

## TRANSUSTANCIACIÓN DE GÉNERO EN *LA MONTAÑA MÁGICA* DE THOMAS MANN\*

### GENDER TRANSUBSTANTIATION IN THOMAS MANN'S *DER ZAUBERBERG*

Omar ALCÁNTARA ISLAS

Faculty of Arts

UNIVERSITY OF GRONINGEN | Groningen, Países Bajos

Contacto: [o.alcantara.islas@rug.nl](mailto:o.alcantara.islas@rug.nl)

#### Resumen

La siguiente lectura sobre *La montaña mágica* de Thomas Mann pretende una nueva interpretación de esta novela desde la perspectiva del gender —como acto performativo (Judith Butler)—, bajo la hipótesis de que el tema es central en el relato, al grado de que permite una interpretación que abarca los diversos aspectos de este; a la vez que el tema del gender, según este mismo análisis, posibilita repensar el concepto de Bildungsroman, como un género donde se incluye el mismo texto. Se habla de transustanciación porque existe en la obra una expresión de lo masculino y lo femenino en un equilibrio binario que, si bien reconoce la homosexualidad como algo presente en la novela y en la formación del protagonista, no se decantaría por esta debido a que eso afectaría la visión de un mundo bisexual implícito en la narración en una suerte de alquimia que propugna por una sustancia indefinible en relación con el gender. Tal condición también invita a una crítica de la triunfante y decadente heterosexualidad burguesa de la época donde es evidente que el gender es más fluctuante que lo que pretende esta sociedad.

**Palabras clave:** género; gender; bisexualidad; literatura alemana; Bildungsroman

#### Abstract

The following reading on *Der Zauberberg* by Thomas Mann seeks a new interpretation of this novel from the perspective of gender—like a performative act (Judith Butler)—under the hypothesis that the theme is central in the novel, to the extent that it allows an interpretation that encompasses the various aspects of it; while the subject of gender, according to this same analysis, allows us to rethink the concept of Bildungsroman, like a genre where the same text is included. We speak of transubstantiation since there is in the work an expression of the masculine and the feminine in a binary balance that, although it recognizes homosexuality as something present in the novel and in the formation of the protagonist, it would not opt for it due to that this would affect the vision of a bisexual world implicit in the narration in a sort of alchemy that advocates an indefinable substance in relation to gender. Such a condition also invites a critique of the triumphant and decadent bourgeois heterosexuality of the time where it is evident that gender is more fluctuating than what this society claims.

**Keywords:** gender; Bildungsroman; German literature; bisexuality

\* Este artículo pertenece a una investigación mayor que tiene como aspecto central el estudio del *gender* desde una perspectiva histórica en sendos géneros formales pertenecientes a la literatura (*Bildungsroman*) y al cine (*Road movies*). Investigación realizada gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y la Tecnología de México (Conacyt).

Una de las hipótesis que se plantea en esta investigación<sup>1</sup> es que el elusivo término de modernidad literaria en la literatura anglosajona y en su correspondiente contraparte dentro de la Europa continental está atravesado por la fluidez o el desplazamiento del género (*gender*),<sup>2</sup> debido al agudo examen de este que hay en sus obras. De otro modo, en la crítica a la tradición literaria que le es previa, donde hay que incluir al realismo y al naturalismo, los escritores modernos expresan en sus narraciones rupturas con lo que se ha establecido en el siglo precedente como norma o “ficción cultural de la división de género” (Butler, 1998: 301).

“Género” (*gender*), o esos “valores, atributos, roles y representaciones que la sociedad asigna a hombres y mujeres” (*Lineamientos generales*, 2013: 23), se entiende aquí, principalmente, a partir del trabajo de Judith Butler (1998), para quien el término es un *performance*, o una actividad, con consecuencias diversas en la existencia. Ya que no hay nada en la naturaleza que defina lo que es propio del hombre, de la mujer o de la diversidad que acontece, estamos ante constructos sociales que van reforzando el concepto de género en todo momento:

El género no está pasivamente inscrito sobre el cuerpo, y tampoco está determinado por la naturaleza, el lenguaje, lo simbólico o la apabullante historia del patriarcado. El género es lo que uno asume, invariablemente, bajo coacción, a diario e incesantemente, con ansiedad y placer, pero tomar erróneamente este acto continuo por un dato natural o lingüístico es renunciar al poder de ampliar el campo cultural corporal con *performances* subversivas de diversas clases. (Butler, 1998: 314)

El pensamiento de Judith Butler, por otra parte, ha demostrado ser fructífero, tanto en lengua inglesa como en lengua alemana, para pensar los conceptos alrededor del *gender* en *Der Zauberberg*, tal como lo demuestran los trabajos de Webber (2004), Bauer (2008, 2009) y Lange-Kirchheim (2015); así como en la noción de que este aspecto, incluso, tendría un efecto en la construcción de “la arquitectura del tiempo narrativo” que emplea Mann en su escritura (Wickerson, 2017: 45).

1 El texto forma parte del primer capítulo de un texto intitulado “Del *Bildungsroman* a la *road movie*: breve historia del desplazamiento del género”, donde se explora el tema del *gender* en el *Bildungsroman* tanto en la época de Goethe —en ese segmento también se aborda el concepto de *Bildungsroman*— como en la modernidad literaria europea.

2 Sin olvidar que si el concepto “literatura” es una invención del siglo xix es posible sostener que el concepto de *gender* es una invención conceptual de mediados del siglo xx (Gill-Peterson, 2021).

Lo que diferencia a este trabajo de los antes citados es el énfasis en una estructura binaria del *gender* vista como un equilibrio entre lo masculino y lo femenino que se plantea como esencial al relato. Dicho esto, la novela no trascendería el *gender* como sostiene Bauer (2009), ni tampoco permitiría una dilucidación completa de la homosexualidad en el relato, tal como destaca Webber (2004),<sup>3</sup> ya que este aspecto permanece ambiguo; mientras que se aparta de los estudios de Lange-Kirchheim (2015: 366) en cuanto a que esta última más bien tiende a destacar la asimetría entre lo femenino y lo masculino en la novela. Por último, el trabajo también pretende llenar un vacío que existe en los estudios germánicos en lengua castellana sobre el tema del *gender* en la obra de Mann en general y sobre *Der Zauberberg* en particular.

