanz*. La hostilidad hacia el supuesto tono personal de Klaus Mann provenía de distintas fuentes, tanto de la derecha encabezada por la iglesia protestante alemana, de donde resalta el crítico Harald Braun, como de la izquierda liberal representada por revistas como *Die Weltbühne* y de donde destaca el expresionista Friedrich

---

<sup>25</sup> “Aber dieser Traum schmerzte so, tat so ungemein weh, dass Andreas, aus ihm erwachend, sein Kopfkissen in Tränen gebadet fand”.

<sup>26</sup> “‘Sie sind streng’, sagte er und seine Augen standen ganz voller Tränen, ‘Ihr Urteil ist streng gegen mich. Das, was schwer und Fromm macht, kann nur aus der Klarheit kommen’.

<sup>27</sup> “Er sah fast niemals den Vater an. [...] Un der lächelte, höflich und flüchtig. Es wäre aber nicht richtig gewesen, diese Höflichkeit, obwohl sie nicht eben herzlich zu nennen war, als kalt zu bezeichnen. In ihr zitterte eine gewisse Ergebenheit, ja, beinahe etwas wie eine melancholisch versteckte Verehrung, die sein Benehmen, kühl und fremd auf den ersten Blick, geradezu innig werden liess”.

Burschell (Ford 103-108). En ambas partes se le recriminó al autor de *Der fromme Tanz* no poder abstraer su literatura de sus conflictos familiares, sobre todo de aquel que hacía referencia a Thomas Mann en una suerte de “odio paterno (*Vaterhass*)” (Ford 108). El reproche de crear una literatura “personal” pudo ser la razón de mayor peso, por la cual Klaus Mann elaboró un discurso bastante reticente en torno a la sexodisidencia en *Der fromme Tanz*, esto es, una novela donde la crítica a la heteronorma se realiza de una manera velada, y donde el “retrato” familiar está configurado de manera inconexa y con muchas lagunas.

Si bien el carácter retrógrada del círculo de amistades paterno desempeña un papel importante en la poca adecuación de Andreas a su *milieu* inicial, los motivos de su completa dislocación o fragmentación radical con su hogar se deben al menosprecio del padre y a la imposición del matrimonio con Fräulein Ursula, es decir, a un acoplamiento forzado a la heterosexualidad obligatoria. La experiencia de vivir en el hogar paterno es descrita de la siguiente manera: “Ahí estaba él, yacía en medio de todo eso, se encontraba en casa y recapacitaba. Ahí estaban los libros, que él amaba- apilados en pequeños montones. Ahí todo sufrimiento se traduce en forma, todo anhelo en melodía, el entusiasmo por la vida se hace ritmo, y la desconsoladora tristeza cobra sonido”<sup>28</sup>. (24) Destáquese de este pasaje la asociación que hay entre habitar un lugar, que desde el lugar común se piensa que es un sitio de protección y de seguridad, y la tristeza inconsolable con la que la describe el narrador omnisciente.

Cabe traer a colación que el narrador omnisciente heterodiegético de toda *Bildungsroman* se caracteriza por ser más maduro y sabio que su protagonista, de manera

---

<sup>28</sup> “Da aber lag er, lag inmitten allen dieses, lag zu Hause un sann. Da waren Bücher, welche er liebte, - waren zu kleinen Stößen gestapelt, standen in langen Reihen. Nordische Bücher, und französische Bücher und deutsche Bücher. Alle Form gewordenes Leid, Melodie gewordene Sehnsucht, Rhythmus gewordene Lebensbewegung, Klang gewordene Lebenstraeuer”.

que pueda ir un paso más delante de sus actos y decisiones, con el fin de evaluarlos y de crear un espacio de distanciamiento para que el lector pueda ir sopesando la naturaleza de las decisiones del protagonista emprendidas durante la travesía (Ford 164). En el último pasaje citado de la novela el sentimiento de extrañeza, malestar, e incomodidad de Andreas Magnus es asequible gracias a lo dicho por el narrador, pero lo que más importa es la manera en que ya se sugiere que habrá una huída, o en términos *queer*, un s-exilio, la cual es apreciada por él como válida, confirmando que no hay una adecuación genuina entre protagonista y hogar.

El hecho que detona la huida de Andreas es la áspera conversación que tiene con su padre “– Dijo ‘¡Buenos días! y enseguida desvió la mirada. No solía mirar a los ojos a su padre. ‘Buenos días – ¿vas a salir a pasear? Casi olvido que hoy es tu cumpleaños’”<sup>29</sup> (38). El hecho de que no haya comunicación visual entre hijo y padre pone de manifiesto que este último es una figura que suscita temor y autoridad, y que la impasibilidad emocional que le exige tanto el patriarcado como la violencia simbólica en la que se basa la dominación masculina, no le permite siquiera mostrar los afectos necesarios como para felicitar a su hijo. Lo que se presencia aquí es un acto que devela el carácter sumamente jerárquico y autoritario que yace al interior de la “estabilidad” de esta familia. A la mañana siguiente, Andreas abandona su hogar sin decirle a nadie. Aquí cabe destacar formalmente el uso simbólico del tiempo hecho por Klaus Mann, pues téngase en cuenta que, desde el inicio de la novela, sólo han transcurrido 24 horas a lo largo de 54 páginas que constituyen una sexta parte del texto entero. Bastante, en comparación a cuando se narra el transcurso de seis meses en 40 páginas.

Se puede decir que en la reapropiación *queer* que Klaus Mann hace de la *Bildungsroman* para elaborar una denuncia de la opresión que padece como sexodisidente,

---

<sup>29</sup> “Guten Morgen – gehst du jetzt also spazieren? Ich hätte ja wirklich beinahe vergessen, dass du heute Geburstag hast.”

el uso simbólico del tiempo interno o “simbólico, tiene la función de evidenciar el tedio y el pesar que se padece cuando el entorno patriarcal no permite que el sujeto *queer* o sexodisidente dé cuenta tanto de su sexualidad como de las actitudes que lo asocian con el mundo de lo femenino, tal como ser sensible y/o tener proclividad hacia la actividad artística.

Es en este primer enclave de la sexualidad y del género, en el que se despliega el primer código significativo de la sexualidad para efectos de una poética *queer*, ya que ahí Andreas Magnus es representado bajo el signo de una tensión entre ser homosexual y tener que fingir ser heterosexual y masculino. El personaje sólo se permite llorar cuando está a solas, o con su prometida Fräulein Ursula, la cual es hija de una familia amiga del padre de Andreas, por lo que se puede inferir que las razones de este matrimonio se deben a que sellan un lazo interfamiliar. A ella se refiere cariñosamente Andreas como “Mi amada novia”<sup>30</sup> (63). Lo interesante de esta relación es que es ella quien aconseja al protagonista emprender la huida, de modo que aparece como una figura de sororidad ante la opresión que ambos están viviendo, pues perciben que sus familias los consideran como bienes de intercambio simbólico familiar: “ahora ya no llores más. En unas horas todo estará bien. ¿Es que acaso estás tan herido? ¿Es bastante complicado? - Mi amado Andreas...”<sup>31</sup>. (62) Si bien es explícito que ella es comprensiva del estado de vulnerabilidad de Andreas y que por ello apoya su decisión de dejar la casa de su padre, nunca se dice que la razón de esto sea la homosexualidad reprimida de Andreas, debido a que la sugerencia de la huida se da mientras ambos contemplan la pintura fallida del protagonista. En todo caso, dentro de una interpretación *queer* del texto, ella queda como una figura de acompañamiento femenino de ese personaje que está siendo feminizado en su entorno familiar, en tanto que es visto con

---

<sup>30</sup> “Mein liebe Braut”

<sup>31</sup> “in irgendeiner Stunde ist alles gut. Bist du denn so verletzt? Ist es so hart?- Mein lieber Andreas...”

soslayo y revulsión, y ambos quedan como víctimas del mismo sistema de opresión patriarcal. Uno esperaría que al darse cuenta de que su prometido es homosexual fuera la primera en oponerse a que éste huyera para evitar el escándalo y el escarnio que dicho hecho traería a su imagen personal dentro de su círculo social, porque vería coactado el único instrumento heteronormativo que la confirmaría como mujer: el matrimonio. Sin embargo, predomina más un sentimiento de sororidad.

Los teóricos *postqueer* hacen ver que, en la temprana teorización marxista de la propiedad, principalmente en los textos *La ideología alemana* (1932) y *Los manuscritos económicos y filosóficos* (1844) de Marx, la heterosexualidad y la familia patriarcal son vistos como instituciones naturalizadas y, por ende, benéficas para la división del trabajo que requiere la producción material (Ferguson 6). Rosemary Hennessy indica que hay un sesgo de heteronormatividad en el marxismo que lo priva de tener una reflexión en torno al papel que juega la sexodisidencia, lo cual ha hecho que, desde sus orígenes, vea con soslayo el papel que tienen “la afectividad, la sexualidad y el deseo” (38) en su apreciación de la organización material de la sociedad. La raíz de la homofobia, o de la omisión de la condición homosexual para fines de una reflexión material de la sociedad, es atribuida al hecho que tanto Marx como Engels estaban empeñados en reproducir la ideología dominante de la burguesía, donde la homosexualidad estaba asociada al vicio y a la degeneración, pese a que elaboraban textos en pos de la liberación del proletariado. La feminista *queer* Rosemary Hennessy pone de manifiesto el hecho de que la homosexualidad ya era un asunto de interés y opinión pública pen tiempos de Karl Marx y Friedrich Engels, ya que tenían en su horizonte la criminalización de ésta en Rusia desde 1832 y en Alemania en 1871 (41). Con lo cual se hace énfasis en que la omisión, o “los silencios codificados” (Ferguson 3) acerca de la sexodisidencia en el marxismo obedecieron a intenciones deliberadas.

Para poder resignificar el hogar como un lugar de contradicciones y de exigencias opresivas para el sexodisidente, ancladas en expectativas materiales patriarcales, primero es necesario desnaturalizar la idea que el marxismo tiene del hogar y la familia como un mero enclave de “bienestar y orden” (Ferguson 4). Basado en su lectura de *La ideología alemana* (1932) el crítico Roderick Ferguson señala que para Marx la familia, más que un mero lazo consanguíneo que tiene un lenguaje y costumbres en común, aparece como una unidad de agencia pre-condicionada, desde la cual el hombre toma acción deliberada de las circunstancias materiales de vida, y donde se afianzan la división de las relaciones de trabajo que posteriormente se reproducirán en el resto de la sociedad (Ferguson 6). Gracias a esto puede decirse que para Marx, sin familia no hay un enclave material desde el cual el ser humano pueda asumir un carácter activo en la historia. Otro aspecto que Ferguson señala de la teorización temprana que hizo el materialismo histórico acerca de la propiedad (*property ownership*), con respecto a la familia, es que el jefe patriarcal posee a los miembros como si éstos fueran esclavos. De ahí que su papel sea el de asignar constantemente los roles de género y de sexualidad que le permitan establecer lazos con otras familias y que a su vez le permitan obtener beneficios materiales y le permitan diseminar su prole para sobrevivir en el tiempo y espacio.

Si bien esta teorización temprana del carácter materialista de la familia alude a condiciones pre-modernas de vida, también afecta a la manera en la que se organiza el núcleo familiar moderno burgués, y por esto tiende a tener cualidades opresoras y restrictivas con los miembros que no se acoplan a los dictados de la sexualidad y del género. Gran parte de la representación que Klaus Mann hace de la familia paterna de Andreas Magnus alude a esta temprana configuración, como si se tratara de un clan tribal en tiempos de la modernidad, donde su padre es caracterizado como un completo patriarca que posee las vidas de todos a

su alrededor, y en especial la de su hijo primogénito, en quien ha depositado todas las expectativas reproductivas de su prole, y que sufre de un grave malestar al darse cuenta que su latente homosexualidad las puede frustrar por completo. En términos literarios es interesante ver cómo Klaus Mann, bajo cierto carácter poco entusiasta del progreso, resalta la barbarie material clásica en el seno de una familia burguesa, refinada cultural y artísticamente y que se percibe a sí misma como el culmen de la civilización y de la racionalidad técnica. En las siguientes palabras, proferidas al pintor Frank Bischof por la baronesa viuda von Gelden, se da cuenta del sentimiento de superioridad de clase que este círculo tiene respecto a sí mismo y de la concepción que tienen como pináculo de la civilización: “ ‘¡Pero Usted todo lo ha creado para nosotros!’ decía diligentemente la baronesa viuda mientras levantaba las manos, de manera que su encaje crujía, ‘Usted es el gran creador, el gran representante de nuestra generación, de la época de la burguesía’”<sup>32</sup> (46)

En la compilación *Eltern* de escritos no publicados de Klaus Mann de la biblioteca de Monacensia consultada por Birgit Fulton hay un ensayo titulado *Woher wir kommen – und wohin wir müssen* de 1930 en el cual, el autor de *Der fromme Tanz* señala a Marx y a Freud como dos de sus principales fuentes intelectuales, y dice de ellas que no pueden hacer falta al momento de “revelar nuestros orígenes” (183). Esta alusión directa de Klaus Mann al marxismo abre la posibilidad no sólo de leer la novela en clave marxista, sino de rastrear en ella un posicionamiento antagónico, subversivo y personal del autor de *Der fromme Tanz* como miembro de una minoría sexual con respecto al materialismo histórico, sobre todo si se pone especial atención en la reapropiación (y choque) que hace desde su posicionamiento

---

<sup>32</sup> “ ‘Aber Sie haben doch für uns alle geschaffen!’ redete die Baronin-Witwe eifrig und hob die Hände, so dass das Spitzenzeug raschelte, ‘Sie sind doch der grosse Bildner, der grosse Repräsentant unserer Generation, der bürgerlichen Epoche!’”.

como sexodisidente oprimido por el heteropatriarcado. Es decir, invita a leer su novela no desde la linealidad del marxismo que desdibuja por completo a los homosexuales y sexodisidentes; asunto que es puesto de manifiesto y acusado en la última década por los autores *postqueer*.

Para desmontar la narrativa heterosexista que predomina en el corpus de pensamiento marxista, y en la cual hay un violento silenciamiento del género y de la sexualidad, Roderick Ferguson recomienda hacer una lectura que tenga en cuenta la distinción entre “heterosexualidad normativa” y “las sexualidades-género no normativas” (6). La intención es detectar dónde la heterosexualidad aparece significada como una evidencia del progreso y del desarrollo material, y por el contrario, la desviación de ésta como un indicio lamentable (*woeful signs*) del retraso social y de la disfunción (6). Esta sugerencia aplica para la lectura de textos emanados de cualquier autor autoproclamado como marxista o que la tradición intelectual haya consagrado como tal, y también para sugerir un modelo de reapropiación del marxismo, que, como en el caso de Klaus Mann, persiga crear un texto artístico-literario que tenga como fin desmontar los cimientos heterosexistas de dicho discurso epistemológico.

En *Der fromme Tanz* queda claro que lo que interesa a Klaus Mann del marxismo es una lectura fragmentada de éste, donde se exalte, con fines estéticos de subversión sexodisidente, el carácter disfuncional y antisocial de la homosexualidad, pues al menos en el primer capítulo la desviación sexual de Andreas Magnus sí queda representada como una fuente de aberración que amenaza a la rigidez del tejido social configurado con su padre y su círculo bohemio-*esnob* guillermino, patriarcal y heteronormado. La revulsión que emana de la latente homosexualidad del protagonista en el capítulo uno puede ser leída como la primera secuencia de autoconocimiento de la travesía de Andreas Magnus desde la *Bildungsroman*, basada en el des-conocimiento y extrañamiento del medio familiar paternal: “ahora ya no

pasaría los días en la villa de su padre bajo el flagelo de la tensión antinatural, el esfuerzo inútil y limitado”<sup>33</sup> (242), y para efectos de la elaboración de un discurso sexual, ésta constituye el primer despliegue de un código significante-performativo de la sexualidad, donde, pese a que lo que predomina en lo narrado es un silencio en torno a lo sexual, paradójicamente se le hace ver como una potente fuente de aberración y monstruosidad, que empuja al personaje principal a abandonar apremiantemente este sitio.

El silencio con respecto a la homosexualidad en el primer capítulo, puede constituir una estrategia de reticencia por medio de Klaus Mann, ya que no lo compromete a elaborar una contundente denuncia al heteropatriarcado, o también puede leerse como una denuncia de la complicidad y del pacto implícito entre los personajes circundantes (padre, novia, amigos de familia) en torno a aquello que no puede ser de ningún modo enunciado, pero que es establecido tácitamente como la fuente más poderosa de angustia: “la desviación sexual” de Andreas Magnus. De cualquier modo, el hogar queda significado en el primer capítulo textualmente como un “consumado desasosiego”<sup>34</sup> (27), “martirio sordo”<sup>35</sup> (41) y una “paralizante miseria”<sup>36</sup>. (41)

---

<sup>33</sup> “Jetzt würde er die Tage in der väterlichen Villa nicht mehr unter der Geißel unnatürlicher Anspannung, fruchtlos verkrampfter Bemühung verbringen”.

<sup>34</sup> “jene verzweifelte Unruhe”.

<sup>35</sup> “als dumpfe Qual”.

<sup>36</sup> “lähmende Not”.

### **3.2 La resignificación de la sexualidad de Andreas Magnus en el proletariado urbano berlinés. La pugna entre Estado y Capitalismo en la producción de sexualidades no normativas.**

El segundo capítulo abre con la llegada de Andreas a Berlín y aquí se puede rastrear la crítica que, desde su ahora ya reconocida experiencia homosexual, hace a su segundo hogar metafórico: el Estado-nación. Lo que la suscita es que, al llegar a la gran urbe, se ve en la necesidad de quedarse en una habitación que le es recomendada por un taxista que lo percibe como alguien foráneo a la ciudad e ingenuo. La premura y desesperación por encontrar un lugar donde pasar la noche en una recámara que estaba plagada de chinches: “¡Hay chinches en la cama!” (82). Lo peculiar de este pasaje es cómo Klaus Mann articula un discurso de corporeidad, que ahora se sabe en un uso más libre de su sexualidad, y lo contrapone enseguida con la narrativa identitaria homogeneizadora del Estado-nación prusiano mediante la alusión a un retrato del emperador Guillermo Segundo, cuya huida de Alemania da paso históricamente a la caída del imperio monárquico y al surgimiento de la República de Weimar.

La crítica marxista-*queer* exalta la idea de que el surgimiento del Estado es sólo posible en su oposición a toda clase de heterogeneidades (Ferguson 21). Por heterogeneidades se hace alusión a las particularidades del individuo que son desdibujadas por el carácter abstracto de la idea de nación, tales como la raza, la clase, y muy importantes en un análisis *queer*, las que emanan de “las sexualidades no normativas” o no circunscritas al heteropatriarcado. En términos más generales, lo *postqueer* acusa al marxismo de concebir a la emancipación política únicamente como “el proceso de relegar al dominio de lo privado todas aquellas particularidades no-políticas, como las derivadas de la religión, el rango social,

la educación y la ocupación, a cambio de una falsa representación de lo que constituye el terreno de lo político” (Ferguson 12). Pareciera entonces que lo que más le importara al marxismo en su defensa material del Estado, es una noción abstracta y totalizante de éste, a expensas de las verdaderas materialidades que constituyen a un sujeto y que le dan forma a través de una intersección de cualidades.

