LOS ESCRITORES POSTRADOS: *OCEANOGRAFÍA DEL TEDIO* DE EUGENIO D'ORS Y *LA MONTAÑA MÁGICA* DE THOMAS MANN

Cristina Díaz Varela
Manchester Metropolitan University

> *El hombre no vive únicamente su vida personal como individuo, sino que también, consciente o inconscientemente, participa de su época y de la de sus contemporáneos.*
>
> T. Mann, *La montaña mágic*a.

En esta ponencia me propongo examinar dos novelas publicadas por vez primera en los años veinte que guardan un inquietante paralelismo, *Oceanografía del tedio*[1] de Eugenio d'Ors y *La montaña mágica*[2] de Thomas Mann. Ambas novelas, que presentan un argumento similar, la temporada que pasa en un lugar de reposo un personaje durante un tiempo determinado, surgen a partir de la misma experiencia vital de sus autores, la estancia en un balneario del Vallés por parte del catalán hacia 1916[3] y la permanencia en un sanatorio para tuberculosos en la localidad suiza de Davos por parte del alemán en mayo de 1912. La similitud en la vida real no termina aquí, pues ambos escritores, después de un corto periodo (de tres horas y tres semanas respectivamente), *huyen* de estos lugares de reposo asustados, así lo expresa el per-

---

[1]. Publicada en español por vez primera por Calpe en 1921 es la edición que manejamos aquí.

[2]. Redactada a lo largo de doce años, fue publicada en 1924 (la edición que utilizamos en el presente estudio es la de Plaza & Janés, 1987). Este tema ya lo había abordado en una novela breve, *Tristán,* aunque no enfocándolo de la misma manera que en *La montaña mágica*.

[3]. La primera versión es una obra en catalán, *L'Oceanografia del tedi*, de 1916. Díaz-Plaja explica la génesis de la novela en *Al filo del Novecientos* (Barcelona, Planeta, 1971); también habla de esta novela en *Estructura y sentido del Novecentismo español* (Madrid, Alianza, 1975) y en *El combate por la luz. La hazaña intelectual de Eugenio d'Ors* (Madrid, Espasa-Calpe, 1981); más información se puede encontrar en *Historia crítica de la literatura española* (volumen VII) (Barcelona, Editorial Crítica, 1988) y en Bilbeny, *Eugeni d'Ors y la ideologia del Noucentisme* (Barcelona, La Magrana, 1988).

sonaje de d'Ors llamado Autor:

> En la oficina del hotel se sorprenden un poco al ver este veraneante que, sin queja, sin explicación, anuncia la partida para el día siguiente al de la llegada, y después de una instalación complicadísima y lenta. Pero él habla con tranquilidad acabada y cuida lúcidamente de los detalles que han de dar fin a este inaudito veraneo de tres horas. (p. 130)

Aunque el héroe de *La montaña mágica*, Hans Castorp, difiera completamente en este aspecto de Autor, pues el anterior permanecerá siete años en la clínica Berghof de Davos, el tío de Hans experimenta la misma sensación de miedo que tuvo Mann y termina escapando clandestinamente después de una semana en las alturas alpinas:

> Había pensado, estremeciéndose interiormente al sólo imaginarlo, que ahora, después de una semana de permanecer aquí arriba, al volver al país llano, durante algún tiempo sentiría allá abajo la impresión de que todo era falso, y le parecería completamente inadecuado, poco natural y contrario a toda prescripción, no iniciar, inmediatamente después del desayuno, su paseo reglamentario y no tenderse horizontalmente al aire libre, envuelto en las mantas según el rito, en vez de tener que ir al despacho. Y esa comprobación espantosa había sido la causa inmediata de su fuga. (p. 443)

Los dos protagonistas, Autor y Hans Castorp, son hombres jóvenes que sufren de exceso de trabajo y que por consejo de sus respectivos médicos[4] han de pasar una temporada en un lugar de descanso[5]. El médico de Castrop "le reñía cada vez que le encontraba, y le exigía un cambio de aires prolongado y completo" (p. 41). El de Autor es más estricto en su dictamen: "Fulguró la sentencia del médico: "Ni un movimiento, ni un pensamiento" (p. 81).

En los lugares que estos personajes eligen para descansar van a tener todo el tiempo del mundo, pues allí *no hay nada que hacer* sino comer y tumbarse durante las curas de reposo. Así pues *oceanografía del tedio* significa tiempo infinito que el per-

---

[4]. En la literatura del siglo XIX el hecho de permanecer aislado debido a la enfermedad tiene implicaciones muy distintas, ver Bailin, M, *The Sickroom in Victoriam Fiction,* Cambridge University Press, 1994.