### Inicio de la travesía

En la literatura alemana es el adolescente y la falta de estabilidad que le es propia al personaje —según se empieza a considerar en la literatura psicológica de la época con el psicoanálisis a la vanguardia— donde convergen las dudas y conmociones acerca de la fluctuación del *gender*. No manifiestan otra cosa en sus vidas los protagonistas de las novelas *Demian* de Herman Hesse, de *Las tribulaciones del joven Törless* de Robert Musil o el Hans Castorp de Thomas Mann en *La montaña mágica*, aunque este último sea más bien un joven en la etapa final de su formación. No es tampoco distinta la suerte de los personajes adolescentes en la literatura anglosajona, con *El retrato del artista adolescente* de Joyce o en aquellas novelas de Virginia Woolf donde se pueden interpretar rasgos de la *Bildungsroman* como en *Las olas* o un énfasis en el tema del género como acontece en *Orlando*, novela publicada cuatro años después (1928) de la de Thomas Mann, donde se desarrolla de un modo notable la ambigüedad entre lo masculino y lo femenino.

Este equívoco también se presenta en Hans Castorp, el cual, si se recuerda, es un huérfano de 23 años quien vive con el tío abuelo en Hamburgo, Alemania, y ha ido a realizar una visita de tres semanas a su primo enfermo de tuberculosis, hospedado en un sanatorio en las montañas de Davos, Suiza. Sin embargo —y ése es el punto crítico de la narración— no sabe que él mismo padece la tisis —aunque se

---

3 El texto de Webber es también importante en cuanto a que sintetiza los trabajos previos sobre el tema, es decir, los que corresponden al siglo xx; y lo mismo se puede decir sobre Lange-Kirchheim respecto a la primera década del siglo xxi.

puede objetar que su padecimiento nunca queda claro— y eso provocará que su estancia en el lugar se extienda durante siete años.<sup>4</sup> Ese viaje, entonces, determinará su formación (*Bildung*), ya que serán diversas las influencias y cambios a los que se verá expuesto el personaje, siendo el enamoramiento de madame Chauchat una inflexión en la historia.

Ese flechazo, por lo demás, lleva a esa extraña experiencia que surge en el enamorado, el sentir que ya se conocía antes a la otra persona, y que el mismo Hans descubrirá que está relacionado con una experiencia que tuvo a los 13 años, cuando encontró a Pribislav Hippe, un compañero de escuela hacia el cual se siente intensamente atraído. Esto se presenta sin que se haga explícito el término “enamorado” en la novela, como sí se expresa que estaba totalmente perdido por Madame Chauchat, quien, alternativamente, siempre trae a Hans el recuerdo de Pribislav: “Y la miraba hablar y reír, exactamente como Pribislav Hippe había hablado y reído antaño” (Mann, 2020: pos. 4925).<sup>5</sup> No obstante, lo que se quiere subrayar es la necesidad que tiene Hans de acercarse a Hippe mediante el valeroso acto de pedirle un lápiz prestado —*Bleistift* en alemán o *crayon* en francés; ambas formas se mencionan en la novela— con la simbología fálica y de iniciación sexual que eso representa.<sup>6</sup>

Este artefacto vuelve a hacerse presente en cuanto Hans logra su primera conversación con Clawdia Chauchat, al solicitarle un lápiz prestado en la noche de carnaval que celebra el sanatorio. Compárense ambas referencias sobre el suceso. En el caso de Pribislav Hippe se nos cuenta:

Y sacó el lápiz del bolsillo; un portaminas plateado con una anilla que había de correrse hacia arriba para que la punta roja saliese del fino cilindro de metal. Le explicó el sencillo mecanismo mientras las cabezas de ambos se inclinaban sobre él. [...] Luego se miraron sonriendo y, como no había nada más que decir, se volvieron, se dieron la espalda y se separaron. Eso fue todo. Pero Hans Castorp

4 DiMassa (2013) propone una lectura bastante original respecto al número siete en la novela.

5 El texto en el original alemán es el siguiente: “Er stand und sah sie lachend sprechen, genau wie Pribislav Hippe dereinst auf dem Schulhof sprechend gelacht hatte” (Mann, 1988: 255).

6 Prácticamente no hay estudio de los enlistados en la bibliografía de este trabajo sobre el tema del *gender* en la novela donde no se mencione la simbología de este objeto junto a otros del mismo cariz (los cigarrillos, por ejemplo).

no se había sentido nunca tan contento como durante aquella clase de dibujo en que usó el lápiz de Pribislav Hippe. (Mann, 2020: pos. 2453 y 2457)<sup>7</sup>

Con Clawdia Chauchad acontece lo siguiente: “Las cabezas de ambos se inclinaron sobre el lapicero, y ella le enseñó el sencillo mecanismo que consistía en hacer girar una ruedecita para que saliera la delgada mina de plomo, puntiaguda como un alfiler, probablemente dura y con aspecto de no marcar apenas. Permanecían inclinados el uno hacia el otro” (Mann, 2020: pos. 6910).<sup>8</sup>

La escena especular dentro de la novela provoca todo tipo de confusiones en Hans y materia de análisis para los intérpretes de la obra:<sup>9</sup>

¿Cómo voy a devolverle a Clavdia Chauchat el lápiz de Pribislav Hippe? [...] ¿En francés se dice “son crayon” porque “crayon” es masculino, y da igual si el poseedor también lo es o no, pero entonces no se sabe si es “suyo de él” o “suyo de ella”, aunque tampoco se le puede devolver “a ella” lo que es “de él”. (Mann, 2020: pos. 10269)<sup>10</sup>

La perplejidad frente al género de los pronombres es total en un mundo donde, expresaba Thomas Mann, la homosexualidad era una fuerza puramente artística, pero que atentaba contra la familia y el Estado si se aceptaba en la vida social burguesa, aunque algunos comentaristas sostienen que la obra de este autor está recorrida por una homosexualidad soterrada que es fácilmente discernible en la transfiguración

7 “Und zog sein Crayon aus der Tasche, ein versilbertes Crayon mit einem Ring, den man aufwärts schieben mußte, damit der rotgefärbte Stift aus der Metallhülse wachse. Er erläuterte den einfachen Mechanismus, während ihre beiden Köpfe sich darüberneigten. [...] Dann sahen sie einander lächelnd an, und da nichts mehr zu sagen blieb, so kehrten sie sich erst die Schultern und dann die Rücken zu und gingen. Das war alles. Aber vergnügter war Hans Castorp in seinem Leben nie gewesen als in dieser Zeichenstunde, da er mit Pribislav Hippe's Bleistift zeichnete” (Mann, 1988: 130).

8 “Und indem ihre Köpfe sich darüber neigten, zeigte sie ihm die landläufige Mechanik des Stiftes, aus dem ein nadeldünnnes, wahrscheinlich hartes, nichts abgebendes Graphitstänglein fiel, wenn man die Schraube öffnete. Sie standen nahe gegeneinander geneigt” (Mann, 1988: 352).