En la medida en que el heteropatriarcado fue universalizado y constituido como algo inherente a la noción de Estado, la heterosexualidad se erigió como la condición *sine qua non* un individuo llega a alcanzar su ciudadanía universal (Ferguson 12). Esta crítica también está planteada en la subjetividad literaria de Klaus Mann en el pasaje donde Andreas Magnus se despierta enrojecido y enfurecido por la picazón de las chinches, quienes le provocan un tremendo malestar corporal: “sólo tenía que contemplar sus manos, estaban rojas e hinchadas. Sólo tenía que contemplar su cuerpo: por toda la espalda, a lo largo de las piernas, hasta los pies, todo le ardía”<sup>37</sup> (81). El malestar corporal es sólo un pretexto para proferir injurias a un retrato de Guillermo Segundo que los caseros pusieron en honor al ya caído Segundo Imperio Alemán. Aquí la diferencia generacional entre ellos y Andreas es de gran relevancia, debido a que, para los primeros, el retrato aún es digno de merecer tributo, mientras que, para Andreas, ya está desprovisto de significado, lo que lo hace reparar en su insoportable postura de ganador: “el retrato del ex Kaiser, quien sonreía desde la pared con un gesto de injustificado triunfo”<sup>38</sup>. (82)

Desde la crítica que lo *postqueer* hace al Estado es importante analizar cómo para Andreas la noción de Estado-moderno, acuñada tras la unificación de Prusia, es resignificada

---

<sup>37</sup>“Er brauchte nur seine Hände anzusehen, sie waren rot und geschwollen. Seinen Körper brauchte er nur anzusehen: den ganzen Rücken hinunter, die Beine entlang, bis zu den Füßen, die brannten”.

<sup>38</sup>“Wütende Lust kam über ihn, das Porträt des Exkaisers, das in unmotivierten Triumph von der Wand lächelte”.

como algo que se opone al surgimiento de la materialidad que le da un significado más inmediato: su homosexualidad. Es curioso que la crítica al gesto impositivo del ex emperador se dé en la novela en un contexto donde, por primera vez, a través del dolor se está experimentando y/o habitando una corporalidad, como si la investidura nacional militarista del retratado no fuera ya más que una ropaje opresivo y desprovisto de contenido, haciendo resaltar su insignificancia abstracta. Este pasaje ilustra y desarrolla el postulado *postqueer* de que, para el sexodisidente o sujeto *queer*, la materialidad más próxima es aquella que concierne a la sexualidad, y no la que emanada de una representatividad del Estado; sobre todo teniendo en cuenta que, para la época, la homosexualidad, o cualquier forma de sexodisidencia, estaba aún penalizada por el párrafo 175 del Código Federal Penal de Prusia, lo que resalta aún más el carácter antagónico que tiene el Estado moderno para el surgimiento de materialidades heteróneas.

En el capítulo dos de la novela está inscrita una atmósfera sobrecargada de sexualidad, ya que, por ejemplo, cuando Andreas es llevado a la habitación que renta por una noche a los caseros, es conducido a ella por una joven que se le ofrece sexualmente sin ningún tapujo “sostenía su busto como un atractivo tesoro frente a sí, y le sonrió haciéndole un guiño con sus saltones ojos de un azul brillante<sup>39</sup>” (77). Esto, por un lado, hace ver cómo, históricamente, la prostitución era una actividad bastante normalizada debido a la inflación económica derivada del castigo que el Tratado de Versalles impuso a Alemania, y por otro lado, de cómo en la representación literaria la otrora sexualidad negada y relegada al silencio en la patriarcal Baviera va cobrando un papel cada vez mayor. Este capítulo es el que permite más que ninguno apreciar a la sexualidad como un verdadero régimen de autoconocimiento,

---

<sup>39</sup> “trug ihren Busen wie einen hübschen Schatz vor sich her und lachte ihm zwinkernd aus verquollenen, hellblauen Augen zu”.

donde el individuo pone a prueba lo que le sirve y no en torno a sus afectos, más que adecuarse a una serie de dictados afectivo-sexuales preestablecidos. Al practicar a la vez una desenfadada homosexualidad con Paulchen, la cual está dotada de mucho romanticismo y que se vale de la visibilidad que permitía el Berlín de la República de Weimar a los sexodisidentes, al poner su cuerpo (dotado de una belleza burguesa de cuna que le reditúa bastante plusvalor en este medio proletario) a disposición de la mercantilización (prostitución), y a la vez involucrarse en una serie de relaciones que hoy llamaríamos de “amor libre”, ya que se relaciona también sentimental y sexualmente con Fräulein Franziska: “¡Nuestro hijo! Decía Fräulein Franziska e inclinaba su boca a las manos de Andreas, que descansaban en el respaldo de la silla”<sup>40</sup> (250). Al final del capítulo Andreas no hace más que poner a prueba lo que le sirve de cada relación para su propio desarrollo individual:

Y no sabía que amar significaba: reconocer en un cuerpo toda la creación. Él no sabía que, amar a una voz significaba, escuchar y aprehender todas las melodías en una sola voz. Sí, había visto la hierba y los árboles y los sintió como si fuera la primera vez que se le permitiera verlos.

Andreas se entregó por completo a este amor, que no percibía como una aberración. No se le ocurrió negárselos, combatirlos como “degeneración” o “enfermedad”. Estas palabras concernían tan poco a la verdad, provenían de otro mundo (240)<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> “‘Unseren Sohn!’ sagte Fräulein Franziska und neigte ihren Mund auf seine Hände, die auf der Stuhllehne lagen.”

<sup>41</sup> “Un der wusste nicht, dass das ‘lieben’ heisst: die ganze Schöpfung in einem Körper wiedererkennen- Er wusste nicht, dass eine Stimme lieben bedeutet, in einer Stimme alle Melodien wieder zu hören und zu begreifen. Er hatte ja das Gras un die Bäume gesehen un gefühlt, als sei es zum ersten Male, al ser diesen zuerst hatte sehen dürfen.

Andreas gab sich dieser Liebe ganz hin, die er nicht als Verirrung empfand. Ihm kam es nicht in den Sinn, sie vor sich zu leugnen, sie zu bekämpfen als ‘Entartung’ oder als ‘Krankheit’. Diese Worte berührten die Wahrheit so wenig, sie kamen aus anderer Welt”.

En la búsqueda de una sexualidad más propia y más auténtica es donde se adecúa mejor la progresión secuenciada de la *Bildungsroman*. Quizá la manifestación más *naïf* de este régimen de conocimiento del sí a través de la sexualidad sea la relación dulce y romántica que tiene con Paulchen: “Por mucho prefería a Paulchen, quien a pesar de ser tonto hasta el colmo de la estupidez, en su inexpresiva cara de lechosa blanca había un doloroso trazo alrededor de su boca que se iba haciendo cada vez más profundo<sup>42</sup>” (128). Y es que pese a que Andreas encuentra en su desplazamiento al mundo proletario urbano de Berlín un lugar más seguro para poner en práctica sus afectos homosexuales, es importante decir que esto no implica que se entregue a él sin oponer ninguna resistencia. Como puede notarse en la cita que alude a Paulchen resalta de él cierta ternura de la que se desprende también algo de condescendencia burguesa, debido a que el personaje no tiene el mismo nivel de intelecto que él.

El *affaire* de Andreas con Paulchen pone en perspectiva el grado de heteronormatividad que permea a esta relación homosexual, y a la cual el protagonista de *Der fromme Tanz* rehúye de manera inmediata, poniendo de manifiesto el componente *queer* de Andreas, pues independientemente de ser heterosexual, homosexual o bisexual, ve en la monogamia un cerco de constricción de sus deseos: “‘Tú no me comprendes’. Dijo Andreas y lo sentó en una silla, ¿por qué bailar si no amas?, pero se quedó en silencio de repente. Ante ese cuerpo que se doblaba y se retorció en lágrimas a su lado sin saber por qué, todo consuelo le parecía demasiado inútil y superficial.”<sup>43</sup> (237). Este pasaje deja ver cómo para Andreas

---

<sup>42</sup>“Da hatte er Paulchen freilich immer noch lieber, der dumm war bis zur Gehirnlosigkeit, aber in dessen milchig inhaltsleerem Gesicht der wehe, dünne kleine Schmerzengzug sich um den Mund herum”.

<sup>43</sup>“‘Du verstehst mich nicht’, sagte Andreas und zog ihn auf einen Stuhl hinab, ‘wovon solltest du tanzen, wenn du nicht liebst?’ Aber er hörte zu reden auf und vertummte mit einem Male. Angesichts dieses Körpers, der sich da neben ihm, ohne zu wissen warum, im Weinen bog und krümmte, erschien ihm jeder Trost zu flach und wie sinnlos”.

los celos de Paulchen, derivados de que no pueden tener una relación monógama, aparecen como algo “inútil y superficial”, aparte de que el “sufrimiento de Paulchen le parece incomprensible. Esto ayuda a confirmar la novela como un proyecto de cuestionamiento del orden heterocéntrico, y a la vez hace que no sea lea exclusivamente en la novela una trama mera y románticamente *gay*, pues pocos pasajes después, el narrador pone en evidencia el hecho de Paulchen es un amante bastante posesivo, que tiene ataques de celos, los cuales hacen que surja en Andreas cierta revulsión hacia él: “Al principio cuando te conocí, no me había dado cuenta – Pensé que, estaríamos bastante bien los dos juntos, como buenos colegas, ya que me parecías bastante atractivo. Normalmente yo no me dejo llevar fácilmente por nadie. Decía y sólo encontraba palabras insensatas para este desasosiego de su corazón”<sup>44</sup> (187). La discusión amorosa entre Andreas y Paulchen se da momentos antes de que éste cometa suicidio. Un hecho que pone de manifiesto la capacidad de resiliencia de Andreas en un mundo bastante “desordenado” en lo que concierne a los afectos y a la certidumbre de las relaciones.

En torno a los afectos, Susan Song establece una relación entre la teoría *queer* y el anarquismo, bajo el entendido de “conceptualizar nuevos tipos de relaciones sociales que resistan al patriarcado y a otras opresiones. Teniendo en cuenta las formas múltiples y fluidas de identificarnos y relacionarnos sexualmente que van más allá del binarismo gay/hetero, desafiar al Estado y al capitalismo” (7). El “poliamor” constituye para esta autora una de las formas privilegiadas de resistencia a las relaciones dictadas por el Estado y el capitalismo a través del matrimonio. Un aspecto que ella enfatiza del poliamor es su carácter “abierto y

---

<sup>44</sup>“Erst habe ich es gar nicht so gemerkt, wie ich dich kennengelernt habe- ich habe gedacht, wir wollten recht gemütlich beisammen sein, als gute Kollegen, und du wärst mir sympathisch- Sonst fliege ich doch gar nicht so leicht auf jemand, sagte er und fand nur törlische Worte für seines Herzens Verstörung”

honesto, desde el cual apunta a las concepciones anarquistas de asociación voluntaria y apoyo mutuo” (9), dando entender que es una práctica que está regulada por un consenso y un pacto donde los participantes de ella también cumplen con el compromiso y la responsabilidad de hacerse cargo afectivamente de los otros. La transgresión del personaje Niels, en ese aparente mundo caótico de afectos que es *Die Pfütze* y la Pensión Meyerestein, es el de involucrarse con varios personajes a la vez (Fäulein Franziska, la consejera Gartner, Alma Zeiserisch, el barón von Pritzelewitz, Gert Hollström, Andreas), sin tener en cuenta el daño afectivo que esto implica para los otros, como por ejemplo, para Andreas. El pasaje donde Niels se involucra sexualmente con su *madame* Zeiserisch es el ejemplo más significativo de la transgresión que prescinde del “apoyo mutuo” convirtiendo al “poliamor” en una práctica libertina y dañina.

La consolidación de una cultura citadina sexodisidente visible y pública en la novela da pie a ciertas consideraciones en torno al papel que tiene el capitalismo en el surgimiento de una escena gay. Si bien ya se mostró que, para la subjetividad literaria *queer* de Klaus Mann, el Estado-nación es visto como un enemigo que no permite la realización de las minorías sexuales, y que se le acusa como la principal entidad culpable de la homofobia, cabe entonces considerar cuáles son las condiciones materiales que el autor de *Der fromme Tanz* considera propicias para el nacimiento de una cultura gay-sexodisidente, incluso en tiempos de persecución policíaca y de criminalización de la homosexualidad.

La prostitución es la actividad económica desde la cual Klaus Mann hace un planteamiento de cómo el capitalismo es propicio para el surgimiento de una escena gay/sexodisidente. En un primer grado de interpretación, puede que el autor de la novela no haya hecho más que documentar la actividad económica que predominó en la República de Weimar, especialmente en las grandes ciudades alemanas como Berlín, y a la cual se vieron

fácticamente empujados algunos miembros de la burguesía para librar la inflación y pobreza derivada del Tratado de Versalles. Sin embargo, al tener noticia de que Marx fue una de las influencias tempranas de Klaus Mann, en el presente análisis interesa plantear la prostitución como un paroxismo de la noción de proletariado, explotando y exagerando de él todos los elementos que lo asocian al vicio y a la degeneración, representándolo literalmente como una prostituta o *Kokotte* (prostitua elegante). Esto confirma la idea de que Klaus Mann tenía en mente un proyecto literario de representación anti-burguesa, en el que, por medio de la sexualidad, hace aún más “aberrante” y temido al proletariado.

Es en este punto donde debe de tenerse en cuenta los usos hiper-identitarios estéticos que lo *queer* hace de figuras consideradas como negativas (bolleras, locas, seropositivos), con el fin de hacer más temible y menos aprehensible el discurso sobre la homosexualidad, ya que en su novela la emancipación sexual de los sexodisidentes está casi indiscerniblemente asociada a la actividad de la prostitución. En una de sus muchas visitas a los bares y cabarets de Berlín, Andreas comenta, desde la distancia que le provee su ser burgués, “la conversación se tornó pronto realista y concreta. Paulchen, al fondo con los de su misma clase, quería saber todo acerca de sus ingresos<sup>45</sup>” (132). Esto, por un lado, aclara que Andreas nunca se siente identificado ni vuelto uno con la maraña de proletarios *queer* que lo rodean, y por otro lado, hace ver cómo es que para los mismos sexodisidentes (Paulchen y los de su clase) la percepción de ingresos posibilitaba y/o casi condicionaba ese estilo de vida anti-patriarcal. La novela es muy clara al plantear la idea de que los sexodisidentes que ahí aparecen (el mismo Andreas, Paulchen, Fräulein Barbara, Lisa, Franziska) han roto con los lazos económicos que otrora los ligaban a sus familias, y que ahora pueden permitirse esa

---

<sup>45</sup> “Paulchen, im Grunde ganz ihresgleichen, wollten über ihre Einkünfte genau Bescheid wissen, musste erfahren, wie viel der, wie viel jener gegeben hatte”.

vida públicamente *queer*, y acceder a ciertos productos y tecnología que los hagan desestabilizar la correspondencia entre su sexo y su género debido a que generan y perciben ingresos haciendo una variedad de trabajos en la gran metrópolis: “En la cercanía de las calles principales, aunque a una distancia decente, había que buscar a aquellos que, al menos, se enorgullecían de su elegancia, donde había una jovialidad exagerada y burlona y los chicos con disfraces coquetos lanzaban serpentinas por las habitaciones. El dueño, de gordura blanquecina y muy perfumado, los recibió con encanto de dama”<sup>46</sup>. (124)

Si bien lo que Klaus Mann quiere dejar claro, para efecto de la elaboración de su discurso sexual, es el ambiente de inmediata promiscuidad en el que se encuentra, y al que luego se opone su protagonista, la novela también permite plantear históricamente y para fines de estudios de la cultura *gay/queer*, el papel que tuvo la prostitución en la formación de estas primeras comunidades ciudadanas sexodisidentes, pues a través de la ficción realiza un estudio que se tildaría como “etnográfico” acerca de la manera en la que, a través, de este particular empleo, los sujetos excluidos establecieron lazos de resiliencia colectiva, y cómo vieron también en este trabajo la realización de su sexualidad otrora coactada. Es difícil discernir hasta qué punto hay un planteamiento documental de la prostitución y hasta qué otro, forma parte de una estrategia para dotar a su novela de un discurso estético desbordante y “aberrante” de la sexualidad y del género, para subvertir las estructuras de dominación patriarcal que castigan tanto el afeminamiento en varones como el uso exacerbado de la sexualidad sin fines reproductivos.

---

<sup>46</sup> “In der Nähe der Hauptstrassen, wenn auch natürlich in dezenter Abgelegenheit, waren diejenigen zu suchen, die sich immerhin auf ihre Eleganz noch etwas zugute taten, wo neckisch übertriebene Fröhlichkeit zu herrschen hatte und die Jungen in koketter Tracht Luftschlangen”.

Un ejemplo de que son los mismos sexodisidentes quienes promueven entre ellos sacar el mayor provecho de sus dones corporales se encuentra en el siguiente pasaje: “resulta que el canto no es tan importante- tienes buenas piernas y cuando estés maquillado...”<sup>47</sup> (115). Lo anterior sucede cuando Fräulein Franziska invita a Andreas a formar parte del *show* de entretenimiento en el cabaret *Die Pfütze* (el charco). Lo que preocupaba ingenua y risiblemente al protagonista es no estar lo suficientemente versado en el arte de entretener sexual y cómicamente a la clientela del cabaret, pues el sólo dominaba los talentos burgueses de la poesía y el canto. A lo cual Franziska le dice que, lo que más importa, es su belleza corporal, ya que resulta que el *show* sólo es un medio para captar clientes para la prostitución. El hecho de que Andreas repare en este tipo de minucias no hace más que plantear un personaje donde la vieja respetabilidad burguesa quiere, a toda costa, hacerse presente dentro de este mundo de “abyección”. Sin embargo, pronto aprende Andreas a sacar partido a los dones que le dio su cuna (corporal y artísticamente) para asegurarse una clientela masculina asidua.

El potencial erótico del protagonista es enseguida percibido y aprovechado por la *madame* (proxeneta) Alma Zeiserisch, quien varias veces le insiste, diciendo: “Vaya allá fuera y muestre su defectuosa belleza a los señores- escuche: hay un anhelante clamor por usted”<sup>48</sup> (122). El narrador omnisciente nunca denomina como “*madame*” a la señora Zeiserisch, ni tampoco hace explícito que haya entre ellos un acuerdo o un contrato de trabajo. De manera que el carácter abyecto de que la señora lucre con el cuerpo de Andreas es algo que Klaus Mann deja por completo a la mente e interpretación de sus lectores. Es a

---

<sup>47</sup> “kommt es auf das Gesinge ja weniger an – du hast gute Beine, und wenn du geschminkt bist...”.

<sup>48</sup> “zeigen Sie Ihre makelhafte Schönheit den Herrschaften – hören: man hat Sehnsucht nach Ihnen”.

los espectadores de *Die Pfütze* a quienes Andreas tiene que enseñar su “defectuosa belleza”. Y es que aquí hay, por parte de Klaus Mann, una configuración del deseo, la sexualidad, y de la abyección subordinadas a cierta mirada falocéntrica, reduccionista y socarrona.

Su primer cliente, Herr Dorfbaum, miembro de la *petite bourgeoisie* que accede a este tipo de entretenimiento sexual berlinés, es un hombre del cual no se puede discernir del todo, si es homosexual o un heterosexual en busca de placer con otros hombres. Lo que pone en entredicho la abierta homosexualidad de Herr Dorfbaum es la manera en la que se aproxima por primera vez al protagonista: “Andreas se dio cuenta enseguida de que tenía en la mano un ramo de lilas – pero Herr Dorfbaum le dijo en un tono encantador al oído: ‘muy divertida la manera en que ha cantado- bastante entretenido en verdad...’ Mientras que Andreas aún pálido del rostro, con un nudo en la garganta, y con el cuerpo tembloroso, respondió: ‘¿No le gustaría tomar asiento?’ ”<sup>49</sup>. (125)

El primer gesto que hay que resaltar de este pasaje es que el señor Dorfbaum lleva un ramo de lilas al que sabe que será un encuentro sexual. Lo que hace pensar que, para poder acceder al cuerpo y a los afectos de Andreas, es muy importante concebirlo en su mente como si se tratara de una mujer. De ahí que recurra a una actitud de galantería heteronormada como si el objeto de deseo fuera una presa a la que hay que conquistar tácticamente antes de poder embestirla. Por otro lado, el gesto de llevar un ramo no hace más que confirmar, a Herr Dorfbaum como un *petit bourgeois* que evoca cierta cursilería provinciana con el afán de mantener un tono de respetabilidad incluso en sus actos más abyectos y “repugnantes”.

---

<sup>49</sup> “er hatte ja sogar einen Fliederstrauss in der Hand, bemerkte Andreas erst jetzt- aber Herr Dorfbaum sagte charmant und gleichsam ihm in den Hals hinein: Sehr lustig haben Sie aber gesungen- sehr amusant wirklich... Und Andreas dagegen, immer noch weiss im Geischt, ein Würgen im Hals, zitternd am ganzen Körper: Wollen Sie nicht vielleicht Platz nehmen?”.

Téngase también en cuenta el uso que Klaus Mann hace en este pasaje de la aposiopesis o tres puntos suspensivos, pues a través de él, no sólo se insinúa sino que se potencia la representación del acto sexual entre estos dos personajes mediados por la prostitución intermasculina. Este recurso literario puede ser considerado como una de las estrategias de reticencia más recurrentes por de Klaus Mann para enunciar el deseo sexual intermasculino y lo “abyecto” para la respetabilidad burguesa y la heteronorma. Esta figura retórica “tiene como función dejar en absorto una frase mediante el uso de puntos suspensivos, lo que promueve el silencio en la narración y es una forma literaria relacionada con el uso de la ironía debido a que deja entrever de manera indirecta o malintencionada algo que debe de decirse” (Marco 1). El uso de estas figuras literarias de omisión (al igual que la elipsis) son apreciadas por el crítico de cuentos mexicanos homoeróticos Saúl Villegas como algo característico de los discursos incipientes de la homosexualidad vertidos en los textos literarios de comienzos del siglo XX.

Nótese que en la relación intergeneracional, que para los críticos literarios *queer* Christoph Lorey y John Plews constituye una forma primaria de des-acomplamiento heteronormativo (18), hay una evocación intertextual invertida de Gustav Aschenbach y su efebo Tadzio de la novela de Thomas Mann, sólo que en un contexto mucho más mundano, putrefacto, indecente y no justificado por una sexualidad sublimada. Esta cuestión confirma a *Der fromme Tanz* como un proyecto literario de representación homosexual anti-*Muerte en Venecia*. Independientemente de que el señor Dorfbaum sea o no del todo homosexual, Klaus Mann se asegura de que la relación entre éste y Andreas no caiga sólo en el signo fatal de la mercantilización, pues conforme avanza la novela, el señor se convierte en un apoyo material y emocional para Andreas, e incluso hay un lamento por parte del hombre de edad adulta en el momento en que el protagonista lo deja para seguir buscando a Niels “Quizá sería yo el

más adecuado para ti, ojalá que yo fuera aquel en quien pudieras confiar. Pero no me quieres<sup>50</sup>” (233), y más adelante, le dice con lágrimas en los ojos “Cuando no tengas dinero, tú sabes a quién puedes acudir<sup>51</sup>” (236), refiriéndose a él mismo. Esto hace que, por un lado, el señor Dorfbaum emerja como un “*sugar daddy*”, figura que dentro de la subcultura gay hace referencia a los hombres mayores que proveen respaldo económico y sentimental a hombres de menor edad. Cabe mencionar que, para sortear los efectos de la inflación económica de la moneda alemana en la década de los veinte, Klaus Mann acudía a hombres de mayor edad para poder seguir financiando sus viajes. Tilmann Lahme da a conocer que en 1924 el escritor de *Der fromme Tanz* recurrió al apoyo monetario de Hans Feist, un hombre rico, judío y coleccionista de arte para poder viajar a París y al Norte de África (55-56). Este dato permite confirmar que los “*sugar daddy*” no eran ajenos a Klaus Mann y que su experiencia con ellos está plasmada en su primera novela.

Apreciado desde la *Bildungsroman*, el señor Dorfbaum cumple la función de evidenciar que Andreas no quiere encasillarse en una relación monógama e íntima por lazos materiales, que lo aprisione como la de su padre. De ahí que, pese al cariño y a la guía que recibe de este hombre mayor, dé preferencia a su independencia económica. No debe olvidarse tampoco que el señor Dorfbaum emerge en un punto de la novela donde predomina la promiscuidad y sobre-abundancia de *partenaires*, y donde Andreas tiene diferentes tipos de relaciones con varios personajes (Paulchen, Niels, Franziska), y de los cuales tiene que discernir el tipo de beneficio y/o conocimiento que cada uno le otorga en su travesía de crecimiento personal. En este código performativo de la sexualidad, la disyuntiva radica en

---

<sup>50</sup> “Ich wäre vielleicht der Rechte für dich, ich wäre vielleicht der, dem du dich anvertrauen solltest. Aber du willst mich ja nicht”.

<sup>51</sup> “Wenn du kein Geld mehr hast, weisst du, an wen du dich wendest, sagte der noch”.

que la realización del deseo homosexual en múltiples parejas no es apreciada jamás como un punto de llegada, satisfacción y/o felicidad, sino que, por el contrario, dota al personaje de un vacío existencial que lo sume en una soledad interiorista en el cuarto capítulo.

Tráigase a colación la idea del historiador Geoff Eley, según la cual, gran parte del camino histórico particular alemán o *Sonderweg* en la modernidad consistió en hacer de la burguesía, más que una clase social, toda una fuente de identificación colectiva nacional que integrara a miembros de la sociedad de distintos sectores (115), es decir, haciendo de la ética del capitalismo, más que una idea abstracta sobre un modelo económico, toda una fuente de identificación nacional. Es, principalmente, al capitalismo nacionalista al que se opone Klaus Mann, parodiando a los amigos del padre de Andreas en el primer capítulo, y además mostrando la cara más desregulada del capitalismo al representar a su protagonista como alguien ingobernable y poco capaz de ceñirse a cualquier constructo identitario, una vez que ha cedido su fuerza de trabajo dentro del proletariado en Berlín. Pero anterior a todo uso paroxista del modo de vida proletario para fines estéticos, Klaus Mann plantea la idea de que el capitalismo quizá sea la fuente *sine qua non* los homosexuales, travestis, y cualquier minoría sexual pueden alcanzar un grado de emancipación irreversible.

En la lectura que el teórico *queer* Javier Sáez hace del texto *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* de Deleuze y Guattari, resalta la oposición que existe entre Estado y capitalismo en la producción de sexualidades, pues ahí donde el primero funge como una máquina despótica de conservación de identidades, el segundo “decodifica y desterritorializa los viejos códigos fundados sobre ésta pero los territorializa a su favor” (80). Este fenómeno se hace patente en la novela en los momentos en que los sexodisidentes obtienen sus primeros ingresos y gracias a ellos tienen acceso a la sociedad de consumo:

¡Ah, miren quiénes vienen ahí! ¡Son las tres encantadoras hermanas! – Quienes se apresuraban y meneaban cadenciosamente en los altos e incómodos taburetes del bar, que utilizaban para estar en cuclillas. Pero pronto llegaron a la mesa con las tres, que sabían bien intencionadas, al principio bromearon un poco e hicieron muchas travesuras con una cola de seda, que ellas, como grandes damas que ahora eran, pretendían hacer. Probablemente también bebieron del vino que les sirvieron.<sup>52</sup> (125).

Otrora en la novela era impensable concebir a Andreas Magnus desenvolverse como alguien del género femenino o “una gran dama”, debido a que de él se esperaba no sólo un comportamiento, sino todo un papel como hombre dentro de la cultura burguesa guillermina que rodea a su padre, ya que ahí su sexualidad y su género tenían una función muy particular dentro de una economía simbólica que lo configuraba como “hijo varón exitoso” y “esposo”. En *Der fromme Tanz* las condiciones del proletariado urbano, resultado de un capitalismo más global, son menos adversas para el desarrollo de la sexodisidencia de lo que son dentro del marco de la cultura burguesa que rodea al círculo de su padre, la cual obedece a un modelo de capitalismo sumamente fincado a una cultura nacionalista con roles de género más afianzados.

Cuando uno se remite al concepto de proletario no hay mejor fuente que el propio Marx, y más si éste constituyó una influencia para Klaus Mann. Para el autor del *Manifiesto comunista* son proletarios “la clase de obreros modernos, que sólo viven mientras haya trabajo y que sólo lo encuentran mientras éste incremente el capital” (20). Este significado permite encuadrar muy bien a los personajes sexodisidentes de *Der fromme Tanz* como

---

<sup>52</sup> “Ach, seht doch, die drei charmanten Schwestern! – und schüttelten sich tänzerisch auf den hohen, unbequemen Barstühlen, die sie zum Kauern benutzen. Aber bald kamen sie zu den dreien an den Tisch, die sie als wohlgesinnt kannten, scherzten erst ein wenig, trieben viel Unfug mit einer seidenen Schleppe, die sie, als grosse Damen, die sie nun einmal waren, zu tragen vorgaben, nippten wohl auch vom Weine, den man ihnen kredenzte”.

proletarios, pues la actividad que por excelencia los define es el trabajo asalariado; aunque el uso de la fuerza de trabajo en Klaus Mann esté planteada con paroxismo, ya que se remite a la prostitución como el uso exacerbado del cuerpo como medio de trabajo. El terreno de conflicto respecto a la representación que hace Klaus Mann del proletariado sexodisidente con la definición de proletariado de Marx comienza cuando éste añade que “los costes que origina el obrero se reducen casi exclusivamente a los medios de vida que necesita para su manutención y para la propagación de su raza” (21). Aquí Marx cierra toda posibilidad de plantear al proletariado desde otro tipo de subjetividades no heterosexistas, además de que confirma el hecho de que lo concibe desde una noción heterocéntrica, pues cualquier sexodisidente, como Klaus Mann, vacilaría en gastar el producto de su trabajo en “la propagación de su raza”, así como los personajes de su novela emancipados en el proletariado urbano de Berlín.

Si bien las relaciones entre sexodisidencia (subcultura gay) y capitalismo no pueden ser planteadas a través de una sola línea de interpretación, lo que permite la novela *Der fromme Tanz* es esbozar la manera en que los sexodisidentes interpretan para sí y para la configuración de su identidad/visibilidad el verse y experimentarse como proletarios, sin apelar a la autoridad canónica y falocéntrica de cualquier teórico marxista. Algo que tiene gran valor dentro de la teoría *postqueer*, debido a que ahí hay un anhelo por sacar del imaginario popular la imagen del proletario como “un trabajador masculino y fornido, sudando mientras empuña un mazo” (Lewis 18). Lo que hace la novela de Klaus Mann, al ponerle tacones y un vestido de seda artificial al proletariado, más allá de lo caricaturesco y *camp*, es visibilizar la experiencia sexodisidente proletaria con sus vicisitudes y virtudes. Y estas últimas parecen constituir un verdadero terreno de conflicto entre Marx (los marxistas) y la subjetividad *queer* de Klaus Mann. Ahí donde el autor del *Manifiesto Comunista* ve en

el salario del proletario la realización de una relación de explotación entre la burguesía y el obrero (23), el autor de *Der fromme Tanz* ve la posibilidad del surgimiento de una vida digna para lo sexodisidentes, a través de la cual puede romper en definitiva con toda estructura heterocéntrica de organización material y, por ende, de opresión con el heteropatriarcado.

### **3.3 Los subtextos camp de la novela *Der fromme Tanz*. La resemantización de la culpa y la vergüenza en “desfachatez” dentro la configuración identitaria de Andreas Magnus.**

Para dotar a sus proletarios (principalmente a los varones homosexuales) de un halo más sexodisidente, Klaus Mann los reviste simbólicamente como *flappers*. En el horizonte histórico-social del autor de *Der fromme Tanz*, las *flappers* son, a la vez, una figura femenina de emancipación y de transgresión. Como resultado de la ausencia de mano de obra masculina, que había muerto en la guerra o que se encontraba discapacitada, estas mujeres en Alemania pudieron, por primera vez, tener acceso a un trabajo que les permitió obtener un grado significativo de emancipación al desempeñarse en tareas que los historiadores llaman de “collar blanco” (Reinsch 36), tras alguna máquina de escribir o de un telégrafo. Sin el afán de idealizar históricamente la emancipación de estas mujeres trabajadoras, ya que sólo llegaron a percibir el 25% de los ingresos de un hombre (Reinsch 32), tiene que plantearse el hecho de que constituyeron uno de los primeros modelos femeninos de desafío al patriarcado alemán.

Lo que más caracterizó a las *flappers* fue la manera tan desenfadada con la que llevaron sus vidas ganadas con su propio trabajo, ya que pronto aparecieron asociadas al baile frenético del *jazz*, *foxtrot* y *charleston*, fumar públicamente y consumir alcohol (Reinsch 33). Precisamente es el *desparpajo* de la actitud *flapper* el que sedujo la sensibilidad literaria *camp* de Klaus Mann, debido a que sus personajes gay y lesbianas son caracterizados de la misma manera una vez que comienzan a percibir ingresos propios. En el pasaje de las damas portadoras de seda que ya se evocó puede constatarse la configuración *flapper* que Klaus Mann hace del trío Andreas-Paulchen- Franziska, lo cual constituye plenamente un acto *camp*, entendido como “la desfachatada salida del ‘clóset’ de un movimiento que hace de las relaciones sexuales intermasculinas no ya un trauma de origen ni un complejo de inferioridad, sino una bandera de protesta, sin dejar de esbozar un rasgo de humor en la *autoparodia* que le viene de su origen con el varieté gay” (Amícola, *Camp followers* 167).

En otro pasaje donde se aborda al trío Andreas-Niels- Gert Hollström se puede notar la manera en la que son conocidos públicamente por la bohemia sexodisidente europea, ya que el traficante judío de arte que los aborda en el festival “Clo-clo-clo”, los llama “Las Tres Gracias” (288). Destáquese el hecho de que Klaus Mann utiliza la figura grecolatina de las Gracias para dotar de hiper-feminidad a sus personajes. Esto es otro indicio de que su novela es, sobre todo, un proyecto de anti-representación homoerótica de la novela de su padre, *Muerte en Venecia*, donde el erotismo intermasculino está entrelazado con una noción de *paideia* griega que hace de Tadzio un efebo:

Con asombro observó que el muchacho era bellísimo. El rostro, pálido y graciosamente reservado, la rizada cabellera color miel que lo enmarcaba, la nariz rectilínea,, la boca adorable y una expresión de seriedad divina y deliciosa hacían pensar en la estatuaria griega de la época más noble; y además de esa purísima perfección en sus formas, poseía un

encanto tan único y personal que su observador no creía haber visto nunca algo tan logrado en la naturaleza ni en las artes plásticas. (51).

La adulación de la belleza masculina grecolatina y/o renacentista es un rasgo que Thomas Mann comparte con “el movimiento masculinista” de homosexuales del *fin-de-siècle* alemán. El historiador *queer* Clayton J. Whisnant hace referencia a éstos como “varios hombres cultos pertenecientes a la nobleza y a las clases altas de la Europa del siglo XIX, que sentían atracción hacia otros varones y, a menudo, miraban con admiración la civilización griega y la Italia renacentista” (34). Una característica que dotaba de identidad a “los masculinistas” era su aversión hacia las nociones del “tercer sexo” o los “intermediarios sexuales”, enarboladas por Magnus Hirschfeld, por considerar que “perpetuaban inadecuadamente el estereotipo del sodomita afeminado” (Whisnant 33). Los representantes de esta corriente exaltaban su virilidad en “ligas masculinas (*Männerbund*)” y como representantes se pueden señalar a Benedict Friedländer, John Henry Mackay, Gustav Jäger, y quizá el más importante debido a que fundó la revista literaria *Der Eigene* (El peculiar), Adolf Brand. Incluso Magnus Hirschfeld, fundador del Comité humanitario-científico o *WhK* por sus siglas en alemán, tuvo un sesgo de masculinidad en su apreciación y reivindicación de la homosexualidad: “Pasando su vida casi siempre entre hombres, estos superviriles ascienden con frecuencia a los más altos niveles de desarrollo intelectual, posición social y capacidad masculina” (129). La híper-masculinidad es para el pionero reformador de la homosexualidad en Alemania una condición que permite a los hombres utilizar positivamente el defecto congénito de ser homosexuales. No es gratuito que Klaus Mann, por un lado, haya declinado una invitación al director del *Wissenschaftlich-humanitärisches Komitee* para dar una conferencia sobre literatura moderna, y por el otro, se

haya negado a recibir elogios por parte de Adolf Brand en la revista *Der Eigene* por considerarlos “comprometedores” (Oosterhuis 197-198). Esto permite afirmar que cuando Klaus Mann escribió *Der fromme Tanz* ya existía un grupo de hombres que, si bien pregonaban su atracción por otros hombres, también exaltaban su masculinidad basándose en su ventaja de clase y en un repudio por aquellos individuos cuya identidad de género salía del binomio masculino-femenino. Un fenómeno que hoy se llamaría “homonormatividad” y contra el cual Klaus Mann erigió como contra-representación su novela *Der fromme Tanz*.

La animadversión hacia la representación grecolatina del cuerpo masculino (especialmente del tipo efebo) en *Der fromme Tanz* no sólo se da en la híper- feminidad de “las tres hermanas” Andreas- Niels- Gert, sino también en la representación grotesca de Herr Dorfbaum, un personaje clave en la travesía de autodescubrimiento afectivo y sexual del protagonista de la novela. El narrador omnisciente varias veces hace alusión a la gordura de su cuerpo: ““Este señor Dorfbaum- no, este gordo señor Dorfbaum”<sup>53</sup> (126), “Había un terror pálido e incomprensible en el rostro de Paulchen, levantó los ojos y las cejas con la misma expresión que adoptaba cuando se ocupaba de la naturaleza gorda de Herr Dorfbaum”<sup>54</sup> (142-143). Esta referencia no sólo hace ver que Klaus Mann enfatiza la gordura del señor Dorfbaum, sino que también es muestra de que existe una triada afectivo-sexual entre Andreas, Herr Dorfbaum y Paulchen, la cual está guiada la mayor parte del tiempo por un intercambio monetario a través de la prostitución. Algo que dota de un aspecto bastante grotesco y poco digno de imitación a las relaciones intermasculinas e intergeneracionales de *Der fromme Tanz*.