9 Una representación visual de un objeto como símbolo de encuentro homosexual se encuentra en la versión cinematográfica del *Orlando* (1993) hecha por la directora Sally Potter, donde el personaje encarnado en la otrora también elusiva genéricamente Tilda Swinton le entrega un candelabro a otro varón bajo el entendido de que Orlando (Tilda Swinton) es en ese momento un hombre.

10 “Indem er der kranken Clawdia Chauchat son crayon, seinen Bleistift, Pribislav Hippe's Bleistift zurückgegeben hatte... Wie war das übrigens mit der ‘Lage’? [...] ‘Son crayon’! Das heißt ‘ihr’ crayon, und nicht seines, in diesem Fall, und man sagt nur ‘son’, weil ‘crayon’ ein Maskulinum ist” (Mann, 1988: 515).

artística.<sup>11</sup> Por ejemplo, no a otra cosa se debería la decadencia moral, física y artística de Von Aschenbach en *La muerte en Venecia* que a la imposibilidad de aceptar el homoerotismo para todos los involucrados en la novela.<sup>12</sup>

No sabemos de Thomas Mann, casado y padre de seis hijos, si era heterosexual o bisexual u homosexual; de lo que no cabe duda es de que hay toda una idea acerca de lo masculino y lo femenino fundidos en una sola sustancia que impregna toda la novela y que pretende ser el equilibrio de ésta. En esa aspiración existe, ciertamente, constancia de lo que parece ser una homosexualidad a la que se le recubre con diversas capas de una teoría bisexual sobre el mundo, pero antes de continuar hay que volver al problema inicial o a la pregunta guía: ¿de qué manera acontece el acto performativo de la definición de género en *La montaña mágica*?

### **Representaciones binarias del *gender*: masculino y femenino**

La representación de la que se quiere dar cuenta está anclada en la heterosexualidad, porque a partir de esa práctica sexual se define lo adecuado o lo permitido para cada *gender* dentro de los sistemas sociales; asimismo, esta costumbre establece los tabúes que le acompañan. En otras palabras, las imágenes de lo masculino o lo femenino, no sólo en la vida cotidiana, sino también dentro de sus producciones artísticas o culturales, también llegan a “naturalizar” lo propio de cada género y contribuyen al *performance* de este (Butler, 2007: 54-55).

Así ocurre que, al inicio de la novela, Joachim Ziemsen, el primo de Hans Castorp, le informa a éste que el cuarto donde dormirá durante su visita al sanatorio fue apenas, dos días atrás, escenario de la muerte de una mujer. El primo añade que el prometido de la moribunda “no demostró mucho valor [pues] a cada momento salía al pasillo a llorar como si fuera un chiquillo” (Mann, 2020: pos. 213).<sup>13</sup> Es decir, llorar

11 Por ejemplo, para la enciclopedia *GLBTQ* —enciclopedia en internet que aspiraba a ser la más completa sobre el tema del género y las sexualidades alternativas hasta que interrumpió su labor en 2007 por falta de recursos, pero cuyos artículos aún son accesibles— no habría duda de esto, según los *Diarios* de Mann.

12 *La montaña mágica*, novela frente a la cual, en palabras de Thomas Mann (1939), se pretendía oponer, en temas y recursos, personajes y escenarios. Por ejemplo, mar frente a montaña, joven frente a viejo, enamoramiento de un adulto por un adolescente frente al enamoramiento de un joven hacia una mujer mayor, etcétera. Cf Mann (1939), que se reproduce como presentación en algunas ediciones de la obra.

13 “Jeden Augenblick kam er auf den Korridor hinaus, um zu weinen, ganz wie ein kleiner Junge” (Mann, 1988: 15).

no es valiente, además de que no es propio del adulto. Ésta es la primera definición que se encuentra en la novela sobre la categoría de lo masculino o lo propio de este género asociado tradicionalmente a los varones, aunque a lo largo de la misma y desde las primeras páginas, también hay un sinnúmero de descripciones que van dando forma a la idea de lo que significa ser hombre en el contexto del relato. Eso acontece la primera vez que se describe al primo de Hans: “Joachim era más ancho y alto que [Hans]; un modelo de fuerza juvenil que parecía hecho para el uniforme” (Mann, 2020: pos. 10).<sup>14</sup>

La referencia a la carrera militar deseada por Joachim es frecuentemente aludida en tono de mofa por Settembrini y el médico Behrens, pues ambos destacan en sus conversaciones con ambos primos la jerga de los soldados;<sup>15</sup> pero más allá de eso, toda la novela pone en entredicho la fortaleza física masculina con la muerte del personaje Joachim. Hans, en cambio, el superviviente, no sólo posee la ambivalencia de sus deseos entre lo masculino y lo femenino, o una aparente bisexualidad si así se quiere, sino que su destino final también permanece velado al espectador.

Hans es un “joven delicado y consentido” —“Familiensöhnchen und Zärtling”—, tal como se informa ya en el cuarto párrafo de la novela y es un enigma desde su definición. En este aspecto, no hay que pasar por alto la traducción de esta frase de la novela a su versión castellana: *Familiensöhnchen*, literalmente *hijito de familia*, es traducido como *consentido*,<sup>16</sup> lo cual parecería un acierto.<sup>17</sup> Si es así, esa traducción de la palabra permite entender que el sustantivo *Zärtling* es vertido al español con el adjetivo *delicado*. *Zärtling*, por otra parte, es un arcaísmo que, según un diccionario etimológico de la lengua alemana, significa ‘verzärtelte, verweichlichte männliche Person’ (DWDS, s. f.), es decir, una persona “afeminada” (PONS, s. f.) —aunque este

---

14 “Joachim war größer und breiter als er, ein Bild der Jugendkraft und wie für die Uniform geschaffen” (Mann, 1988: 10).

15 A diferencia de Bauer (2008), quien sostiene que en la novela se ponen en entredicho las imágenes estereotípicas de lo masculino a través de un ejercicio mediante el cual “Alle dargestellten Ausprägungen des bürgerlichen Männerbildes der Zeit werden schließlich in *Der Zauberberg* in unterschiedlichem Grade ironisiert und dekonstruiert” [Todas las características de la imagen masculina burguesa de la época se ironizan y deconstruyen en distintos grados] (100; traducción propia), aquí se sostiene que muchos de estos personajes (y como muestra está lo citado) en realidad conservan hasta el final aspectos tradicionales de lo asociado a lo masculino, tanto en la época en la que se escribe la novela como en la nuestra.

16 La traducción en español en la que me apoyo y la más difundida en los últimos años de *La montaña mágica* es la de Isabel García Adánez.