---

<sup>53</sup> “ dieser Herr Dorfbaum – nein, dieser fette Herr Dorfbaum...”.

<sup>54</sup> “In Paulchens Gesicht stand ein bleicher, verständnisloser Schrecken, es zog auch Augen und Brauen hoch, mit demselben Ausdruck, den es annahm, wenn es sich mit Herrn Dorfbaums fetter Wesenart beschäftigte”.

La figura de Herr Dorfbaum es clave para concebir a *Der fromme Tanz* como un proyecto de contra-representación de *La muerte en Venecia* escrita por Thomas Mann, padre de Klaus Mann, y de la “homonormatividad” a la que está adscrita. En la segunda se da cuenta de una atracción homoerótica, por parte del quincuagenario Gustav Aschenbach hacia el adolescente Tazio, revestida y consagrada de una contemplación estética sublime. En cambio, en los primeros escritos catorce años después, se plasma igualmente una relación erótico-afectiva entre un señor de señor de edad avanzada y un joven de dieciocho años (Andreas Magnus). Las diferencias entre estas duplas de hombre mayor y hombre joven estriban en que en la primera se da en un halo de sublimidad, mientras que la segunda se da en el ambiente más ordinario y grotesco mediado por el dinero, la prostitución. En la primera lo erótico sólo se queda en un espectro de contemplación, mientras que en la segunda se concretan actos sexuales. El cuerpo también funge como punto de comparación entre ambas novelas, ya que mientras Thomas Mann describe la majestuosidad del cuerpo del efebo de Gustav Aschenbach configurándolo como una escultura griega, Klaus Mann hace énfasis reiteradamente en la gordura mezquina del señor Dorfbaum, con la que enfatiza su modo desenfadado y hedonista de vida por ser un *petit bourgeoisie* que tiene acceso al mundo del entretenimiento nocturno berlinés.

En *Der fromme Tanz* se alude a lo griego, pero sin hacer una asociación al mundo virtuoso de la masculinidad, sino que, por el contrario, se opta por las figuras más rebosantes de feminidad para dotar a los personajes de un humor y parodia *camp*. Si bien en la tradición pictórico-literaria, Aglaya, Eufrosine y Talía aluden al “esplendor, el regocijo o alegría, y el alborozo” (Fry 64), lo que le interesa a Mann es utilizar estas cualidades para descomponerlas en personajes bastante libertinos y desenfadados, pues Gert Hollström es una mujer

hombruna, proxeneta, misógina y que, como se mostrara en un pasaje más adelante, se ve envuelta en una violenta escena de golpes y de sangre.

La exacerbación de la feminidad *gay* de la novela permite plantear una consideración en torno al *camp* hecha por Heather Love, quien ve en esta manifestación *queer* “un sistema que se ríe de las incongruencias de la propia posición, en lugar de llorar. De ahí que su éxito dependa en gran medida del estatus de los homosexuales como marginados” (190). Hoy, desde el paulatino establecimiento de la homonorma, esto es, desde la apremiante exigencia entre homosexuales por ofrecer una narrativa de sí como sujetos exitosos, depositarios de las virtudes de la heteronorma, y que plantean a la hiper-masculinización del cuerpo y de los afectos como un criterio imprescindible para decir-se *gay*, se hace cada vez menos posible el hecho de que un sexodisidente se permita reír de sí mismo por ser afeminado o asociado al mundo de lo femenino. De ahí que las condiciones de marginalidad, como a las que alude Klaus Mann, para la configuración de un posicionamiento sexodisidente sean el punto de partida *sine qua non* pueda surgir un humor *camp*, que parodie y haga una ironía de la contradictoria identidad *gay*.

Los momentos de “desenfado” y de “desfachatez” exaltados por José Amícola como componentes esenciales del humor *camp* se dan principalmente en el personaje de Niels, quien aparece la mayor parte del tiempo como un sujeto desembarazadamente afeminado: “Paulchen tropezaba con sus botines de color amarillo claro, un pañuelo de seda lila en el bolsillo superior de abrigo de dama”<sup>55</sup> (123). En otro pasaje se hace énfasis en la feminidad con la que se reviste a Paulchen: “Junto a ella, Paulchen estaba ansioso, con un pequeño

---

<sup>55</sup> “Paulchen trippelte bleich in seinen hellgelben Halbschuhen, ein lilaseidenes Taschentuch in der Brusttasche des damenhaften Mantels”.

abrigo de dama y un gran sombrero de fieltro gris claro”<sup>56</sup> (103). Estos dos pasajes permiten apreciar que Paulchen es el homosexual que más aparece personificado performativamente como mujer y el que menos empacho tiene en mostrarse como tal. Para Sarah Ahmed “el dolor, la vergüenza, el miedo y la repugnancia” (13) son afectos que marcan y disponen inicialmente a los sujetos *queer*. De ahí que la configuración de estos en sus afectos opuestos como el placer, la desfachatez, la audacia y la simpatía, sean clave en la emancipación de los sujetos sexodisidentes. Esto permite exaltar la razón por la que Klaus Mann se vale del desenfado para representar a sus sexodisidentes en Berlín en la vida cotidiana, mientras trabajan y asisten a lugares para esparcirse. Andreas Magnus es representado inicialmente en el hogar paterno bajo el sentimiento de la vergüenza. En el segundo capítulo lo que se observa en el protagonista de *Der fromme Tanz* es una reconfiguración de su ser bajo el afecto del desenfado, sobre todo en el pasaje donde llega acompañado por Paulchen y Franziska al bar *Paradiesgärtlein* y sin pena alguna se deja ser asociado a “las tres hermanas” y performativamente comienza a emular los movimientos de una mujer.

El formato secuenciado de la *Bildungsroman* permite, a partir del segundo capítulo, establecer una ruptura muy clara con la vergüenza, afecto predominante en el primer capítulo, y presentar a un Andreas Magnus emancipado de las exigencias de masculinidad hegemónica que no podía cumplir en casa. Sin embargo, es la misma vergüenza *queer* la que motiva a Andreas a huir del recinto paterno y lo motiva a desconfigurar esa identidad reprimida bajo la que vivía en casa. Al respecto de la utilidad de la vergüenza en los procesos de construcción de identidad *queer*, Eve S. Kosofsky apunta que “la vergüenza y la identidad permanecen en una misma relación bastante dinámica, al mismo tiempo deconstituyente y fundacional,

---

<sup>56</sup> “Neben ihr stand Paulchen ängstlich, mit kleingefaltetem Damenmantel und grossem, hellgrauen Filzhut”.

puesto que la vergüenza es tanto peculiarmente contagiosa como peculiarmente individualizante” (*Performatividad queer* 203) En este sentido la vergüenza adopta una forma de insatisfacción ontológica respecto a la identidad propia y se convierte en el motor que impulsa el constante cambio del sí mismo. Cuando Andreas Magnus finaliza su travesía de autodescubrimiento sexual e identitario en el cuarto capítulo y hace una valoración de lo aprendido, el narrador menciona lo siguiente: “Ahora ya no pasaría los días en la villa paterna bajo el flagelo de una tensión antinatural y de esfuerzos infructuosos y forzados”<sup>57</sup> (242) Aquí se deja ver cómo el sentimiento de la vergüenza se traducía en una experiencia que Andreas Magnus padecía como tensa, artificial y antinatural. Sin embargo, es esa misma vergüenza la que no permite que se acople y se haga uno mismo con esa realidad que lo oprimía generando en él un sentimiento de extranjería que lo motiva a reconfigurar su ser.

Cuando se señala que Andreas ha huido de una “tensión antinatural” se hace referencia implícita al hecho de que deja de sentir la sexodisidencia, principalmente la homosexualidad, como algo artificial y concibe a la represión de ésta como algo efectivamente *antinatura*. En este sentido se puede decir que la novela *Der fromme Tanz* se une a los esfuerzos de la sexología alemana del *fin-de-siècle*, representada principalmente por Magnus Hirschfeld y Karl Heinrich Ulrichs, en su afán de presentar a la homosexualidad como una cosa perteneciente al orden de lo natural y por lo tanto como algo que no es un crimen producto del vicio y de la degeneración.

Incluso la vergüenza, vista como un sentimiento altamente resignificativo de la identidad, juega un papel muy importante en el segundo capítulo, donde Andreas vive aparentemente liberado, ya que su empleo en el cabaret *Die Pfütze* implica la superación

---

<sup>57</sup> “Jetzt würde er die Tage in der väterlichen Villa nicht mehr unter der Geißel unnatürlicher Anspannung, fruchtlos verkrampfter Bemühung verbringen”.

constante de la desaprobación de una clientela a la que no se puede complacer únicamente mediante el talento artístico, sino principalmente a través del carisma y/o encanto físico: “Los aplausos fueron pequeños, casi vergonzosamente escasos. La canción callejera se consideró demasiado cínica en contraste con la divertida canción ‘Po’ de Alma”<sup>58</sup> (115). El narrador proporciona esta información después de que Andreas se presenta por primera vez en el escenario de *Die Pfütze*. El motivo por el cual la *petite bourgeoisie* que asiste al cabaret desaprueba la canción de Andreas es porque ésta lleva un mensaje de crítica social a la burguesía:

Dormíamos en camas calientes

Y soñábamos con lujuria y muerte

Vivíamos en pequeñas ciudades-

Eso nos impulsó<sup>59</sup>. (113)

Cuando Andreas menciona en su canción que su otrora clase social soñaba con “lujuria” advierte sobre el papel tan secundario que la sexualidad tenía dentro de ella en la vida real. De ahí que las letras de la canción de su primer *sketch* puedan ser apreciadas como parte de un discurso más directo de crítica a la heterosexualidad obligatoria a partir del segundo capítulo. Nótese cómo también el narrador resalta que la canción de Andreas es un fracaso frente a la *chanson* llamada “Po” de Alma Zeiserisch, *madame* (proxeneta) de Andreas. “Po” en alemán hace referencia de manera coloquial a la parte trasera del cuerpo. De manera que puede observarse cómo desde el segundo capítulo Klaus Mann entrelaza un

---

<sup>58</sup> “Der Beifall war Klein, fast peinlich gering. Man hatte das Strassenlied gar zu zynisch gefunden im Gegensatz zu Almas lustigen Po-Chanson”.

<sup>59</sup> “Wir schlafen in warmen Betten  
Und träumten von Wollust und Mord,  
Wir wohnten in kleinen Städten-  
Es trieb uns fort.”.

discurso escatológico con su representación de la sexodisidencia, asociado a la vulgaridad y al desenfreno, que tiene su culmen en el festival o bacanal Clo-clo-clo. Un mundo al que Andreas no se acopla, pero que le es necesario como parte del aprendizaje que obtiene en su travesía de autodescubrimiento sexual.

Con el fin de exaltar el papel distintivo que tiene el afecto *queer* de la vergüenza en la representación de la sexodisidencia en la literatura de lengua alemana de la década del veinte del siglo pasado se ofrece una comparación con otra obra que aborda la homosexualidad escrita por Stefan Zweig. *Confusión de los sentimientos* de 1926, mismo año en que fue publicada *Der fromme Tanz*, narra el recuento que el escritor Roland hace en su sexagésimo aniversario del tormentoso *affaire* que tuvo en su juventud con el profesor W. Un sujeto hacia quien sintió fuertes inclinaciones homoeróticas y que fueron correspondidas, pero sin llegar nunca a la concreción de un acto sexual o de alguna demostración afectiva física. La relevancia que esta novela tiene respecto a *Der fromme Tanz* es que da cuenta de la asociación tan estrecha que en esa época había entre sexodisidencia, vergüenza, culpa y tormento:

Pero, no debo vituperar a mi curiosidad, siempre jadeante y siempre al acecho, porque era pura . Lo que de ese modo exaltaba todos mis sentidos no se debía a un deseo vil y de mala ley que gustara de descubrir pérfidamente en un ser superior alguna bajeza humana; al contrario, mi curiosidad estaba hecha de una secreta angustia, de una compasión perpleja y titubeante, que adivinaba, con inquieta ansiedad, la presencia de un sufrimiento en aquel taciturno. Porque, cuanto más penetraba en su vida, más me oprimía de manera concreta la sombra que dejara ya su impronta en el querido rostro de mi maestro, [...] (55).

La asociación que hay en *Confusión de los sentimientos* de Stefan Zweig del lazo homoerótico con la culpa o “secreta angustia” hace resaltar por contraste el papel que

desempeña el afecto *queer* de la vergüenza en *Der fromme Tanz*. En la novela de Klaus Mann la “vergüenza”, lejos de oprimir o paralizar a Andreas Magnus, desempeña un papel importante en el proceso de “desidentificación” del protagonista en el desapego que tiene con “la heteronormatividad”, “la respetabilidad burguesa” y “la masculinidad hegemónica”, ya que a través de la pena y de los diferentes gestos de desaprobación que el personaje va teniendo, especialmente en el capítulo uno, se ve impulsado a ir resignificando su identidad y a cuestionar la efectividad de los afectos heteronormativos. Incluso, como se mostrará más adelante, la constante superposición al sentimiento de oprobio hace que el personaje caiga en una actitud de “desenfado” y de “desfachatez” que hacen que el texto sea altamente afín al humor que hoy se denomina *camp*.

### **3.4 La “estupidez”, “el olvido”, y la “deslealtad” como elementos progresivos en el desarrollo identitario de Andreas Magnus. La resemantización del fracaso sexodisidente en *Der fromme Tanz*.**

Hasta ahora se ha mostrado, casi de manera exclusiva, el aspecto sórdido de la novela aludiendo a la opresión que Andreas vive en casa producto de la heteronorma y al dar cuenta de la explotación que sufre como *cocotte* en una ciudad babilónica. Sin embargo, en estos momentos cargados de exhibicionismo y de visibilidad puede decirse que los personajes tienen un modo de vida aceptable y digna, producto de la emancipación derivada de romper con los lazos que los oprimían anteriormente. Al respecto, Judith Halberstam propone una teoría que permite exaltar el virtuosismo y quizá el único aspecto progresista de la experiencia *queer* con su gramática del fracaso. Al igual que muchos de los teóricos *postqueer*, considera como verdaderos sexodisidentes a aquellos que no se encuentran dentro de la identidad mercantilista de la homonorma y que han sido desplazados por el capitalismo

neoliberal recibiendo el estigma de “fracasados”. Lo que ella hace con su teoría es resemantizar este aparente fracaso para mostrar el heroísmo que subyace en él, exacerbando el valor que tienen los signos de la “deslealtad, el olvido y la estupidez” (179) en la sexodisidencia *queer*.

La gramática del fracaso propone, entonces, una resemantización de estos signos cuando se trata de la experiencia de sujetos sexodisidentes que se han visto obligados a vivir fuera de lo que es considerado como exitoso: procreación de una familia, matrimonio y acumulación de dinero. El siguiente pasaje da cuenta de la manera con que Andrea Magnus abraza el “fracaso” una vez que ha huido de la casa de su padre a Berlín: “Entonces su orgullo prefirió aun más quedarse aquí, un hombre incapaz, roto por la gran crueldad al borde del camino, que retomar el desesperadamente atormentado, y sin embargo altivo, intento de volver a casa nuevamente”<sup>60</sup> (84). La novela de Klaus Mann se presta formidablemente para resignificar el papel que tiene la deslealtad y el olvido para beneficio de la emancipación del personaje Andreas Magnus. Si uno lee *Der fromme Tanz* con ojos heteronormados o hegemoníicamente *gay*, emitiría fácilmente el juicio de que el protagonista de la novela es un malagradecido, inadaptado social y rebelde sin causa por renunciar a las comodidades y altas expectativas de vida que le ofrecía su padre, a cambio nada más de comportarse como, todo un “hombrecito”, dedicarse a una verdadera profesión redituable y casarse con una mujer que le aseguraría un lazo con otra familia acaudalada y prestigiosa en el mundo bohemio de Baviera.

---

<sup>60</sup> “Dann war es seinem Stolze immer noch lieber, hier, ein Unfähiger, ein an der grossen Unbarmherzigkeit Zerbrochener am Wegsaum zu bleiben, als zu Hause die verzweifelt qualvolle und doch hochmütige Bemühung wieder aufzunehmen, [...]”.

Sin embargo, si uno comparte los rasgos de opresión y exclusión de Andreas Magnus, se estaría muy lejos de interpretar la huida del protagonista como una mera traición o un gesto egoísta con respecto al padre, y mucho más de tildarla como deslealtad. Por el contrario, al ser sexodisidente, lo primero que uno leería en la decisión de emprender una travesía para alejarse de una familia que reproduce esquemas de dominación patriarcales, es un gesto de lealtad con uno mismo. Tal decisión también involucra una gran dosis de olvido en el buen sentido, ya que abandonar todas las cosas que a uno le han dado el ser, involucra la agencia de una memoria más selectiva de quienes nos han configurado en el pasado. Aquí es cuando el olvido selectivo es resemantizado como algo positivo y benéfico: “Y aquí estaba, sin embargo, él, Andreas Magnus, el caso peculiar, que se había mudado de casa, sin saber a dónde – sólo porque en algún momento se lo había prometido, lo cual ahora, ya se encontraba atrás en el pasado, insondable como un cuento. Al respecto, de que él estaba ahí – un aventurero cómico ante Dios – tenía que volver a sonreír”<sup>61</sup> (76). El olvido también tiene connotaciones sanas en la novela con respecto al papel que juega la memoria colectiva nacionalista y la historia en un sujeto, pues llega el punto en el que Andreas Magnus tiene que prescindir de todos los ropajes prusianos de identidad, heteronormatividad y productividad para afirmarse como homosexual como se muestra en el pasaje de la picazón de las chinches frente al retrato del “ex canciller Guillermo” (73). En este punto el olvido también juega un papel de primera categoría bastante emancipatorio para cualquier sujeto.

Si bien el aburguesamiento de Andreas lo hace parecer en su llegada a la proletaria Berlín como un ser incapaz y poco diestro como se muestra en el siguiente pasaje donde

---

<sup>61</sup> “Und es war doch er, er, Andreas Magnus, der Einzelfall, der ausgezogen war, ohne zu wissen wohin – nur weil er’s gelobt hatte in einer Stunde, die jetzt schon, unergründlich wie ein Märchen, als Vergangenheit hinter ihm stand. Darüber, dass er da war – ein komischer Abenteuerer vor Gott – musste er wiederum lächeln”.

aborda un taxi y el narrador da cuenta del extrañamiento que causa en el primer chofer que se dispone a llevarlo: “ Y Andreas entró, torcido bajo el peso de la maleta, porque el hombre de la chaqueta de cuero, aunque en un estado de ánimo complaciente, no podía concebir ayudar con la carga, naturalmente ni por lo más remoto de este mundo, a este niño de aspecto un tanto sospechoso en un largo y amarillo abrigo con el cabello desordenado y los ojos agotados”<sup>62</sup> (71) Mientras progresa la novela, y por ende el crecimiento del protagonista (elemento inherente a la *Bildungsroman*), uno se va dando cuenta de que el desarrollo y empleo de verdaderas habilidades adaptativas y de sobrevivencia requieren de una gran dosis de estupidez inicial para poder siquiera emerger. Los tres signos del fracaso señalados por Halberstam son planteados y resemantizados a favor de la sexodisidencia en la novela de Klaus Mann. Al final de la novela, cuando Andreas ya se ha valido considerablemente de “la estupidez”, “la deslealtad” y del “olvido” ya mencionados en este análisis, el narrador omnisciente hace énfasis en el aire de satisfacción y resignación del que da muestra el protagonista de *Der fromme Tanz* tras haber emprendido su ardua travesía: “De repente cruzó las manos en el coche a toda velocidad, apretujado entre todas sus maletas. Pero su piedad se condensó en una nueva fórmula, en un pensamiento misterioso – que decía: Yo creo en este mundo. Casi no se entendió a sí mismo lo que quería decir ni cómo llegó allí. Pero fácil no había sido.” (297) La reconciliación con el mundo tiene que entenderse como una componenda con el mundo natural al que pertenece la sexualidad, ya que gran parte de la travesía, como se ha mostrado, involucra el descubrimiento de una sexualidad más allá de la heteronormatividad y de una identidad de género que va más allá del orden fálico de la

---

<sup>62</sup> “Und Andreas stieg ein, schief unter der Last des Koffers, denn dem Manne in der Lederjacke, obwohl verhältnismässig entgegenkommend gestimmt, konnte selbstverständlich auf der weiten Welt nichts ferner liegen, als diesem etwas verdächtig aussehenden Kind im langen, gelben Mantel mit dem verwirrten Haar und den überanstrengten Augen beim Tragen zu helfen”.

diferenciación sexual (hombre-mujer). Esto no es dicho explícitamente por el narrador omnisciente ni por la subjetividad literaria *queer* debido a que, como se ha enfatizado, el terreno de lo sexual es planteado de manera reticente y entremezclada con toda una serie de discursos, que en este caso tiene que ver con una “piedad” de índole cristiano.

Poco antes de que Andreas se traslade de Berlín a París en una búsqueda obsesiva de su amado Niels, considera tener un último gesto de lealtad con su padre por medio de una carta que no es escrita ni, mucho menos, enviada: “ ¡Querido padre! Decía la carta. ‘He tenido toda la semana la intención de escribirte con mayor detalle. No debes creer que he callado por una mala disposición. Seguido pienso en ti y en Marie Therèse y en todos. Pero la vida da tantos problemas y lo mantiene a uno ocupado...’ Dejó de escribir”<sup>63</sup> (247) Este extraño titubeo de mostrar gratitud a la familia desde la lejanía también pone de manifiesto lo difícil que es para Andreas como sexodisidente desconfigurar su identidad fuera de la impronta familiar. Esta es otra forma en la que en la novela se hace presente la “des-identificación”, ya que la renuencia a la familia como constructo identitario y de seguridad no se da de manera inmediata ni lineal. No es azaroso que esta nostalgia aparezca cuando Andreas está a punto de dejar Berlín para irse a París, un acto que conlleva una nueva resignificación de su ser.

La narrativa lineal progresista neoliberal hace ver a la estupidez, no como un espacio de reconfiguración de las potencialidades personales, sino como una falta que lleva a uno trágica e inevitablemente al fracaso. En la novela el capitalismo urbano también es representado como una maquinaria que no permite falla ni titubeo alguno, pues un equívoco en esas condiciones de marginalidad, es casi igual a la posibilidad de dejar de existir:

---

<sup>63</sup> “ Lieber Vater! Lautete der Brief. ‘Ich habe die ganzen letzten Wochen vorgehabt, Dir ausführlicher zu schreiben, Du musst nicht glauben, dass ich aus bösem Willen geschwiegen habe. So oft denke ich an Dich und dan Marie Therèse und dan alle. Aber das Leben macht einem soviel zu schaffen, es nimmt einen in Anspruch...’ Er hielt inne im Schreiben”.

“Además no tenía ningún reproche en su corazón, de que todo fuera de esa manera, tan feo y sin compasión, sin reproches contra aquel que lo pensó de esa manera inescrutable. Sólo había en él un asombro, sólo un grande y amargo asombro”<sup>64</sup> (85). En esta cita se da cuenta de la primera manera en que Andreas experimenta su primer contacto con la ciudad.

La aparente deslealtad del protagonista también se cuestiona por el hecho de que la sobrevivencia en la jungla de concreto llamada Berlín le demanda establecer lazos sólidos y de bastante solidaridad, incluso a un nivel familiar, con otros marginados que son igualmente perseguidos, acosados por la vigilancia estatal, y fácilmente vulnerados por su inadecuación sexo-género. Aquí surge una especie de lealtad muy específica que sólo se da en contextos sociohistóricos de sexodisidencia marginal a la que apela Klaus Mann en su novela. Reiteradas son las ocasiones en las que el narrador se detiene a dar cuenta de la convivencia armoniosa entre Andreas y los sexodisidentes que viven en la pensión Meyerstein: “Todos cenaron juntos en la habitación de la señora Meyerstein. La mesa era un poco pequeña para tantas personas, ahí se comía bastante apretado. Pero la señora Meyerstein, riendo bárbaramente, presidía la cabecera de la mesa”<sup>65</sup> (92-93). Este pasaje que pudiera parecer meramente anecdótico, no sólo da cuenta de la concordia con la que personajes como Fräulein Barbara, Franziska, Paulchen, Lisa y Andreas conviven día a día, sino también del hacinamiento en el que viven en Berlín, pero al que difícilmente renunciarían por la seguridad emocional que les brinda, debido a que la gran mayoría son sexodisidentes.

---

<sup>64</sup> “Übrigens hatte er jetzt keine Anklage mehr in seinem Herzen darüber, dass alles so war, so hässlich und ohne Barmherzigkeit, keinen Vorwurf gegen irgendeinen, der es sich unergründlicher Weise ebenso ausgedacht. Nur ein Staunen war in ihm, nur ein grosses und bitteres Staunen.”

<sup>65</sup> “Das Abendessen nahmen alle gemeinsam in Frau Meyersteins Zimmer. Der Tisch war ein bisschen klein für so viele Personen, man sass ziemlich eng. Aber Frau Meyerstein, barbarisch lachend, präsierte am oberen Tischende.”

Klaus Mann contribuye a reforzar la idea de que son las condiciones de vida del proletariado urbano las que posibilitan la emergencia y la visibilidad de una escena *gay/queer*. Un mundo hasta cierto punto virtual para la época, debido a que no depende de las viejas estructuras de producción del sujeto, ni de la sexualidad, a las que tanto rehúye y crítica el autor de *Der fromme Tanz* en el capítulo uno. En este mundo visible y emancipado poco importan las asignaciones de género y de sexualidad benéficas para el patriarcado y que forman parte de la dominación masculina, debido a que los personajes Andreas, Paulchen, Niels, Fräulein Franziska y Fräulein Barbara exhiben sin culpa alguna una ruptura de su asignación sexo-género-orientación sexual masculina.

Para el teórico, y ex miembro del colectivo *Gay Socialist Action Project* con base en Nueva York en la década de los setenta, John D'Emilio, el sujeto *gay* no puede surgir sin el establecimiento del trabajo asalariado (*wage labor*) (471). Esto reitera el planteamiento de que fue el modo de producción capitalista al que históricamente hizo posible la emergencia y surgimiento de una verdadera sexodisidencia a inicios del siglo XX. Un planteamiento que es nodal para abordar la emancipación que el personaje Andreas Magnus goza en Berlín, y el establecimiento de una vida comunitaria con sexodisidentes de todo tipo: lesbianas, travestis y *gays* de color. Pues en el caso particular alemán es importante observar cómo se estableció una sexodisidencia incluso en condiciones de criminalización y de persecución policíaca, mostrando que el sistema capitalista producía modos de vida que incluso se anteponían a los deseados por el Estado-nación.

Para John D'Emilio, el trabajo asalariado tiene la particularidad histórica de ser un medio de subsistencia económica que no depende exclusivamente de una estructura de organización familiar de la propiedad ni de la producción (467). Si bien en la reflexión teórica *queer* contemporánea, gran parte de los esfuerzos se inclinan en demostrar la brutal manera

en la que el capitalismo mercantilizó a las minorías sexuales, al grado de convertirlas en una “marca feliz”, es importante seguir planteando desde la novela de Klaus Mann y desde la reflexión teórica *gay* de los años setenta, el papel que ha tenido el trabajo asalariado, producto del capitalismo, en la conformación y establecimiento de sexualidades “otras”, y rescatar de ambos el componente subversivo que representa para las estructuras constrictoras del deseo y la sexualidad dentro del sistema patriarcal.

### **3.5 El vínculo entre sexodisidencia, autodestrucción y sangre en *Der fromme Tanz*. Los resquicios sórdidos de la primera novela de Klaus Mann.**

Hasta ahora se habían traído a colación en el presente análisis de la novela *Der fromme Tanz* todos aquellos pasajes donde hay una emancipación de los personajes con respecto a la heteronormatividad, y donde “la performatividad del género” desempeña uno de los principales instrumentos para cuestionar el signo de la diferenciación sexual patriarcal (femenino-masculino), y en el que el protagonista se había reencontrado con el mundo sensorial sin la opresión de la masculinidad hegemónica que le era impuesta en la casa de su padre. Sin embargo, el capítulo de la novela V de la novela deja de dar cuenta del proceso de “des-identificación” de Andreas Magnus con la heteronormatividad burguesa, para advertir del vínculo que a veces une a los sexodisidentes con entornos de autodestrucción física y de violencia. Este último capítulo aparece de manera caprichosa con el fin de representar una sexualidad “monstruosa”, como si la subjetividad literaria *queer* de Klaus Mann tuviera aún cierto temor ante la emancipación de la sexodisidencia. Aquí es donde el autor de *Der fromme Tanz* toma todos los elementos negativos de “hiper-diferenciación” que eran asociados a los sexodisidentes de la República de Weimar, y hasta cierto punto a los de hoy en día, como si

quisiera dotar a su novela de un halo extremadamente sórdido: bacanales, alcoholismo, violencia, consumo de drogas y sangre.

La idea de que el capítulo V es leído en este análisis como algo “caprichoso” para efectos del proceso de “des-identificación” de Andreas Magnus lo dicta la misma novela, ya que al final del capítulo IV se atestigua un proceso de reconciliación de Andreas con su yo sexual y afectivamente emancipado, que ahora añora desde la ternura y la melancolía al hogar paterno: “Soñar, estar solo, el vagabundeo irrestricto de los pensamientos ablandó a Andreas. Por eso cedió a los deseos, anhelos, tentaciones, a los que una vez había renunciado tan severamente por orgullo y desafío. Se sentó y soñó con su hogar. Tenía permitido volver a casa...”<sup>66</sup> (242). El arrojar solo a la ciudad y cortar los lazos que lo unían con su entorno familiar habían sido parte fundamental del proceso de crecimiento personal, o *Bildung*, que Andreas requería para poder afirmar su existencia como sexodisidente y tener una reconciliación con el mundo corpóreo, al cual había rehuido por el temor a ser excluido. Cuando el narrador señala que Andreas se “ablandó” tras emprender este viaje de descubrimiento permite pensar que ha transitado del enfado hacia un sentimiento de serenidad que le permite apreciar los vínculos con su pasado de una manera menos dañina para él. Este sea quizá el indicio más claro en la *Bildungsroman* de que Andreas Magnus ha tenido un proceso de crecimiento y progresión. Añorar el hogar o “casa” permite poner de relieve que pese a que el protagonista conoce ya las bondades de la independencia económica y de la soledad, no logra deshacerse del todo de un sentimiento de pertenencia a una familia y a un hogar. Otro elemento que permite destacar que Andreas aún continúa en un proceso

---

<sup>66</sup> “Das Träumen, das stille Allensein, das unbeschränkte Schweifen der Gedanken stimmte Andreas weich. Daher kam es, das er sich Wünschen, Sehnsüchten, Versuchungen hingab, denen er einstmal so streng entsagt hatte aus Stolz und Trotz. Er sass und träumte von zu Hause”.

de “des-identificación” con el orden heteronormativo, donde los lazos de afectividad y de lealtad son dictados principalmente desde el núcleo familiar. Sin embargo el retorno a casa nunca sucede, pues lo que desencadena el capítulo V es ir a buscar a su amado Niels, bajo un gesto de monogamia posesiva a París.

La resiliencia tiene un papel fundamental en la configuración de la sexodisidencia, debido a que muchos de los sujetos que incumplen con la heteronorma son arrojados a mundos de exclusión que los vulneran aun más, sobre todo en la época en la que Klaus Mann escribió *Der fromme Tanz*, donde la homosexualidad era penalizada en Alemania. Norman I. Monroy concibe a la resiliencia, más que como una condición trágica del sexodisidente, como una “oportunidad en los sujetos sexualdiversos para afrontar, transformarse e incluso salir fortalecidos de las adversidades” (22). Lo que se aprecia en el proceso de crecimiento de Andreas Magnus en los primeros cuatro capítulos de *Der fromme Tanz* es precisamente la capacidad del personaje para salir fortalecido de la experiencia de exclusión, derivada de afirmarse como sexodisidente en un ambiente ciudadano donde predomina la explotación sexual y donde los vínculos afectivos muchas veces en vez de proporcionar una red de apoyo alternativo a la familia, pueden jugar un papel determinante en la aniquilación del sujeto, como por ejemplo el daño sentimental y afectivo que Niels le causa al protagonista de la novela. Para potencializar la capacidad de resiliencia de Andreas Magnus, Klaus Mann coloca en el capítulo IV el suicidio de Paulchen, otra de las parejas sentimentales de Andreas que no puede soportar la idea de que el protagonista de *Der fromme Tanz* no lo elija como su único ser amado: “Afuera en el corredor Paulchen se había puesto fin con un pequeño crac. Había sido suficiente...”<sup>67</sup> (243). El suicidio de Paulchen hace pensar al lector que el proceso

---

<sup>67</sup> “Draussen im Gang hatte Paulchen mit einem leisen Knacks ein Ende gemacht. Es musste genug sein...”

de autodescubrimiento sexual y de crecimiento personal de Andreas ya se ha realizado, puesto que a diferencia de su *partenaire* afectivo no ha decidido quitarse la vida. Sin embargo, esto sólo constituye una sala de entrada al capítulo más desenfrenado y violento de la novela: el festival Clo-clo-clo.

En la novela nunca se hace mención al festival “artístico” Clo-clo-clo como una bacanal, esto es más bien una interpretación sostenida por Alison Ford (177) y por el autor de este análisis. La narración se limita a describir textualmente el acontecimiento de la siguiente manera: “Este era el Clo-clo-clo, el festival de arte – era el lugar más de moda para la exuberante multitud bohémia internacional”<sup>68</sup> (276). Un indicio de que nos encontramos frente a un evento que está impregnado de sexualidad y de varias prácticas sexuales nos lo da de manera reticente la descripción que el narrador omnisciente de *Der fromme Tanz* hace de los asistentes del festival: “los negros altos, metidos lastimeramente en sus fracs, sostenían en sus colosales brazos, estrechas cocottes parisinas. Ese señor corpulento y canoso con esmoquin de allá era un multimillonario estadounidense con cuatro o hasta cinco mujeres rusas o francesas a sus pies”<sup>69</sup> (270). En este pasaje se pone de manifiesto que el evento tenía una naturaleza sexual y no únicamente artística.

El despliegue más sangriento de la novela se da cuando Gert Hollström, disfrazada como un “indio llamativo, cuyas plumas rojas y amarillas asentían orgullosamente desde su frente, a la derecha y a la izquierda sus muchachos en frac”<sup>70</sup> (268), se ve envuelta en una

---

<sup>68</sup> “Das war Clo-clo-clo, das Künstlerfest – das war der mondänste Treffpunkt des ausgelassenen internationalen Bohemevölkchens”.

<sup>69</sup> “, hielten die grossen Neger, Mitleid erweckend in ihre Fräcken gezwängt, schmale, Pariser Kokotten in den kolossalen Armen. – Der schwere ergraute Herr im Smoking dort drüben war amerikanischer Milliardär, ihm lagen gerade vier bis fünf Russinnen oder Französinen zu Füßen.”.

<sup>70</sup> “der helle Indianer, dem die rotgelben Federn stolz vunder Stirne nickten, rechts und links die Knaben im Frack”.

pelea con un muchacho al que, al igual que Niels, explotaba sexualmente y con quien también tenía una embrollo sentimental. En el contexto de la bacanal, donde hay otros proxenetas o simplemente otros sujetos que ven en el muchacho una fuente de placer o de negocio, se desatan los celos de Gert Hollström y ambos se ven inmiscuidos en una brutal pelea: “Pero antes de que alguien pudiera preverlo, enredados estaban ambos, como un ovillo, sobre el tapete: ¡Vaya manera de golpearse el uno al otro!”<sup>71</sup> (295-296). Este acto representa un nivel de crueldad que entraña la aniquilación física del cuerpo y que evoca a la sangre: “quien como un pobre niño de escuela apaleado y cubierto de sangre, se acurrucaba en el suelo, sollozando, con la cara en sus grandes manos<sup>72</sup>” (297-298). Esta es la descripción que el narrador nos da acerca del estado en el que quedó Gert Hollström después de la riña.

Es importante resaltar no sólo la configuración masculina física sino también mental que Klaus Mann hace de Gert Hollström, ya que al inicio del capítulo IV, cuando Andreas llega a la casa donde esta mujer “hombruna” vivía con Niels, ésta hace comentarios misóginos sobre un grupo de mujeres escandinavas que la acompañaron a tomar el té: “Las mujeres son tontas- feas también son particularmente – tontas son las mujeres... y se echó a reír hacia el techo con una risita, medio asqueada, medio desdeñosa, de hombre de mundo”<sup>73</sup> (261). En este pasaje se puede observar cómo Klaus Mann utiliza “la performatividad” del género refractando comportamientos poco deseables del género masculino en mujeres, en la que a un gesto (el echo de reír desdeñosamente viendo hacia el techo) le acompaña una actitud de desprecio hacia las propias mujeres (misoginia).

---

<sup>71</sup> “Aber ehe man sich’s versehen hatte, wälzten die beiden, zum Knäuel verschlungen, sich auf dem Teppich. Wie sie aufeinander einschlugen!”.

<sup>72</sup> “die wie ein armer verprügelter Schulbub blutüberströmt auf der Erde kauerte und ihre grossen Hände schluchzte”.

<sup>73</sup> “Weiber sind blöd- hässlich sind sie eigentlich auch – blöd sind Weiber... und lachte mit einem kleinen, halb wirklich angeekelten, halb wohlgefällig verächtlichen Lebemanslachen der rosa Decke zu.”