17 Al menos en México, donde se distingue de esta forma al favorito de los padres.

participio del verbo *verzärteln* está más cercano al término *zart* (‘tierno’ o ‘sensible’), lo cual no se considera en la traducción— o se trata de un hombre (*männlich*) “débil” o “mimado” (*verweichlicht*).<sup>18</sup>

No es conocido en este momento por qué Thomas Mann elige estas palabras para caracterizar a su personaje, es decir, si tal designación es positiva o negativa en cuanto a la perspectiva de género que se pretende lanzar desde nuestra contemporaneidad a los años 20 en Alemania. Tampoco hay lugar en este artículo para hablar de las maneras en que las traducciones —al igual que los traductores en línea o los diccionarios— o la crítica literaria colaboran en lo que Butler (1998) ha llamado la “performatividad” del género, pero es claro que los escritores, traductores y críticos literarios realizamos elecciones contextuales, conscientes o inconscientes, que van redefiniendo en la vida cotidiana este mismo género (*gender*).<sup>19</sup>

Se interpreta así que estos signos de “debilidad” en Hans contradicen en lo performativo, es decir, en sus acciones —pues es Hans el sobreviviente—, la descripción del narrador heterodiegético de la superioridad física de Joachim, pues la novela trata de la resiliencia de Hans a la enfermedad —sea ésta la tuberculosis o la homosexualidad<sup>20</sup>—, aunque ambos primos estén colocados como un par que se determina mutuamente. Tal duplicidad de elementos, se verá más adelante, también tiene su concreción en el elemento mítico por el que se desliza la novela; porque aquí ya no es

18 Belforte (2020) destaca en su análisis de la novela, donde también explora la relación con el *Bildungsroman*, la designación de Hans como “ein Sorgenkind des Lebens” o “la idea de un niño enfermizo al cuidado de la vida”, donde se puede leer tanto un problema existencial como una actitud irónica al interior del relato.

19 Un caso similar ocurre, por ejemplo, en la traducción de la novela al inglés, donde se elige “she” para referirse a “la música” mediante el pronombre que designa esta actividad, que ciertamente es de género femenino en alemán, pero, en consecuencia, en esta traducción al inglés, también se dice *ella* “she” cuando se habla de una influencia perjudicial, o políticamente sospechosa de esta misma música, según Settembrini. Esto ocurre en el capítulo cuarto de la novela. Cf. la traducción de Helen Tracy Lowe-Porter del libro hecha en 1927: “There is something suspicious about music, gentlemen. I insist that she is, by her nature, equivocal. I shall not be going too far in saying at once that she is politically suspect” (Mann, 1927: 276).

20 Se le llama “enfermedad” porque así fue catalogada durante muchos años esta orientación sexual, además de que en el contexto de la novela parecería algo nocivo y contra lo que lucha Hans. Obviamente, en la actualidad, sería un despropósito seguir sosteniendo que la homosexualidad es una enfermedad. También Webber (2004: 76) se refiere sarcásticamente a este “contagio” respecto al personaje Aschenbach de *Muerte en Venecia*.

la androginia el tema como en Goethe,<sup>21</sup> sino la posibilidad de romper con la heterosexualidad normativa o el género masculino tradicional de manera simbólica.

En otro momento, Settembrini, al describir a Hans, le expresa: “Por otra parte, sin ofender su masculinidad, Dios me libre, usted me recuerda más a una monjita que a un monje, a una novia de Cristo, un corderuelo, con esos grandes ojos que son la inocencia personificada” (Mann, 2020: pos. 305).<sup>22</sup> Tampoco se dedicará mucho tiempo a lo que impulsa al pedagogo Settembrini —como lo llaman Hans y el narrador— a decir esto del personaje, pero las relaciones afectivas y (homo)eróticas son uno de los temas que subyacen en la aparente calma de los días en el sanatorio. Esto se demuestra por el juego de celos alrededor de Claudia Chauchat que se entabla entre Hans y la institutriz Engelhart, cuya designación como “ángel” —*Engel* en alemán y cuya segunda parte del nombre es *hart*, o sea ‘duro’ o ‘firme’, como si fuera de antemano también designada irónicamente como de *gender* no fluido— recuerda los recursos de la ambigüedad erótica *goethianos*, pero que aquí se decanta por una orientación lésbica de la mujer (des)calificada por el narrador como “frágil solterona” (Mann, 2020: pos. 1531).<sup>23</sup> Y no se puede descartar que los afectos irracionales —según el italiano Settembrini— de Hans hacia el holandés Peeperkorn tengan este mismo cariz, por no hablar de lo que realmente se disputan Settembrini y Naphta cuando quieren educar o ganar para su causa a Hans.

Todo este conjunto de elementos sobre la normativa del género masculino en la época no suele ser distinto a lo que ocurre hoy en día en muchos países. Cuando Hans decide hacer algo por los moribundos del sanatorio, o sea, ofrecerles compañía, se llega a preguntar si es lícito llevarle flores a un hombre en su lecho de muerte: “Consultó [...] si podían enviar o llevar flores al joven Fritz Rotbein, al tratarse de un enfermo del sexo masculino [y] decidió que la gravedad del estado de Rotbein compensaba la cuestión del sexo” (Mann, 2020: pos. 6269-72).<sup>24</sup> Sólo en caso de gravedad, se decía,

21 Se refiere a la novela *Wilhelm Meister* de Goethe, debido a que el presente artículo es parte de una investigación más amplia.

22 “Übrigens — ohne Ihrer Manneswürde zu nahe treten zu wollen — erinnern Sie mich fast mehr an ein junges Nönnlein als an einen Mönch, — an so ein eben geschorenes, unschuldiges Bräutchen Christi mit großen Opferaugen” (Mann, 1988: 206-207).

23 “Die dürftige alte Jungfer” (Mann, 1988: 83).