Sin embargo, la pelea no se queda en un asunto de género, sino que el autor le da una dimensión histórico-política al usar esta pelea para ejercer una crítica a la castigada Alemania bélica de la República de Weimar. La intención de trasladar a los personajes a París, más allá de una mofa al mundo artístico-bohemio internacional de la época, se debe a que ahí son sometidos a un proceso de exotización y extranjerización por ser alemanes. Gracias a la voz de las *cocottes* francesas, el lector puede conocer la opinión que la bohemia internacional tenía de los alemanes, pues cuando presencian la pelea se limitan a decir un “Ah- les Allemands- ils disputent...- ¡Ah, los alemanes! – se pelean de nuevo” (295), haciendo ver que el carácter conflictivo y belicoso de éstos ya es algo natural y cotidiano a los ojos del mundo. Es aquí donde la crítica al exceso de masculinidad hegemónica se empalma con un discurso de cuestionamiento a la “alemanidad”, ya que se hace ver cómo los alemanes siguen pagando simbólica y socialmente las consecuencias de su proyecto político imperialista militar de la *Weltpolitik*, que para ese entonces ya les había ganado la hostilidad de otras naciones europeas.

En el pasaje donde Niels desaparece y Andreas va a buscarlo a los prostíbulos y cabaret de la calle Reeperbahn de Hamburgo, donde presentaba un espectáculo de zapateado bávaro, Klaus Mann emite una de las críticas más fuertes a la fuente de identidad nacional alemana, debido a que señala que en esa ciudad portuaria “todo lo bávaro que llenaba el ruidoso local, saturado de humo, era, en todo caso, de extremada y oscura procedencia”.<sup>74</sup> (228) Traer a colación lo bávaro y resematizarlo como algo oscuro no sólo es un indicio de la ruptura que el personaje establece con su lugar de origen, sino que da cuenta de la manera en que toda una nación percibía a su otrora fuente de identidad como un perverso y

---

<sup>74</sup> “Das Oberbayerisch, mit dem dieselben das verrauchte Lokal lärmend erfüllten, war allerdings ungemein trüber Herkunft”

escandaloso espectáculo. Es importante notar aquí cómo Klaus Mann elige los lugares de mayor abyección sexual para disolver la identidad nacional.

La novela plantea distintas señales de que Andreas no se hermana del todo con sus camaradas de sexodisidencia proletaria, pues hay momentos en que los llama “tontos hasta el colmo de la estupidez” (128), y cuando se refiere a Paulchen enfatiza un “como los de su clase” (132); indicios de que pervive un afán de diferenciación de todos los que lo rodean. Recuérdese que es Niels quien aparece desde un inicio ligado al mundo de la prostitución aventajada y codiciosa, quien provoca la discordia en la Pensión Meyerstein y una pelea entre su proxeneta Gert Hollström y otro de sus muchachos que termina en sangre, es decir, siempre aparece ejerciendo un poder bastante desmedido sobre los otros.

Pareciera que la intención de Mann en el tono didáctico de la *Bildungsroman* fuera plantear dos tipos de libido o pulsión sexual que conviven en un mismo individuo (de manera antagónica), pero que sirven a propósitos bien distintos. Herbert Marcuse señala que la industrialización puede dar pie a un estallido de la sexualidad que deriva en una desublimación de la libido que permite establecer lazos sociales menos opresivos, o que por el contrario, deriva en una orgiástica y sádica des-represión que lleve al ser humano de nuevo a la barbarie (189). En la primera predomina un principio de erotización de la vida humana que incluso es benéfica para la transformación social y que permite el libre juego de las facultades humanas a través de la sexualidad. Esto permite, por ejemplo, interpretar los lazos de comunidad y resistencia que Andreas establece con el resto de los sexodisidentes de Berlín, pero por el otro, Klaus Mann también advierte de manera encriptada, a través de Niels, las fatales consecuencias del estallido de una sexualidad que ya ha roto por completo con lo que Marcuse denomina la “supremacía genital monogámica” (191), que halla focos de

erogización que son (auto)destructivos y que no tienen una finalidad social, tal y como lo ilustra la pelea de Gert Hollström, en el pasaje más sangriento de la novela.

Ya desde los capítulos II y III de la novela comienzan a tener lugar las manifestaciones “monstruosas” con respecto al anhelo de subversión de las estructuras heteropatriarcales de los personajes sexodisidentes, ya que en el resto de los habitantes de la Pensión Meyerstein, Klaus Mann deposita acciones y gestos que no se atreve a ligar directamente con su personaje principal Andreas Magnus. Háblese por ejemplo de la brutalidad con la que Fräulein Barbara repele a su padre. Ella es representada como una mujer mayormente lesbiana, promiscua y que, en definitiva, no se ajusta a los estándares del género femenino, pues se le describe como “regordeta y hombruna en su traje de color azul”<sup>75</sup> (90). Ella es quizá el personaje que más comparte con Andreas Magnus el vivir en s-exilio en la gran ciudad, debido a que ambos tuvieron que huir de manera abrupta de la violencia heteropatriarcal que vivían en casa. El gesto que más exhibe la masculinidad refractada en este personaje femenino es el del uso desmedido de la violencia y de la fuerza física, pues en el pasaje donde su padrastro, “quien había adoptado de bebé a la ahora tan mal lograda muchacha pese a que la había educado como a una princesa en su casa de Núremberg (149)”<sup>76</sup>, va a buscarla a la Pensión Meyerstein, ésta lo recibe a golpes: “Sangraba excesivamente por la nariz, su sangre corría por las franjas del suelo. Sus manos cubiertas con unos guantes café de cuero estaban bañados de sangre. Vaya que su hija era fuerte y grande ...”<sup>77</sup> (150). Más allá de indicar que en la novela de Klaus Mann existe un despliegue

---

<sup>75</sup> “Das da war Fräulein Barbara, dick und männlich in ihrem blauen Kostüm”.

<sup>76</sup> “, der das jetzt so missratene Mädchen als Baby einst aufgelesen und in seinem Haus zu Nürnberg dann fürstlich erzogen hatte,”.

<sup>77</sup> “Er blutete dick aus der Nase, sein Blut rann in trüben Streifen über den Estrich. Seine Hände in braunledernen Handschuhen lagen im Blut. Seine Tochter war ja so stark und gross...”.

notorio de una estética sangrienta, es importante observar que, en los personajes femeninos “invertidos”, es decir, que son configurados como parte del género masculino, es donde el autor de *Der fromme Tanz* lanza una crítica más contundente al patriarcado, e incluso a la bélica Alemania prusiana. La manera más idónea para exaltar los rasgos abusivos y destructivos de la masculinidad hegemónica es refractándolos en personajes femeninos.

Los actos brutales tanto de la sexualidad como de la violencia son representados por parte de Klaus Mann a través de la aposiopesis. Lo que hace pensar que, para el autor de *Der fromme Tanz*, la agresión como la pulsión sexual se encuentran en un mismo plano de exceso, y que éstas oscilan fácilmente entre sí. Por ejemplo, tómesese en cuenta el momento en el que, en la pensión Meyerstein, Niels y Fräulein Franziska tienen relaciones sexuales en la misma habitación que Andreas y Paulchen, y son exhibidos por el segundo, debido a que lo considera como una transgresión a su *partenaire* Andreas. Este acto es brevemente insinuado y dejado en suspensión para la imaginación del lector: “No, esta canallada no se la permitiré a ustedes- no, esta canallada en contra de Andreas- ya le veía venir toda la tarde- no, no ....”<sup>78</sup>(177). Aquí la narración se sucede tan rápido que apenas da espacio para poder entrañar el hecho de que los personajes están incurriendo en manifestaciones sexuales cada vez menos heteronormadas, esto es menos apegadas a correlatos de amor monogámico, pero las cuales siguen pesando a la subjetividad de Klaus Mann, ya que no las enuncia de manera directa. Un elemento importante que posibilita el surgimiento de estas sexualidades marginales es el hecho de que viven en condiciones proletarias de hacinamiento en la Pensión Meyerstein, que hacen muy difícil que los personajes gocen de privacidad. El otrora acogedor y cálido

---

<sup>78</sup> “-nein- das ist eine Gemeinheit gegen Andreas- den ganzen Abend hab’ ich es kommen sehen- nicht, nicht...”.

refugio de sexodisidentes, la pensión de la señora Meyerstein, poco a poco se va convirtiendo en un espacio para el despliegue de sexualidades cada vez más “abyectas”.

Como parte de la estrategia de subversión de las estructuras de deseo y sexualidad heteropatriarcales a la que obedece la novela, a partir del capítulo tres y tras la aparición del sombrío personaje Niels, la representación de la sexualidad se va volcando más hacia lo que De Lauretis denomina “manifestaciones infantiles del placer sexual” (110), las cuales son identificadas por ella como plenamente *queer*. A grandes rasgos, estas sexualidades son difíciles de plantear, debido a que el lugar común señala que la única sexualidad posible es la sexualidad genital adulta, donde se cree que el papel de lo oral y lo anal ha quedado por completo desplazado.

Gracias a su articulación con el psicoanálisis freudiano, principalmente con el concepto del Inconsciente, la teoría *queer* ha señalado que los intentos civilizatorios por refrenar la sexualidad y ceñirla a la heterosexualidad, han producido una paradoja donde, entre más se insta a la coacción sexual, más se da pie al surgimiento de sexualidades que van más allá del mero sexo, y que se manifiestan a través de la compulsión y de la agresión (De Lauretis 114). El planteamiento de estas sexualidades es nodal, al menos para señalar que persisten (existen) manifestaciones de la sexualidad que no se ciñen a la reproducción, ni a lo meramente genital: dos aspectos en los que ya se juega la representación y reivindicación de las minorías sexuales y su legítimo derecho a cuestionar la preponderancia y hegemonía de la heteronorma.

La teoría *queer* tiene consciencia de que el planteamiento de estas sexualidades hace propicio que las prácticas de las minorías sexuales sean vistas como anti-sociales, anti-identitarias, y que se les juzgue como una fuente de autodisolución (De Lauretis 115). En el presente trabajo no importa tanto el compromiso de representabilidad político-identitaria que

éstas tienen para la sexodisidencia contemporánea, sino la manera en la que son reapropiadas para la elaboración de un discurso “aberrante”, “monstruoso” y excesivamente *camp* de la sexualidad, por parte de una subjetividad literaria que, como resultado de la homofobia, elaboró un discurso de subversión de las estructuras heterocéntricas de la sexualidad, es decir, de la manera en la que Klaus Mann tomó estas manifestaciones marginales para dotar estéticamente a su novela de un espectro ominoso de lo sexual.

Siguiendo al propio Freud, la sexualidad infantil es aquella que todavía no ha sido sometida a la coacción de la neurosis, represión y sublimación, mecanismos que tienen como función adaptar al individuo o la psique individual a la normalidad y a los usos sociales de la civilización y/o cultura (*Tres ensayos sobre sexualidad* 161). La característica principal de la sexualidad infantil es que no tiene como fin la reproducción, puesto que esta función ni siquiera aparece en la infancia. El hecho de que su contención se valió de distintos diques para suprimirla de la conciencia (culpa, vergüenza y asco), no la exime que persista latentemente en la vida adulta.

La bacanal Clo-clo-clo es descrita por el narrador como un festival de talentos artísticos que reúne a la elite bohemia de toda Europa (280), cosa que no hace más que reiterar la manera en la que Klaus Mann entrelaza un discurso obsceno de la sexualidad con otro que concierne a la cultura y al arte. Sólo que, a diferencia de su padre, Klaus Mann no tiene la intención de justificar lo obsceno y abyecto del ser humano con entretelas artísticas, sino que denuncia incluso la barbarie y el hedonismo que subyacen en lo que se considera “culto” e “intelectual”. Lo que es interesante de esta bacanal, desde la manifestación artística *queer* del posporno, es que la configuración del espacio obedece a la doble intención de exhibir el incurrimento de la élite intelectual a prácticas desmedidas de la sexualidad y de dar pie a

la representación de una de las escenas más brutales y sangrientas de la novela, dada en una atmósfera de sexo.

A diferencia del porno tradicional y falocéntrico, el posporno *queer* pone énfasis en el papel que desempeña el espacio y muchos de los elementos extra-sexuales en la configuración de un acto sexual. En palabras del estudioso *queer* Paul Preciado, en su entrevista del 2009 para la revista *Parole de Queer* titulada “Posporno/Excitación Disidente”, el posporno “enfoca los relieves, las texturas, los ritmos; pondera la geometría de los cuerpos que se encuentra, sin dejar de lado el detalle *nasty*, torpe, humano. Desplazando la genitalidad del centro de la escena” (1). Lo que se trata es de desplazar lo más posible a la supremacía de lo genital en las representaciones erótico sexuales; algo que lleva a cabo Klaus Mann en su novela, ya que antes de dar paso a la representación del brutal acto sangriento, plantea con lujo de detalle el espacio y las personas tan peculiares que forman parte de esta bacanal. Las primeras que saltan a la vista son unas enanas, a las que “como si no les bastara con ser tan diminutas, también se atropellaban la lengua<sup>79</sup>” (285). También se hace referencia del papel que tenían *cocottes* “completamente borrachas” (285), españoles vestidos con coloridos trajes típicos que “gesticulaban rudo, y dejaban correr las R de manera espantosa con esas oscuras cejas<sup>80</sup>” (286), y donde también sonaba “una endiablada marcha de negros”<sup>81</sup>(284); con lo cual quizá se haya dado a entender que sonaba *jazz* o *foxtrot*. Sin embargo, lo más “*nasty*” de la configuración del espacio radica en un grupo de gordas rusas, las cuales estaban muy maquilladas y que “debido a su gordura apenas y podían agarrarse entre ellas<sup>82</sup>”

---

<sup>79</sup> “Als genüge es ihr nicht, dass sie schon so Klein geraten war, stiess sie auch noch mit der Zunge “.

<sup>80</sup> “Spanische junge Leute gestikulieren rau in bunten Trachten, liessen die Rs erschrecklich rollen und hatten finstere Augenbrauen”.

<sup>81</sup> “einen negerhaft besessenen Marsch”.

<sup>82</sup> “obwohl sie so fett waren, dass sie gegenseitig kaum anfassen konnten”.

(286). Lo importante de la resemantización de esta escena a partir del posporno *queer*, es que permite ver cómo Klaus Mann incluye en sus escenas eróticas a cuerpos o corporalidades diversos que apenas están en proceso de devenir sujetos y que son completamente abyectos para la representación pornográfica. Preciado pone como ejemplos recurrentes del posporno a los cuerpos de trans, discapacitados o deformes (*Posporno/Excitación disidente* 1). Sin embargo, en Klaus Mann la gordura juega un papel muy importante en la configuración de una corporalidad abyecta, debido a que aparte de las señoras rusas embriagadas, también nos dice de Herr Dorfbaum que es “gordo, snob, pero no por ello malintencionado”<sup>83</sup> (222).

En sus múltiples visitas al bar *Paradisgärtlein*, también se narra la manera en la que Niels tiene un *affaire* con un afrodescendiente, y juntos salen del local, seguramente para tener un encuentro de una sola noche: “El negro desapareció a algún lugar con Paulchen”<sup>84</sup> (132). Más allá de la intención retratista que tiene esta información, es importante ver cómo la subjetividad de Klaus Mann tiene una obsesión por volver sujetos deseables a todos aquellos que eran considerados marginados en la Alemania de la década del veinte del siglo pasado. No se puede saber con certeza la procedencia del sujeto afrodescendiente con el que Paulchen tiene un *one-night-stand*, ya que dado el contexto histórico de la República de Weimar pudo haberse tratado de una persona perteneciente a los otrora territorios africanos colonizados por Alemania bajo el Segundo Imperio (hoy Namibia y/o Tanzania) o de un afrodescendiente sexodisidente proveniente de Estados Unidos. Robbie Aitken sostiene que durante la República de Weimar muchos de los sujetos provenientes de las colonias, que viajaban constantemente a Alemania, permanecieron en Alemania pese a que su ciudadanía fue revocada tras la descolonización alemana de África derivada del Tratado de Versalles

---

<sup>83</sup> “fett, snobistisch, aber nicht ohne Gutmütigkeit”.

<sup>84</sup> “Der Neger war mit Paulchen irgendwohin verschwunden”.

(3). Para Aitken los sujetos africanos que permanecieron en territorio alemán fueron parte de un doble proceso de invisibilización, pues a las condiciones de exclusión derivadas de su raza se unieron las de la pérdida de nacionalidad alemana.

La subjetividad literaria *queer* de Klaus Mann hace visibles a estos sujetos que socialmente eran marginados y los resignifica como personas deseadas por los sexodisidentes proletarios de Berlín como Paulchen, quien al igual del sujeto negro posee un doble carácter de marginación, ya que no sólo es representado como sexodisidente sino como el personaje homosexual más afeminado de todos. La tenue aparición de un sujeto afrodescendiente resalta que en *Der fromme Tanz* predomina una voluntad de representación “interseccional” que busca dar visibilidad a sujetos que no sólo tienen como rasgo de exclusión su sexodisidencia, sino también su color de piel y su vulnerable estatuto de ciudadanía.

### **3.6 Andreas Magnus y su aproximación con lo periférico. Los subtextos picarescos de *Der fromme Tanz* y su valor “interseccional” para una interpretación queer.**

El contacto con lo periférico es otra de las licencias que a Klaus Mann le provee su reapropiación de la *Bildungsroman*, pues ésta, desde antaño, se había empalmado con la picaresca española, dando como resultado un género literario, donde se focaliza al entorno humilde habitado por todos aquellos que son considerados como forasteros o anormales por cada sociedad (Ford 169). De hecho, *Das Abenteuerbuch einer Jugend*, remite al tradicional género alemán de la *Abenteuerroman* o picaresca alemana, y si bien Mann ahonda, desde el segundo capítulo, en todos aquellos que son marginados por la sociedad industrial y capitalista, enfoca a aquellos que, sumado a esto, cargan con la exclusión de la sexodisidencia, y que, en su conjunto, añaden significado a la doble marginación con la que

es representado Andreas Magnus: el ser un sexodisidente *queer* proletario. Un punto de la novela que la hace altamente susceptible de ser leída desde la teoría *queer* de la interseccionalidad.

La novela picaresca emerge en el siglo XVI en la literatura de lengua española y es introducida a comienzos del siglo XVII en Alemania. Este género se caracteriza por “focalizar a un héroe de orígenes humildes que vive entre aquellos que son considerados como la periferia de la sociedad” (Ford 169). Para el crítico literario *queer* David W. Foster las representaciones picarescas han formado parte distintiva de las producciones culturales y literarias hechas por sexodisidentes, sobre todo, porque dan cuenta de “las experiencias contestatarias del individuo en los márgenes e intersticios de la sociedad decente” (89). De ahí que sea importante observar la manera en que Klaus Mann acude a la tradición de la picaresca, consagrada ya en las letras de su época, para configurar un discurso donde el lazo entre sexodisidencia y “abyección” se erijan como un dique contracultural en contra de la heteronorma y de “lo normal”.

El personaje quizá más marginado y que niquiera es rescatado por el goce que provoca la emancipación sexual es Boris, un adolescente que vive en condiciones de calle, y que siempre está bajo el influjo de estupefacientes, mendigando entre los sexodisidentes proletarios: “Y en un rincón estaba el pequeño Boris, sereno y obnubilado por la droga que constantemente consumía”<sup>85</sup> (134). Éste ya no se encuentra en las condiciones de vida proletarias que tanto perturban y liberan a Andreas Magnus, sino, incluso por la falta de un hogar y por no poseer ni su fuerza de trabajo, puede ser visto como un lumpen-proletario. Este personaje también permite señalar a la novela como un texto *post-queer*, debido a que,

---

<sup>85</sup> “Aber in einer Ecke sass der kleine Boris, sanft und benommen vom Gifte, das er dauernd nahm”.

en Boris no existen señales de pertenecer a la disidencia sexual, resaltando que la subjetividad literaria de Klaus Mann rehúye en cierto grado a “la hiper-diferenciación identitaria basada en la sexualidad”, cuestión que críticos como James Penney (115) acusan como un exceso del movimiento teórico *queer*. *Der fromme Tanz* resalta la construcción de una sexodisidencia que tiende lazos interseccionales con otros sectores marginados, en este caso provocados por el desarrollo del modo de producción capitalista, la sociedad industrial, y particularmente, por la ausencia de un Estado sólido en materia de bienestar social. Si lo que pretende Klaus Mann es configurar una sexodisidencia lo suficientemente “aberrante” para la burguesía heteronormada de su época, esto lo logra muy bien al representarla robustecida con el lazo de otros grupos minoritarios que también son producto de la desigualdad acumulada por la riqueza capitalista, y que también son foco de un ambivalente sentimiento de patologización-caridad: los sin techo mendigos, como Boris.

Es importante analizar el uso que en la novela se hace de lo negro con el afán de subvertir las estructuras heterocéntricas de la sexualidad y de los afectos que predominan en el primer capítulo, debido a que ahí “las danzas negras” son asociadas a un signo de degeneración y corrupción de lo alemán. En el siguiente pasaje se muestra cómo la baronesa Gelden se expresa despectivamente de las expresiones artísticas de hombres de piel negra como el *jazz* y el *foxtrot*: “La baronesa Gelden dijo en su silloncillo: Debo confesar: me sorprende que Frank Bischof se preste a ciertos bailes de negros<sup>86</sup>” (52). Esto es dicho mientras Fräulein Ursula baila *shimmy* con su padre, el renombrado pintor Bischof: “Ahí bailaba Ursula con su padre. Él [Andreas] esperaba ver, cómo el maestro se ponía en ridículo

---

<sup>86</sup> “Die Baronin Geldern sagte in ihrem Sesselchen: Ich muss gestehn: es wundert mich, dass Frank Bischof zu solchen Negertänzen sich hergibt”.

en sus esfuerzos de bailar algo moderno”<sup>87</sup> (52). No es casualidad que en el capítulo V de la novela, cuando Andreas ha roto toda liga con la heteronorma y la sexualidad aparece representada como algo “monstruoso” y destructivo en la bacanal Clo-Clo-Clo, se haga mención a la música proveniente del mundo negro: “En cada habitación chillaba una banda diferente, las melodías instrumentadas sin sentido se mezclaban en un completo caos. Mientras en una se suspiraba un siniestro tango, en la otra retumbaba una marcha obsesionada con los negros”<sup>88</sup> (269). A través de este pasaje puede notarse el sentimiento ambivalente que Klaus Mann tuvo con lo perteneciente al mundo negro, ya que, por un lado éste le causa una fascinación que es digna de ser deseada, pero por el otro, está ligado a un mundo ominoso de incertidumbre.

Francesco Albé sostiene que la danza desempeña en las novelas de Klaus Mann “un sitio literario cargado de tensión para renegociar el orden heteronormativo, dando pauta pero a la vez clausurando posibilidades emancipatorias” (215). El pasaje, donde Fräulein Ursula (prometida de Andreas Magnus) ve frustrados los intentos de bailar *shimmy* con su padre, puede ser interpretado como la incapacidad que tiene la heteronorma de abrirse a nuevas posibilidades sexoafectivas de relación, ya que estos dos personajes aparecen representados dentro de un marco bastante constrictor y heterocéntrico de los afectos. En este sentido puede afirmarse la idea de que Klaus Mann ve en la danza, y especialmente en aquella causada por la música negra, todo un espacio para la representación de sexualidades disruptivas y del deseo entre personas del mismo sexo, como en el siguiente pasaje: “El piano gimoteaba algo

---

<sup>87</sup> “Da tanzte Ursula also mit ihrem Vater.- Er hoffte es sehen zu können, wie peinlich der Meister sich bei solch moderner Tanzbemühung blamierte”.

<sup>88</sup> “In jedem Raum kreischte eine andere Kapelle, die unsinning instrumentierten Melodien vermischten bis zum vollkommenen Chaos sich durcheinander. Während die eine in einem finsternen Tango seufzte, polterte die andere einen negerhaft besessenen Marsch.”.

difícil de entender, pero Paulchen ya bailaba en medio de la sala con el negro, quien completamente entregado al movimiento, echaba hacia atrás su cabeza lanuda de manera bárbara y entusiasta, y tendía su gran cara con la boca roja como la sangre, fruncida a su esbelta pareja como si la fuera a besar”<sup>89</sup> (129). El piano es por excelencia el instrumento base de música como el *jazz*, el *shimmy* y el *foxtrot*. El hecho de que la narración aluda a éste como algo incomprensible y que emite sonidos de lamento hace pensar que la música negra aparece como algo que produce incomodidad y desconfianza en la subjetividad literaria de Klaus Mann, pero que a la vez ve en su carácter confuso una posibilidad de surgimiento del deseo homoerótico, y por ende, de emancipación de la heteronorma.

El hecho de que Paulchen sea descrito en este pasaje como una persona “esbelta” en comparación de su frenética pareja de baile no hace más que poner de manifiesto que en la novela hay una tendencia por representar incluso a parejas homosexuales bajo el signo de diferenciación binaria hombre-mujer. Este pasaje ayuda a resaltar con bastante claridad cómo es que la “des-identificación” con la heteronorma no se da de manera repentina, ya que aun en ese ambiente del proletariado urbano persiste un empeño en configurar performativamente a los personajes como si fueran parejas heterosexuales. Otro ejemplo de la “heterosexualización” de la sexodisidencia se da cuando Andreas exalta la masculinidad de Niels en el momento que siente más afecto por él, como si la representación del deseo estuviera siempre atravesada por un nostálgico afán de representación heteronormativo: “Era el joven marinero, que por la mañana sube a la cubierta, cuando el mar se despierta y lava los tablones con agua humeante. Él era el pastor, que por las mañanas conduce a sus cabras

---

<sup>89</sup> “Das piano jammerte etwas Schwerverständliches, aber Paulchen tanzte schon in der Mitte des Raumes mit dem Neger, der den grossen Wollkopf, ganz hingegeben der Bewegung, barbarisch-schwärmerisch zurücklegte und seinem schmalen Partner das grosse Gesicht mit dem blutrot aufgeworfenen Mund hienhielt, als sei es zum Kusse.”.

a las montañas, cuando los prados aún blancos, se hielan en la niebla antes del amanecer. El apache era él, que tras una noche de aventura sale por las mañanas de aquel bar de mala reputación, - los pies descalzos de mañana, con pantalones azules y con la camisa abierta, extendiendo la cara al frío”<sup>90</sup> (180). En la personificación de Niels como “marinero”, “pastor” y “apache” hay una triple reiteración de la masculinidad de este personaje que tanto atrae a Andreas, dando lugar a pensar que en esta pareja el protagonista de *Der fromme Tanz* asume el rol de una mujer y lleva a cabo una realización “performativa” de lo que Judith Butler denomina el “imperativo heterosexual”. Es difícil que los personajes de *Der fromme Tanz* se abran paso a la sexodisidencia sin los roles de género que configura a la heteronorma.

La relación entre Andreas y Niels es la que más da cuenta de un proceso de desaburguesamiento del protagonista de *Der fromme Tanz*, ya que su *partenaire* de Berlín juega un papel muy importante en la apertura y democratización de los afectos de un sexodisidente que ha emprendido una huida de la heteronormatividad burguesa. Para dotar de mayor fuerza literaria a la apertura del espectro de los afectos fuera de la heteronorma burguesa, Klaus Mann se vale del célebre poema de Walt Whitman *Yo canto al cuerpo eléctrico* de 1867. En esta obra el “yo poético” hace una celebración democrática de gran parte de los miembros que constituyeron a la sociedad estadounidense de mediados del siglo XIX y que se encontraban en un proceso de visibilización, ya que se exalta la belleza tanto física como moral de personas como jornaleros, nadadores, mujeres y bebés, esto es, de una amplia gama de cuerpos que están en los confines de la aristocracia y de la burguesía. La intertextualidad

---

<sup>90</sup> “Er war der junge Matrose, der morgens aufs Deck tritt, wenn das Meer erwacht, und der die Planken mit dampfendem Wasser wäscht. Er war der Hirte, der auf die Berge morgens die Zeigen treibt, wenn die Wiesen noch weiss, noch vor Sonnenaufgang im Nebel frieren. Der Apache war er, der nach abentuerlicher Nacht morgens aus der Kaschemme tritt – morgens barfuss, in blauer Hose und mit offenem Hemd sein Gesicht der Kälte entgegenhält”.

de Walt Whitman en *Der fromme Tanz* se hace presente a manera de soliloquios hechos por la voz de Andreas, donde reflexiona sobre la corporalidad y sexualidad de sus congéneres de la República de Weimar, incluso en la de aquellos que no representan el nuevo orden democrático y poco belicista de la Alemania de la década del veinte del siglo pasada, como por ejemplo, la de los soldados:

Él pensó repentinamente: allá fuera marchan los soldados, cada uno con su cuerpo. Cada uno levanta sus piernas, y los pies le duelen. Cada uno con cabello, ojos y boca. Cada uno con el enigma de su sexo. Todos tienen en la tarde penosas discusiones o alegres encuentros con su novia. O con un camarada, una profunda, tierna y oculta amistad.- Y muchas mujeres estaban ahí, muchas mujeres, cada una con su cuerpo, mujeres gordas, mujeres delgadas, mujeres de todas estaturas. Un bosque de mujeres, un bosque de cuerpos de mujeres, de destinos de cuerpos<sup>91</sup> (228)

En este pasaje se puede observar cómo en la reapropiación intertextual que Klaus Mann hace de Walt Whitman hay por igual una reivindicación tanto de la corporeidad masculina como de la femenina, ya que ambas aparecen como objetos deseables para Andreas Magnus en este soliloquio que imita al “yo lírico” del poema del escritor estadounidense, y por lo cual es difícil afirmar que los afectos y sexualidad del protagonista de *Der fromme Tanz* están fijados exclusivamente en el deseo masculino. Este soliloquio ocurre cuando Andreas Magnus se encuentra al final de su travesía de autodescubrimiento

---

<sup>91</sup> “Er dachte plötzlich: da draussen marschieren Soldaten, jeder mit seinem Körper. Jeder hebt seine Beine, und die Füße tun ihm weh. Jeder mit Haar und Blick und Mund. Jeder mit dem Rätsel seines Geschlechtes. Jeder hat des Abends qualvolle Auseinandersetzung oder freudiges Beisammensein mit seiner Braut. Oder mit einem Kameraden innige, zärtlich versteckte Freundschaft.- Und so viele Frauen waren da, viele Frauen, jede mit ihrem Körper, dicke Frauen, magere Frauen, Frauen jeder Statur. Ein Wald von Frauen, ein Wald von Frauenkörpern, von Körperschicksalen. Und Andreas sagte plötzlich in sein eigenes Gesicht hinein: ‘Was soll nun aus ihnen werden?’”.

sexual, con lo cual permite pensar que su reconciliación con el mundo sensorial y sexual incluye a un gran número de personas, más allá de las distinciones de sexo y género.

En el poema *Yo canto al cuerpo eléctrico* se observa una reivindicación de cuerpos masculinos y femeninos que se da manera simultánea y repentina. En el siguiente pasaje póngase especial atención en el dinamismo con el que el “yo lírico” habla de cuerpos masculinos y enseguida de cuerpos femeninos:

La derramada plenitud de los niños, los pechos y las cabezas de las mujeres, los pliegues de sus vestidos, su elegancia al cruzarse por la calle con nosotros, el contorno de su tercio inferior; el nadador desnudo que cruza el fulgor verde, transparente, de la piscina, o boca arriba, mecido en silencio por el ondular del agua; el balanceo, adelante y atrás, de los remeros en los botes; el jinete en la silla (275-276).

Como parte de la configuración del discurso de desmatelamiento de las estructuras heterocéntricas de la sexualidad y del género que predomina en *Der fromme Tanz* es importante poner atención la manera en la que literariamente la subjetividad *queer* evoca al tradicional topos del *locus amoenus*, entendido como un espacio simbólico galante consagrado al cortejo heterosexual” (Alvarez 45). Más que una consagración a este topos lo que se observa en la novela de Klaus Mann es una reapropiación para representar el carácter efímero y volátil del cortejo entre sujetos *queer*, sobre todo cuando los personajes asisten al bar *Paradiesgärtlein* o “jardincillo paradisíaco”, ya que ahí es donde Paulchen conoce al sujeto negro, con el que la narración sugiere que tuvo un encuentro de una sola noche, resemantizando un lugar que tradicionalmente había fungido para la representación del amor cortés en un espacio para las relaciones transitorias y basadas principalmente en la consecución de sexo. En el pasaje donde Andreas Magnus descubre a Niels, único personaje con el que se obsesiona amorosamente, teniendo sexo con la *madame* (proxeneta) Alma

Zeiserisch tras bambalinas del cabaret *Die Pfütze*, le profiere el siguiente reclamo: “¡Nunca podré perdonarte por burlarte de mí con esta mujer asquerosa, esta persona indigna! Nadie, que sacara conmigo del *Paradiesgärtlein* o de la calle, se comportaría así conmigo”<sup>92</sup> (198). Con esta cita puede afirmarse la idea de que el bar *Paradiesgärtlein* es un lugar al que los sexodisidentes de *Der fromme Tanz* acuden para obtener afecto efímero con personas que conocen de manera aleatoria e incluso se equipara el afecto transitorio del bar con el que se puede conseguir “de la calle”, es decir, con el que se obtiene a través de un intercambio económico a través de la prostitución.

La corporeidad es también el medio por el cual emana en la novela un discurso de la piedad, a través del cual Andreas Magnus logra absolver por fin a Niels por no haberlo correspondido amorosamente, ya que reconoce que la fuente de su aprehensión por él radica en un abuso del “espíritu ponderativo” que vigila y que corrompe el mundo natural de lo corpóreo emanado de Dios cuando se ejerce un exceso de juicio en él. En esta digresión tanto Andreas como Niels son personificados como “dos niños que se han perdido en el bosque y que no saben encontrarse”<sup>93</sup>(195) llamados Kaspar y Ugolino. Lo relevante de este discurso es que, por un lado, acentúa la dicotomía entre razón y cuerpo que atraviesa a gran parte de la novela, y, por el otro, hace explícito el discurso de piedad cristiana, que está presente en el título del texto, *La danza piadosa*, y que se manifiesta en el siguiente pasaje: “Eres más grande que yo porque eres más inocente – decía la voz a la cara dormida- ; por lo tanto, eres más piadoso que yo. Hoy sé que una boca que respira tiene más valor ante el Señor que una voz que habla. Y que un hombre piadoso es más que un hombre sabio. Y que un cuerpo que

---

<sup>92</sup> “Dass es gerade dieses widerwärtige Frauenzimmer ist, diese unwürdige Person, mit der du dich über mich lustig machst, das kann ich dir nie verzeihen! So würde sich keiner gegen mich benehmen, den ich mir aus dem Paradiesgärtlein oder von der Strasse mitnehme”.

<sup>93</sup> “Wir sind zwei Kinder, die sich in Wald verlaufen haben und sich auch gegenseitig nicht finden können.”.

ama es más que una cabeza docta”<sup>94</sup>(196). Cabe señalar que estas palabras son dichas por Andreas cuando Niels yace enfermo en una cama y no puede dar réplica a lo que el primero le dice.

Destacar el contexto mediante el cual se exalta lo corpóreo sobre lo racional es de suma importancia, ya que se puede hacer explícita la influencia literaria de Oscar Wilde en Klaus Mann, pues ambos recurren al *excursus* o digresión como medio para dar cuenta de abstracciones profundas acerca del Arte y la Naturaleza a partir de situaciones trágicas. La situación trágica en la novela de Klaus Mann radica en que la digresión se da mientras Andreas cuida de la grave enfermedad de Niels. En el caso de *De Profundis* (1897), el componente trágico radica en que es una carta de Oscar Wilde dirigida a su amado Alfred Douglas escrita desde la prisión. El poder de la digresión se acentúa en Oscar Wilde debido a que mientras relata las asperezas de vivir aprisionado y en condiciones casi inhumanas, comienza repentinamente a especular sobre el papel de la reflexión y de la introspección en la creación artística, mientras se dirige a su otrora amado:

El desdichado accidente – porque quiero pensar que fue sólo eso- de que no pudieras adquirir el talante de Oxford en materia intelectual, quiero decir no haber llegado nunca al juego airoso con las ideas, sino sólo a la violencia de la opinión; te darás cuenta de que todas esas cosas, combinadas con el hecho de tener puestos tus deseos en la Vida y no en el Arte, eran tan destructivos para tu propio avance en la cultura como lo eran para mi trabajo de artista (9).

---

<sup>94</sup> “Du bist grösser als ich, denn du bist unschuldiger als ich, sagte die Stimme zum schlafenden Gesicht. Also bist du auch frommer als ich. Das weiss ich heute, dass ein atmender Mund mehr ist vorm Herrn als sprechender. Und dass ein Frommer mehr ist als ein Erkennender. Und dass ein liebender Körper mehr ist als ein wissender Kopf”.

En este *excursus* o digresión, recurso literario emblemático de Oscar Wilde y homenajeado por Klaus Mann, se establece una contraposición entre Vida y Arte, donde al segundo se le otorga un carácter más relevante en lo que concierne a los asuntos del afecto, el amor y la sexualidad. Si bien Klaus Mann se reapropia de la forma de *excursus* literario, al hablarle directamente a Niels, bajo el nombre ficticio de “Ugolino” y estableciendo una temporalidad distinta a la de la novela, no lo hace así con el contenido, ya que para el autor de *Der fromme Tanz* el mundo de lo corporeo, asociado a la piedad cristiana, desempeña un papel más importante en el amor humano que todo aquello derivado del intelecto y de las potencias artísticas. Klaus Mann subvierte el talante hostil de esta digresión en algo benevolente, armonioso y congruente con su noción de corporeidad a lo largo de la novela: como materia pura en la que se imprimen todos los hechos de la vida más allá de cómo sean comprendidos.