24 “Er erwog [...], ob man auch dem jungen Fritz Rotbein Blumen schicken oder bringen könne, obgleich dieser Moribundus männlichen Geschlechtes [...] und [...] entschied er denn, daß Rotbeins Geschlecht durch seinen finalen Zustand ausgeglichen werde” (Mann, 1988: 321).

en muchas sociedades modernas se permite la expresión de algunas emociones al varón. Únicamente si las fuerzas últimas de la vida trastocan la (hetero)normatividad de la realidad cotidiana, pero no olvidemos que se trata de una montaña encantada, en similitud con las montañas del romanticismo alemán, donde se esconden secretos que transforman a sus protagonistas.<sup>25</sup> No hay nada menos extraño que se recupere la noche de Walpurgis —la misma elaborada por Goethe en el *Faust*— para darle nombre a un subcapítulo en la novela, porque ahí las habituales caracterizaciones o *performances* del *gender* se alteran. En el carnaval hay “mujeres vestidas de hombre [y] hombres disfrazados de mujer” (Mann, 2020: pos. 6755 y 6756).<sup>26</sup> En la montaña mágica, aunque el hechizo dure poco, la *performance* del género parece sencilla, pues basta un bigote para las mujeres o faldas para los hombres. Pero en el mundo de la enfermedad, cuando el médico Behrens le confirma a Hans la muerte de su primo Joachim, éste le advierte: “Pero una cosa le digo, Castorp: como me haga una escena, se me ponga a gritar y se abandone a sus sentimientos de civil, le pongo de patitas en la calle. [...] Aquí los hombres quieren estar entre hombres, ya me entiende” (Mann, 2020: pos. 11160-11162). Sin embargo, pese a todo, cuando muere Joachim todo se conmueve —el narrador, Hans, acaso el lector mismo—: “Luego también Hans Castorp lloró” (Mann, 2020: pos. 11343).<sup>27</sup>

Llorar, en todo caso, debería considerarse parte del proceso de formación (*Bildung*), porque Hans se atreve, aún en esa circunstancia donde hoy se permite pero que en aquel tiempo parecía no ser la norma. Y ésa podría ser la verdadera enseñanza, o no estaría mal considerarlo así, sobre todo en contextos donde se siguen repitiendo frases sobre la insensibilidad necesaria de lo masculino para no perder el equilibrio (o la razón) justo a cien años de la publicación de la novela. Dicho de otra forma, de la crítica de Joachim al hombre que lloró por la muerte de su mujer, a la reprensión del médico por evitar el llanto, hay un camino recorrido; hay una liberación —mejor dicho: una auténtica *formación*.

25 Piénsese en un primer momento en relatos como “Die Bergwerke zu Falun” de E. T. A. Hoffmann o “Der Runenberg” de Ludwig Tieck; pero también en la idea de la montaña como símbolo de la experiencia estética, tal como acontece en los *Italianische Reise* de Goethe (Butzer y Jacob, 2012: 45), además de que las referencias a este último autor en la novela de Mann pueden ser consideradas como contrapuntos frente al movimiento romántico (Blödorn y Marx, 2015: 34). Por supuesto, a lo lejos ya también se avizora un título cinematográfico como *Brokeback Mountain* (2005) de Ang Lee.

26 “Damen in Herren tracht, [...] Herren, umgekehrt, die Frauenroben angelegt hatten” (Mann, 1998: 344)

27 “Dann stand auch er und weinte” (567)

En contraparte, no es distinto lo que acontece en el relato cuando se caracteriza a las mujeres mediante formas convencionales, pues ya se sabe que desde las sirenas en la Odisea éstas seducen a los hombres. No en vano Clawdia Chauchat es nombrada Circe por Settembrini, y este último y su némesis, Naphta, están de acuerdo en la influencia nociva que es la mujer para Hans:

Era el rechazo de la mujer por parte del pedagogo porque la mujer representaba el elemento perturbador que apartaba al discípulo de su camino; era una enemistad tan inconcesada como elemental en la que ambos educadores [Naphta y Settembrini] se unían porque veían cómo sus tremendas discrepancias en otros ámbitos se canalizaban aquí contra un adversario común. (Mann, 2020: pos. 12296)<sup>28</sup>

A lo largo de la novela a las mujeres se les idealiza en el mito, pero en el terreno práctico no suelen tener el mismo valor. Hans aclara: “Las mujeres, permítame que lo exprese así, son criaturas que reaccionan sin iniciativa propia, son inactivas, pasivas” (Mann, 2020: pos. 12745). Y de ahí se desprenden otras marcas de género, como que el oportito es una bebida para mujeres, “para señoras”. ¿Elemento trivial? Recuérdese que lo superficial es siempre en apariencia, pues se sabe que estos detalles también construyen el *performance* del *gender*. Lo grave en este caso es que esta designación sólo ocurre en la traducción al español del relato. Es ahí donde “Dies dilettantische Getränk” (Mann, 1988: 514) —literalmente, ‘esta bebida diletante’ o ‘para diletantes’— se transforma en “aquella bebida para señoras” (Mann, 2020: pos. 10245).<sup>29</sup> Por lo demás, no podía ser menos el narrador heterodiegético (¿heterosexual?) y también enumera: “Enseñaban la nuca, el escote, transfiguraban sus brazos con gasas transparentes. Y eso lo hacían en el mundo entero para excitar el deseo de los hombres” (Mann, 2020: pos. 2583). En síntesis, las mujeres apartan al preciado hombre burgués de su formación.

Este elemento femenino y disruptivo contra la *Bildung* lo es también porque la mujer excede las atribuciones propias de su sexo, por ejemplo, el encargo de ser

---

28 “Die Mißstimmung des Erziehers gegen die Frau als störendes und ablenkendes Element, diese stille und ursprüngliche Gegnerschaft, die sie vereinigte, weil ihre pädagogisch verdichtete Zwietracht sich darin aufhob” (Mann, 1988: 614).

29 Esta versión al español de *La montaña mágica*, la misma que se cita todo el tiempo aquí, obtuvo en 2006 el I Premio Esther Benítez a la mejor traducción. Por supuesto, no se trata de demeritar las virtudes del extraordinario trabajo de Isabel García Adánez sino de mostrar las sutilezas o pequeñas *performances* sobre el género que se nos filtran en el día a día.

madres, ¿o qué otro atractivo puede tener la mujer además de ser el receptáculo de la conservación de la especie? Esto es lo que se pregunta Hans cuando se enamora de la enferma Chauchat: “Ahora bien, cuando la mujer está enferma, cuando su cuerpo es incompatible con la maternidad, ¿qué ocurre entonces? [...] Pues, cuando un hombre se interesaba por una mujer enferma, no era la razón la que entraba en juego, sino... sino algo similar a lo que, en tiempos, había sentido en silencio por Pribislav Hippe” (Mann, 2020: pos. 2589 y 2592).<sup>30</sup>

La sinrazón es el amor romántico que se opone no sólo a los preceptos de la *Aufklärung* representados por Settembrini, sino que también es una respuesta al amor aristócrata encarnado en el personaje Wilhelm de Goethe, pues este autor es el que ha dado el paso decisivo hacia la apoteosis del amor romántico, heterosexual y burgués, tal como se expresa en el *Werther*. Lo que queda por descubrir es el amor homosexual dentro de la burguesía, ése que sólo está aludido en el *Wilhelm Meister*, pero para que esto se realice se necesita la máscara de la bisexualidad o el mito de los dos principios. Si ya el mismo Goethe al final del *Faust* había enunciado la perseverancia del eterno femenino, entonces hace falta que se exprese otro principio no considerado por el padre de las (heterosexuales) letras alemanas.