### **Conclusiones**

El uso performativo del género en *Der fromme Tanz*, esto es, una apreciación no esencialista del constructo género, donde se exalta el carácter artificial e intercambiable del binomio masculino-femenino, tiene dos empleos en la primera novela de Klaus Mann de 1926. El primero de ellos tiene la intención de proferir una crítica al sistema “sexo-género-orientación sexual”, ya que el personaje central es víctima de la implantación de una masculinidad hegemónica en el primer capítulo de la novela, en la que de él se espera un comportamiento de “hombre” heterosexual, impasible, productivo y reproductivo. Pese a que este capítulo es bastante “reticente” a proporcionar información acerca de la incomodidad que Andreas

Magnus sufre en casa de su padre, es posible rastrear el daño que el incumplimiento a todos estos signos de masculinidad causa al protagonista, pues se le representa en constantes estados de llanto y profiere discursos de melancolía, lo cual permite deducir que no se siente acoplado en el hogar que lo vio nacer y que le dio el apellido. Los motivos de la tenue denuncia que Klaus Mann hace a la opresión sexodisidente son atribuidos a que la crítica literaria de su tiempo no marcaba una distancia entre su producción literaria y su biografía. El hecho de que sus textos fueran concebidos como algo confesional daba pauta a que se pensara que su literatura fuera un retrato directo de su padre Thomas Mann. De ahí que el menosprecio y socavo de los que es víctima Andreas Magnus en su hogar paterno sean representados de manera incipiente y, hasta cierto punto, inconexa.

El segundo uso que tiene la performatividad del género en la novela *Der fromme Tanz* es la de dar pie al surgimiento a un humor que, contemporáneamente, se denominaría como *camp*, donde la hiper-feminización de los personajes emancipados y s-exiliados en Berlín de sus contextos heteropatriarcales permite que se tome como una autoparodia de homosexuales masculinos que se apropian de los insultos e injurias de los que han sido víctimas, resignificando el lugar del estigma en un lugar de goce y de reivindicación identitaria. El vínculo entre prostitución y homosexualidad no sólo proviene del mundo heteronormativo, sino también de la misma sexología en pos de la sexodisidencia a comienzos del siglo XX. El escrito *Safo y Sócrates* del prominente sexólogo Magnus Hirschfeld pone de manifiesto que la prostitución era una actividad estrechamente asociada a la homosexualidad y que, para contrarrestar los efectos de esta “enfermedad congénita” se recomienda llevar una vida lo más apegada a la supervirilidad, esto es, a un estilo de vivir donde se exalte el intelecto y la fuerza. A la luz de las apreciaciones masculinistas de la sexología del *fin-de-siècle* alemán, la novela *Der fromme Tanz* puede ser contemplada como un discurso anti- prescriptivo de la

identidad homosexual y de cualquier enclave identitario, ya que lo que predomina en ella es una representación constante de la alternancia entre sexo y género que no oscila binariamente entre hombre-mujer ni entre lo heterosexual-homosexual. Motivo por el cual el presente análisis ha decidido llamar a la representación de la sexodisidencia en *Der fromme Tanz* como *queer*.

La alternancia entre distintos géneros y diferentes sexualidades de los personajes (principalmente de Andreas Magnus) en la novela no se da de manera arbitraria, sino que se ofrece dentro de lo que Judith Butler denomina el “imperativo heterosexual”, debido a que al comienzo de la novela se aprecia a un Andreas Magnus fungiendo, opresiva y fallidamente, el papel de un hijo heterosexual, del que se espera que contraiga matrimonio con su prometida Fräulein Ursula y posteriormente se le ve fungiendo como alguien del género femenino en una relación homosexual. En el capítulo dos de la novela se percibe al protagonista de *Der fromme Tanz* desempeñando distintos roles de género según su *partenaire* en turno. Al comienzo de la estancia de Andreas en Berlín, Paulchen, uno de sus *affaires* afectivos y camarada del cabaret *Die Pfütze* es representado como un hombre afeminado, mientras que en la remembranza que el protagonista de *Der fromme Tanz* hace de Niels, éste aparece configurado como un personaje sumamente masculino: “marinero”, “pastor” y “apache”. Pese a que en la novela hay un desmantelamiento de los correlatos de amor romántico que acompañan a la monogamia heteronormativa, no deja de haber en las parejas de homosexuales una “heterosexualización” de sus afectos y deseos, ya que mientras uno desempeña el género masculino, el otro funge como perteneciente al género femenino.

Más que resaltar que en *Der fromme Tanz* hay una ruptura abrupta con la heteronormatividad por parte del protagonista Andreas Magnus, es más correcto señalar que persiste un proceso de “des-identificación”, término acuñado por el teórico *queer* José Esteban Muñoz, en el cual

el desapego a la heterosexualidad obligatoria, a la familia nuclear, a la pareja monógama, a la respetabilidad burguesa y a la masculinidad hegemónica, se da de una manera paulatina. Para representar este proceso de distanciamiento lento se acomoda bien la reapropiación que Klaus Mann hizo del tradicional género alemán *Bildungsroman*, ya que la secuencia progresiva de este formato permitió representar bien la manera en que el heterosexismo, la masculinidad, el aburguesamiento, e incluso hasta el apego al círculo nuclear familiar, son conservados nostálgica, intermitente y fragmentariamente como elementos identitarios de Andreas Magnus hasta el final del capítulo IV. Puede traerse a colación como ejemplo de este proceso de “des-identificación” la presencia y el apego que Andreas Magnus tiene de Herr Dorfbaum, un hombre de mayor edad a quien conoció mediante el trabajo sexual en el cabaret *Die Pfütze* y con quien establece una relación económica y afectiva a manera de lo que hoy en la subcultura *gay* se denomina “*sugar daddy*”. Fuera del vínculo económico que los une el primero funge como un resquicio de protección paterna para Andreas. Lo cual permite pensar que éste aún no está listo para romper con los lazos materiales y afectivos que lo unían a su padre. Por otro lado el aburguesamiento es un elemento del que el protagonista de *Der fromme Tanz* no puede deshacerse fácilmente, debido a que su *sketch* en el cabaret *Die Pfütze* se basa mucho en la recitación de poesía filosófica en un medio donde se espera de él el deleite mediante su belleza física acompañada de escenas de humor.

La reciente intersección entre marxismo y teoría *queer* permite ahondar en las razones por las que Andreas Magnus es víctima de homofobia heteropatriarcal en el capítulo uno de la novela, debido a que no puede fungir como un hijo varón productivo económicamente y no puede entablar un lazo matrimonial con Fräulein Ursula. Con ayuda del concepto de “aparato ideológico del Estado (AIE)” de Althusser se puede interpretar la opresión que se deriva de personajes como la baronesa viuda von Gelden, Frank Bischof y el círculo cerrado de

amistades burguesas/ nobiliarias de la familia Magnus, ya que lejos de verlos como meros “personajes” se les puede explicar como agentes de la ideología dominante de la burguesía guillermina que iba en declive durante la República de Weimar y que ejercen un tipo de violencia simbólica, pero no por ello menos trascendente, en Andreas Magnus. Los apellidos (*Geld* “dinero” y *Bischof* “obispo”) son el terreno predilecto de Klaus Mann para ejercer una sátira acerca de estos personajes. La lectura de estos personajes como aparatos represivos ideológicos ayuda a comprender las razones por las que Andreas Magnus siente la necesidad de abandonar el hogar paterno. La presentación de los conflictos a los que tiene que sobreponerse inicialmente Andreas Magnus es común al género *Bildungsroman*. La particularidad de *Der fromme Tanz* es que los problemas de Andreas Magnus están ligados a homofobia y al temor de que rompa lazos con el heteropatriarcado.

En *Der fromme Tanz* se observa una apropiación de las injurias de las que eran víctimas los homosexuales de su época, tales como estar vinculados al mundo del trabajo sexual y ser poco masculinos. Este gesto puede ser interpretado a la luz de la teoría *queer* contemporánea como “hiperidentificación” y da cuenta de la manera en que las minorías sexuales se adueñan irónicamente, y con fines de representación estética, de los estigmas con los que son vulneradas por la sociedad heterosexista. Klaus Mann personifica en Berlín a Andreas Magnus como un trabajador sexual a manera de una *cocotte* (prostituta elegante) al servicio de la hedonista pequeña burguesía citadina. También es representado lejos del hogar paterno en Baviera como un homosexual que goza de su afeminamiento sin culpa ni vergüenza, valiéndose de los signos del “desparpajo” y de la “desfachatez” que el teórico José Amícola destaca como componentes esenciales de la manifestación estética *camp*.

Al ser excluido de la sociedad heterosexista e incumplir con muchos de los estándares de masculinidad hegemónica, Andreas Magnus puede ser contemplado como un “fracaso”. Jack

Halberstam establece una conexión entre “fracaso” y sexodisidencia y a través de su “gramática del fracaso” y se propone revalorar en un sentido progresista y reivindicativo para las minorías sexuales el papel que tiene “la deslealtad”, “el olvido” y “la estupidez”. Estos tres signos funcionan en la novela como la condición *sine qua non* Andreas Magnus puede romper lazos con su núcleo heteropatriarcal original y aventurarse en un viaje de autodescubrimiento sexual en Berlín. La “deslealtad” al padre, por ejemplo, queda resemantizada como el advenimiento de una conciencia de cuidado y amor personal con los que pone freno a la violencia ejercida en el *milieu* social paterno.

Pese a que la novela trata en gran parte de un viaje emancipatorio de autodescubrimiento, es importante realzar el hecho de que persiste en la representación de la sexodisidencia un vínculo muy estrecho entre sexualidad y autodestrucción (sangre). Personajes sexodisidentes que aparecen, a partir del capítulo II en Berlín, incurren en actos de violencia y aniquilación. Paulchen, el *partenaire* más enamorado de Andreas Magnus, se suicida con un balazo, debido a que no puede poseer al protagonista de la novela. Fräulein Barbara, una mujer lesbiana que vive en la Pensión Meyerstein, arremete en golpes contra su padre hasta dejarlo tirado y ensangrentado, cuando éste trata de regresarla a Núremberg para alejarla de la vida sexodisidente que lleva en Berlín. Ambos actos sangrientos ponen de manifiesto la resiliencia del personaje Andreas Magnus, ya que éste no toma ningún tipo de vengaza contra su padre y además es capaz de mantenerse con vida gracias a que se ha reconciliado con su homosexualidad y/o sexodisidencia.

La bacanal Clo-clo-clo es el pasaje más sangriento de toda la novela y el cual pone más de manifiesto el carácter heroico del protagonista Andreas Magnus, ya que éste sale bien librado de ese ambiente de destrucción y de desmedido hedonismo. Sin embargo, es el pasaje de la brutal pelea entre la “hombruna” proxeneta Gert Hollström y uno de sus trabajadores

sexuales, donde Klaus Mann lanza una de las críticas más mordaces al sentimiento de culpa belicista alemán de la primera posguerra, ya que son específicamente los alemanes quienes protagonizan ese acto sangriento.

Pese a que la novela tiene como temas centrales la corporeidad y la sexualidad es un texto que no aborda el sexo en términos de representación genital. La ausencia de genitalidad en los diversos encuentros sexuales de los personajes es apenas insinuados por medio del recurso literario de la aposiopesis, donde a través de tres puntos suspensivos se insinúa, pero a la vez se potencia, la representación de la sexualidad. Esto hace a la novela altamente susceptible y afín de ser leída bajo el discurso *queer* del “posporno”, donde son los elementos extrasexuales del sexo los que contribuyen a configurar un pasaje o escena de sexo. Por otro lado el reiterado uso de la aposiopesis confirma que la novela se encuentra en la modalidad de la “reticencia”, establecida por el crítico literario Enrique Álvarez, en la que el cuestionamiento a la heteronorma y la representación del deseo homoerótico se da de manera velada.

### *Bibliografía*

#### *Obras literarias*

Klaus Mann, *Der fromme Tanz. Roman einer Jugend*. Neuausgabe, 2020.

, *Sämtliche Romane*. Edition L’Aleph, 2020.

*Speed. Die Erzählungen aus dem Exil*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 2019.

Thomas Mann, *La muerte en Venecia y Mario y el mago*. Barcelona: Edhasa, 2015.

Stefan Zweig, *La confusión de los sentimientos*. México:Fontamara, 2011.

Oscar Wilde, *De Profundis*. Siruela, 2021.

Walt Whitman, *Hojas de hierba*, 2014.

*Bibliografía teórica y secundaria*

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, 2014.

Aitken, Robbie. *Making Visible the Invisible: Germany's Black diaspora, 1880s-1945-*. Reino Unido: Sheffield Hallam University Press: 2019.

Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.

Albé, Francesco. *Choreographies of (Dis)order: Dance and Same-Sex Desire in Thomas Mann Unordnung und frühes Lied (1925) and Klaus Mann's Der fromme Tanz (1926)*. Publications of the English Goethe Society, 2021.

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1988.

Álvarez, Enrique. *Dentro/Fuera. El espacio homosexual masculino en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

Amícola, José. "Camp" en *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. La Plata, Buenos Aires: Ediciones al Margen, 2009.

-----*Camp Followers. Estética Camp y nueva carnavalización*. La Plata: Universidad de La Plata, 2002.

-----*Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Barcelona: Paidós, 2000.

-----*Una erótica sangrienta: Literatura y sadomasoquismo*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2017.

Beachy, Robert. *Gay Berlin. Birthplace of a Modern Identity*. New York: Knopf, Borsoi Books, 2014.

Becker, Sabina y Weiss, Cristoph. *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1995.

Blanco Cambolor, María Luz. "Introducción". *La danza piadosa. Las aventuras de una juventud*. España: Cabaret Voltaire, 2009.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

Butler, Judith. *El marxismo y lo meramente cultural*. La Plata-Argentina: POPOVA, 2016.

-----*El género en disputa*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

-----*Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Chamberlain, Rick. *Coming Out of His Father's Closet: Klaus Mann "Der fromme Tanz" as an Anti-"Tod in Venedig"*. University of Wisconsin Press, 2005.

De Lauretis. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana: Indiana University Press, 1987

----- *Género y teoría queer*. 2015.

D'Emilio, John "Capitalism and Gay Identity" en *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York, London: Routledge, 1993.

Derrida, Jacques. *Pregnancias. Sobre cuatro Lavis de Colette Deblé*. 2007.

Eley, Geoff. "Society and Politics in Bismarckian Germany" . *The German History Society Vol.15 No. 1*, (1997): 101-132. University of Michigan.

Ferguson, Roderick A. *Aberrations in Black. Toward a Queer of Color Critique*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2004.

Fernández Porta, Eloy. *Afterpop. La literatura de la implosion mediática*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

Ford, Alison. *Klaus Mann and the Weimar Republic Literary Tradition and Experimentation in his Prose 1924-1933*. University of Nottingham, October 1999.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México- Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2011.

, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. México- Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

, *Sexo, Poder y Gobierno de la Identidad (Entrevista)*, 1982

, *Nacimiento de la Biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. México: FCE, 2007.

Fulton, Birgit. *Klaus Mann. Das Scheitern am missratenen Leben. Untersuchungen zum Identitätskonstrukt Klaus Manns*. Wien, 2009.

Falconi Trávez, Diego . *Inflexión marica. Escrituras del descalabro gay en América Latina*. Barcelona-Madrid: Egales, 2018.

Foster, David William. *Homoeróticas: Teoría y aplicaciones*. Filología y Lingüística, 1997.

Freud, Sigmund. “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci (1910)” en *Sigmund Freud Obras completas. Vol. XI*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992.

-----“Tres ensayos de teoría sexual y otras obras” en *Sigmund Freud. Obras Completas. Vol. VII (1901-05)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992

Gordon, Mel. *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin Expanded Edition*. Los Angeles: Feral House, 2006.

Guasch, Oscar. *La crisis de la heterosexualidad*. Laertes.

Hakim, Catherine. *Erotic Capital. The Power of Attraction in the Boardroom and the Bedroom*. New York: Basic Books, 2011.

Hall, David y Jagose, Annemarie (comp.). *The Routledge Queer Studies Reader*. New York: Routledge, 2013.

Halberstram, Jack, *El arte queer del fracaso*. Barcelona-Madrid: EGALES, 2011.

Hennessy, Rosemary. *Profit and Pleasure. Sexual Identities in Late Capitalism*. New York: Routledge, 2000.

Hirschfeld, Magnus. “Safo y Sócrates” en Ibon Zubiaur *Pioneros de lo homosexual*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2007.

Jagose, Annemarie, *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.

Koch-Rein, Anne. *Geschlecht und Begehre in Klaus Manns Der fromme Tanz*. Berlín: Humboldt Universität zu Berlin, 2002.

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

, *Epistemología del Armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998

, “Queer and Now” en *The Routledge Queer Studies Reader*. New York:

Routledge, 2000.

Lahme, Tilmann. *Die Manns. Geschichte einer Familie*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Lewis, Holly. *The Politics of Everybody. Feminism, Queer Theory, and Marxism at the Intersection*. London: Zed Books, 2016.

Livingston, Susan Briana. *Quee(Re)appropriations and sovereign art statements in the work of Kent Monkman*. *EthnoScripts: Zeitschrift für aktuelle ethnologische Studien*, 17, 96-122.

- Lorey, Cristoph y Plews, John L. (comp.). *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature*. Columbia USA: Camden House, 1998.
- Love, Heather. “Fracaso camp” en Cecilia Macón y Mariela Solana *Pretérito Indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires, 2015.
- Marx, Karl. *Manifiesto comunista*.
- Meyer, Morris. *The politics and Poetics of Camp*. New York: Routledge, 1994.
- Monroy Cuellar. *Políticas de resiliencia, historias de Resistencia y la construcción del sujeto desde la disidencia sexogenérica*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2018.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Oosterhuis, Harry, “The Dubious Magic of Male Beauty: Politics and Homoeroticism in the Lives and Works of Thomas and Klaus Mann” en *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture*. New York: Camden House, 1998.
- Preciado, (Paul) Beatriz. *Cartografías Queer: El flaneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o como hacer una cartografía “zorra”*.  
----- *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama,
- Penney, James. *After Queer Theory. The Limits of Sexual Politics*. London: Pluto Press, 2014.
- Prieto Stambaugh, Antonio. *Cuerpos grotescos y performatividad queer*. 2007.
- Sáez, Javier. *Teoría Queer y psicoanálisis*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.
- Salman, Julieta. “La monstruosidad del Camp y su gesto adyacente”. *Teoría Literaria II* (2017).
- Shepard, Benjamin. *Queer Political Performance and Protest. Play, Pleasure and Social Movement*. New York: Routledge, 2009.

Simsek, Selim. "Klaus Mann as Novelist: Human Relations and the Community in Klaus Mann's Novels". *European Academic Research. Department of German Language of Literature. Vol II. Issue 3 June* (2014): 4308-4319. Sakarya University, Turkey.

Song, Susan. *Anarquismo queer y poliamor. Posibilidades de resistencia infinitas*. AK Press, 2012.

Villegas Martínez, Víctor Saúl, *El personaje gay. Un acercamiento crítico desde la perspectiva de género, los estudios gay y la teoría queer en seis cuentos mexicanos*. Ciudad de México: Bonilla Artiga Editore, 2018.

Whisnant, Clayton J., *Queer Identities and Politics in Germany. A History 1880-1945*. New York, North Yorkshire: Harrington Park Press, 2016.

Weiss, Andrea, *Communism, perversion, and other crimes against the state. The FBI files of Klaus and Erika Mann*. *GLQ A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2001.