### Transustanciación del género: el eterno bisexualismo

Thomas Mann en cierta ocasión se refiere a Hans como un trasunto del Parzival (Mann, 1939); explica que, como con la búsqueda de la piedra filosofal, la misma que transustanciaba o convertía los metales en oro, hay una búsqueda del Santo Grial en la novela. Pero lo que se refiere a las aspiraciones eróticas de Hans se expresa mediante una transustanciación del género, es decir, un trasvase de los cuerpos y Hans es siempre un personaje mercurial (Kontje, 2008: 88). Sobre la misma piedra filosofal —*lapis philosophorum* que curiosamente suena a lápiz en español<sup>31</sup>—, se enuncia que

30 “Aber wie, wenn die Frau nun innerlich krank war, so daß sie gar nicht zur Mutterschaft taugte, — was dann? [...] Denn daß ein Mann sich für eine kranke Frau interessierte, dabei war doch entschieden nicht mehr Vernunft, als ... nun, als seinerzeit bei Hans Castorps stillem Interesse für Pribislav Hippe gewesen war” (Mann, 1988: 137).

31 Y uno se pregunta si eso lo sabía también un atento lector del *Quijote* como lo es Thomas Mann. En la misma novela se le suele llamar a Hans un liberador de doncellas, de manera irónica, en alusión a la magna obra castellana.

representa lo masculino y lo femenino en el discurso sobre la “alquimia” del suicida Naphta:

Sin embargo, en términos un poco más eruditos, esa palabra significa depuración, transmutación, transustanciación, y además, hacia una forma más elevada; en resumen: mejora; por consiguiente, el *lapis philosophorum*, el producto híbrido, masculino-femenino, del azufre y del mercurio, la *res bina*, la *prima materia* bisexuada, no eran nada más ni nada menos que el principio de la transmutación, del desarrollo hacia una forma superior por mediación de agentes exteriores; una pedagogía mágica, si usted quiere. (Mann, 2020: pos. 10748)<sup>32</sup>

¿La bisexualidad es la verdadera pedagogía oculta detrás de esta historia? Que lo enuncie alguien que al final de la novela se va a pegar un tiro en la cabeza, y por eso la mención, parecería una suerte de prevención aséptica y pedagógica para Hans y quizá para los lectores de la novela. Este principio binario del mundo se mantiene en otros pasajes, aunque lo femenino, como ya se anotó, no tenga la misma suerte en el mundo de todos los días.

En el capítulo final de *La montaña mágica* el espiritismo, o el contacto con la dimensión de los muertos, está encarnado en la joven Ellen Brand (Elly) y su espiritual acompañante Holger, quien “era un adolescente, un espíritu al que conocía bien, un ser etéreo y de otro mundo, una especie de ángel guardián de la pequeña Ellen” (Mann, 2020: pos. 13941). Elly es el centro de atención del doctor Krokowsky y el nutrido grupo de asistentes a esas sesiones de telequinesis, donde los objetos se desplazan por el aire y aparecen miembros de difuntos desconocidos que hacen acto de presencia fragmentaria hasta llegar a la completa aparición de Joachim.

En esa última sesión, a la que asiste Hans Castorp, por cuya instancia se invoca a su primo Joachim Ziemens, se le descubre que Elly “entraba en trance por sí misma, y, una vez en ese estado, su espíritu guardián, el famoso Holger, hablaba a través de ella, de modo que era a él y no a Elly a quien debía dirigirse la palabra” (Mann, 2020: pos.

---

32 “Etwas gelehrter gesprochen ist sie Läuterung, Stoffverwandlung und Stoffveredlung, Transsubstantiation, und zwar zum Höheren, Steigerung also, — der lapis philosophorum, das mann-weibliche Produkt aus Sulfur und Merkur, die res bina, die zweigeschlechtige prima materia war nichts weiter, nichts Geringeres als das Prinzip der Steigerung, der Hinauf-treibung durch äußere Einwirkungen, — magische Pädagogik, wenn Sie wollen” (Mann, 1988: 538).

14261).<sup>33</sup> Elly y Holger son un elemento extra de lo masculino-femenino como principio;<sup>34</sup> pero que Hans intente controlar a Elly para que Holger aparezca es bastante significativo en este contexto. Es como si se quisiera también dominar los códigos del decoro o el pudor literario —no hay que olvidar el proverbial sonrojo del personaje durante toda su enfermedad— para que no se vaya de las manos el principio de la bisexualidad con el que quiere convencer la novela al lector:

Ellen me aprieta las manos —anunció Hans Castorp. —Es Holger —rectificó el doctor Krokovski—. Es él quien le aprieta las manos. [...] [Hans] se sentía emocionado, conmocionado incluso, una extraña mezcla de ambas cosas, producida por la engañosa circunstancia de que una muchacha [“una sangre joven”, en el original], con las manos entre las suyas, pronunciase a su oído un “sí” tan apasionado. —Él ha dicho “sí” —informó Hans Castorp, avergonzado. —Está bien, Holger —dijo el doctor Krokovski. (Mann, 2020: pos. 14281 y 14290)<sup>35</sup>

A final de cuentas, es Hans quien también experimenta en su cuerpo esta transustanciación del género y sus consecuencias. Recuérdese, con Butler (1998), que el mismo cuerpo también estaría regido por las leyes de la determinación social o del constructo imperante en la época. En sus palabras, “[e]l ‘cuerpo’ es invariablemente transformado en el cuerpo de él o el cuerpo de ella, el cuerpo sólo se conoce por su apariencia de género. Parecería imperativo considerar la manera en que se da esta generización del cuerpo. Yo sugiero que el cuerpo adquiere su género en una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tiempo” (Butler, 1998: 302).

La dualidad, o principio binario que gobierna el mundo, también se expresa en boca del doctor Behrens cuando nombra a Joachim y a Hans como Castor y Pólux; o por medio de Settembrini con su idea de dos principios, uno oriental y otro occidental, sobre los cuales se debate el orbe de su tiempo o en la división de la novela en

33 “Sie falle, wie der Kontrolleur schon merken werde, von selbst in Trance, und, dies geschehen, spreche ihr Schutzgeist, der bekannte Holger, aus ihr, an den man sich auch — und nicht an sie — mit seinen Wünschen zu wenden habe” (Mann, 1998: 713).

34 Lange-Kirchheim lo interpreta como una alegoría del matrimonio que habría entre Hans y Elly (2015: 366).

35 “‘Sie drückt mir die Hände’, teilte er mit. ‘Er’, verbesserte ihn der Doktor. ‘Er hat sie Ihnen gedrückt. [...] Zugleich aber wandelte Rührung, ja Erschütterung ihn an, eine verwirrte Rührung und Erschütterung, ein Gefühl, geboren aus Verwirrung, aus dem täuschenden Umstände nämlich, daß ein junges Blut, dessen Hände er hielt, an seinem Ohre ein ‘Ja’ gehaucht hatte. ‘Er hat Ja gesagt’, rapportierte er und schämte sich. ‘Gut denn, Holger!’ sprach Dr. Krokowski. (Mann, 1988: 714)

dos partes. Es también el personaje secundario de la mujer mexicana que sólo sabe decir en francés *tous-les-deus* o “ambos”, refiriéndose a sus dos hijos varones enfermos, como si ésa fuera la respuesta a la problemática. Dentro de ésta problemática se incluiría la del género, como si estos dos moribundos en la boca de su madre, que no puede articular razonamientos como los demás porque le falta la palabra, fueran una imagen especular de otra pareja de varones en la novela, sean Hans y su primo, o Hans Castorp y Pribislav Hippe, o Hans y Settembrini, o Hans y Peeperkorn. La novela se debate sobre el origen como si se hablara de hermafroditas platónicos buscando a su mitad perdida y luchando por imponerse en la novela.

El mismo Hans, en un paseo por un lago en Hamburgo, descubre la belleza de la experiencia día-noche manifestándose simultáneamente mediante la aparición del sol y la luna en un mismo cielo, como constancia de lo masculino y lo femenino a niveles cósmicos. Son, finalmente, símbolos que representan a Pribislav Hippe y a Clawdia Chauchat reconciliados en un mundo mítico, pero nuevamente, en apariencia, porque la mujer sólo sirve como contraparte. No obstante, el sueño es un terreno menos vulnerable al control racional y también delata ideas sobre la mujer; así le ocurre a Hans, quien visualiza en el estado onírico lo siguiente:

Dos mujeres de cabellos grises, desgñadas, medio desnudas, de colgantes senos de bruja y pezones largos como dedos, se entregaban a las más horripilantes acciones ante las llamas del brasero. Sobre una crátera descuartizaban a un niño; en medio de un silencio salvaje, lo descuartizaban con sus propias manos —Hans Castorp veía los finos cabellos rubios manchados de sangre— y devoraban los pedazos haciendo crujir los frágiles huesecitos dentro de sus bocas, mientras la sangre rezumaba entre sus crueles labios. (Mann, 2020: pos. 10379)

Las brujas, sabemos, representan el castigo a la mujer que busca el conocimiento; así fue desde Eva, pero esta escena acontece también después de que Hans, en ese mismo sueño, ha visto a un adolescente que le sonríe. Esta pesadilla que despierta a Hans en el límite de sus fuerzas, cuando está perdido en la nieve —en un capítulo que puede ser una llave para interpretar la novela (Jachimowicz, 2011)—, pareciera ser la fantasía onírica que rompe con el aparente equilibrio binario y heterosexual del mundo. Freud y el psicoanálisis se alegran —nosotros también— por estas fragmentaciones y bifurcaciones del yo que revelan entre más quieren ocultarse, acaso un Hans como víctima entre las convenciones que le desgarran como brujas, como mujeres, en

cualquier caso. Pero el narrador también conoce estos vericuetos: “¿Bajo qué forma y qué máscara reaparece, pues, el amor no admitido y reprimido?” (Mann, 2020: pos. 2560).<sup>36</sup>

Por lo tanto, después del sueño también pierde trascendencia la relación con Chauchat; o más bien, ya la había perdido desde que apareció el sensual y dionísico Peeperkorn. Muere Peeperkorn, Clawdia se marcha y no volvemos a saber más de ella, como si de repente se hubiera muerto en el deseo del personaje y se hubiera disuelto de la mirada del narrador. Como si la misma no fuera también más que ese recipiente, como la misma Elly, que va a servir para alumbrar tanto la homosexualidad de Hans como la presencia de Holger y el regreso espiritual de Joachim desde el mundo de los muertos, para reestablecer el (des)equilibrio (homo)erótico: “En condiciones de heterosexualidad normativa, vigilar el género ocasionalmente se utiliza como una forma de afirmar la heterosexualidad” (Butler, 2007: 13). Pero en el mundo heterosexual se expresan siempre las otras fuerzas. Y es que “aquel otro lápiz de antaño [el de Hippe], el primero, había sido más útil y resistente” (Mann, 2020: pos. 6904),<sup>37</sup> vuelve a expresar el narrador heterodiegético desde su (im)postura superior.

## Fin del recorrido

*La montaña mágica* es un paradójico “descenso” al inframundo o al “infierno” de la homosexualidad y asume como mascarada carnavalesca el principio de la bisexualidad. Hay que pensar que Hans lleva en su cartera no la foto de Chauchat, sino la radiografía de su esqueleto que es asexual. Ese símbolo de necrofilia hace pensar en una *Divina comedia* invertida<sup>38</sup> —“invertido”, por cierto, fue durante mucho tiempo un adjetivo despectivo en español para los homosexuales<sup>39</sup>—, como si el “ascenso” a la

36 “Und welches sei denn nun die Gestalt und Maske, worin die nicht zugelassene und unter drückte Liebe wiedererscheine?” (Mann, 1988: 135)

37 “Der Bleistift von damals, der erste, war handlich-rechtschaffener gewesen” (Mann, 1988: 352).

38 Para el examen de algunos paralelismos de *Der Zauberberg* con la obra de Dante, en particular sobre la relación con Clawdia Chawchat, véase Rendall (2016). DiMassa (2013) también realiza una lectura sobre la *Comedia* de Dante en relación con *Der Zauberberg*, pero como intertexto que ayuda a explicar las posturas que habrían tenido tanto Stefan George como Thomas Mann frente a lo que él llama “the politics of homoeoticism”.

39 Una variante en alemán, también despectiva, es “anders(he)rum sein” que puede interpretarse como ‘ser del otro camino o del otro lado’.

montaña fuera el descenso a la enfermedad misma que no es la tuberculosis sino la hipocresía social. Y Settembrini (¿Thomas Mann?) encarna a Virgilio —poeta que éste defiende contra los insultos que le propina Naphta— y una falsa Beatrice sería Clawdia Chauchat, pues así la llama el italiano al igual que nombra Radamante al médico Behrens. La novela puede ser así una variante del infierno veneciano de Von Aschenbach.

Con lo que aquí se ha llamado “transustanciación”, el relato mismo intenta protegerse contra las interpretaciones finales: en ese sentido el relato es hermético. En cualquier caso, la novela es el cruce de un umbral que no sólo trastoca el tiempo, sino también la concepción burguesa de la sexualidad y hace fluir el género, que sólo parece permanecer por un momento estable en las interpretaciones de la obra; de otro modo, fluye incesante en el contenido de esta. En resumen, “[d]e esto trata la intervención crítica a la que nos invita la performatividad [de Butler]. Indagar en los efectos de poder mediante los que toma cuerpo nuestra subjetivación nos da la posibilidad de resistir la reproducción del orden social y renegociar entonces las diferentes condiciones y exclusiones en las que obligatoriamente, para bien y para mal, participamos” (Sabsay y Soley-Beltran, 2012: 15-16). Si *La montaña mágica* intenta posicionarse críticamente frente al género *Bildungsroman*,<sup>40</sup> considerando que el personaje concluye su “formación” y se despierta del ensueño o del encanto del sanatorio para ir a la guerra y perderse anónimamente en la masa, porque es lo que se espera de Hans y así se reintegra al “orden” burgués, entonces, paradójicamente, no deja de ser una novela de formación en toda regla por la atención a esos dictados burgueses.

Lo transgresor es la representación de la homosexualidad en la Alemania del primer cuarto del siglo xx. La mujer sigue siendo ente pasivo y tendrá que esperar otras manifestaciones posteriores, literarias y cinematográficas, para que se reconozca su valía no sólo como sujeto, sino también como persona digna de una experiencia narrativa que la tenga como centro de este tipo de ficciones. En las *Bildungsroman* de Goethe y de Mann, son obstáculos para la *Bildung*. Sin embargo, por último, es justo insistir en que, de ninguna manera, esta lectura aboga por la desvalorización de ambas novelas, sino todo lo contrario: pretende revitalizarlas desde el entendido de que sus significados siguen siendo múltiples y siguen proveyéndonos de respuestas diversas —o en pro de la diversidad— para nuestras problemáticas, desde sus singularidades artísticas.

---

40 “A mock version” de una *Bildungsroman*, la llama Webber (2004: 7).

## Referencias bibliográficas

- BAUER, Esther. (2008). “Männlichkeitskonstruktionen In Thomas Manns *Der Zauberberg*”. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 44(1), 87-102. <https://doi.org/10.3138/seminar.44.1.87>.
- BAUER, Esther. (2009). “Penetrating Desire: Gender in the Field of Vision in Thomas Mann’s ‘Der Zauberberg’ and Christian Schad’s ‘Graf St. Genois D’anneaucourt’”. *Monatshefte*, 101(4), 483-498.
- BELFORTE, María. (2020). “Sorgenkind des Lebens: cuidado, interioridade e embriaguez em *Amontanha mágica*. Uma interpretação blochiana”. *Signótica*, 32. <https://doi.org/10.5216/sig.v32.65315>
- BLÖDORN, Andreas; MARX, F. (Eds.). (2015). *Thomas Mann. Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Metzler.
- BUTLER, Judith. (1988). “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- BUTLER, Judith. (1998). “Actos performativos y constitución del género” (Marie Lourties, Trad.). *Debate feminista*, 18, 296-314. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>
- BUTLER, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- BUTZER, Günter; JACOB, Joachim (Eds.). (2012). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Metzler.
- DI MASSA, Daniel. (2013). “Stefan George, Thomas Mann, and the Politics of Homoeroticism”. *The German Quarterly*, 86(3), 311-333.
- DWDS (*Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*). (s. f.). Union der Deutschen Akademien der Wissenschaften. Recuperado el 5 de mayo de 2021 de <https://www.dwds.de/wb/Z%C3%A4rtling>
- GILL-PETERSON, Jules. (2021). “Gender”. En The Keywords Feminist Editorial Collective (Ed.), *Keywords for Gender and Sexuality Studies*. New York University Press.
- GLBTQ. *An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, & Queer Culture*. (2007). “Man, Thomas (1875-1955)”. glbtq, Inc. Recuperado el 12 de mayo de 2021 de

[https://web.archive.org/web/20080408005455/http://www.glbtc.com/literature/mann\\_t.html](https://web.archive.org/web/20080408005455/http://www.glbtc.com/literature/mann_t.html)

JACHIMOWICZ, A. (2011). “Der Sieg der ‘Uniform.’ Das ‘Schnee’-Kapitel des ‘Zauberbergs’”. *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*, 237-270. <https://doi.org/10.18778/2196-8403.2011.12>

KONTJE, Todd. (2008). “Modern Masculinities on The Magic Mountain”. En Hans Rudolf Vaget (Ed.), *Thomas Mann’s The Magic Mountain: A Casebook*. Oxford University Press.

LANGE-KIRCHHEIM, Astrid. (2015). “Gender Studies”. En Andreas Blödorn y F. Marx (Eds.), *Thomas Mann. Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Metzler.

LINEAMIENTOS GENERALES para la Igualdad de Género en la UNAM. (2013). Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://abogadogeneral.unam.mx/igualdad.pdf>

MANN, Thomas. (1927). *The Magic Mountain* (Helen Tracy Lowe-Porter, Trad.). A. A. Knopf.

MANN, Thomas. (1939). “Introducción a *La montaña mágica*. Conferencia dictada a los estudiantes de la Universidad de Princeton el 10 de mayo de 1939”. *Revista Oxigen*. Recuperado de [https://web.archive.org/web/20071014015142/http://www.revistaoxigen.com/Menu/Recursos/7montana\\_magica.htm](https://web.archive.org/web/20071014015142/http://www.revistaoxigen.com/Menu/Recursos/7montana_magica.htm).

MANN, Thomas. (1988). *Der Zauberberg*. Fischer

MANN, Thomas. (2020). *La montaña mágica* (Isabel García Adánez, Trad.). DeBolsillo.

PONS GmbH. (s. f.). *Diccionario en línea PONS* (en línea). Recuperado el 5 de mayo de 2021 de <https://es.pons.com/traducci%C3%B3n/alem%C3%A1n-esp%C3%B1ol/verz%C3%A4rteln>

RENDALL, Thomas. (2016). “Thomas Mann’s Dantesque Zauberberg”. *Monatshefte*, 108(1), 85-98.

SABSAY, Leticia; SOLEY-BELTRAN, Patricia (Eds.). (2012). *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*. Egales

WEBBER, Andrew J. (2004). “Mann’s Man’s World: Gender and Sexuality”. En Ritchie Robertson (Ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Cambridge University Press.

WICKERSON, Erica. (2017). *The Architecture of Narrative Time: Thomas Mann and the Problems of Modern Narrative*. Oxford University Press.

A  
L  
M