[5]. Susan Sontag en *Illness as Metaphor* (Middlesex, Pinguin, 1987) comenta el sentido de estos desplazamientos en los enfermos de tuberculosis desde el siglo XIX.

sonaje tiene para explorar su conciencia[6], y *la montaña mágica* es el lugar donde se puede expandir la conciencia hasta límites incalculables, porque hay tiempo para ello y no hay nada que pueda distraer de esta ocupación.

La concepción del tiempo y del espacio en estas novelas nos remite al concepto de abstracción[7] vigente en el arte de la época[8]. Una de las consecuencias que genera la abstracción es que los artistas de este periodo sitúan sus obras fuera del espacio y el tiempo; el mundo objetivo no sólo no le interesa como referente directo de sus creaciones artísticas, sino que tratan de escapar de él fabricándose otros alternativos más placenteros. En el caso concreto de estas novelas que estamos tratando, los autores conciben estos sanatorios de reposo como una especie de trasmundos, lugares agradables carentes de las dimensiones espacio-tiempo; Hans Castrop se refiere a los otros enfermos de la clínica "Berghof" como "gentes que se hallan fuera del mundo" (p. 363).

Este retiro a un lugar alejado supone una ruptura con la vida cotidiana, y los enfermos que allí moran lo sienten como un paréntesis de su existencia normal y tienen la sensación de estar confinados en una suerte de limbo, tal como lo expresa Hans Castorp:

> En el fondo constituye una aventura singular esta aclimatación en un lugar extranjero, esa adaptación y esa trans-

---

[6]. Según Gabriela Zanoletti "el paso del tiempo a lo eterno es para d'Ors toma de posesión de una totalidad interior y exterior y, según la definición boeciana, 'una posesión total simultánea y perfecta de una vida sin fin' " en *Estéica española contemporánea. Eugenio d'Ors, José Camón Aznar y José Ortega y Gasset*, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1981, p. 40.

[7]. Zanoletti piensa que "d'Ors insiste sobre dos polos de la obra de arte; la objetividad de la reacción artística y la subjetividad del creador; el arte para d'Ors no es sólo un momento emotivo del pensamiento y por eso abstracto, parcial de aquella actividad concreta que es el pensamiento en cuanto autoconsciencia (...) lo arbitrario del arte significa para d'Ors 'liberarse de la servil imitación de la naturaleza y de la infrahumana interjección del instinto' (*Glosario* II, p.57) en *Opus cit*. p.42. Lo mismo expone Aranguren en *La filosofía de Eugenio d'Ors*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

[8]. Desde las postrimerías del siglo XIX hasta el surrealismo el arte se hace abstracto, intelectual, rechazando lo concreto y buscando arquetipos donde la belleza es eterna e inmutable, generando consecuencias en la forma de las novelas. Para Ortega usar ideas "deshumanamente" consiste en que "en vez de ser la idea instrumento con el que pensamos un objeto, la hacemos a ella objeto y término de nuestro pensamiento (...) Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos" en *La deshumanización del arte (Obras Completas* (tomo III), Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 363 y 365).

> formación, algunas veces penosa, que se sufre en cierta manera por sí misma con la intención decidida de renunciar cuando haya terminado y volver a nuestro estado anterior. Ese orden de experiencias se hallan insertadas como una interrupción, como un intermedio, en el curso principal de la vida, con un objetivo de "descanso", es decir, a fin de cambiar y de renovar el funcionamiento del organismo que corría peligro o comenzaba ya a estropearse o a fatigarse y enervarse en el ir y venir inarticulado de la existencia. (p. 108)

La vida en el sanatorio o balneario, por su estricta rutina, se rige por unos parámetros temporales distintos a los de la vida en la ciudad, como si el enfermo que allí habita entrara en una fase carente de tiempo, en una especie de cuarta dimensión. Así lo siente el primo tuberculoso de Hans, Joachim, veterano residente del Berghof:

> -Sí, es magnífico que hayas venido -dijo, y su voz tranquila revelaba emoción-, puedo afirmarlo; se trata casi de un acontecimiento para mí. Es, al menos, una manera de cambiar; es una especie de alto, de hito en esa monotonía aterna e infinita...
>
> -Pero el tiempo debe pasar para vosotros relativamente de prisa- dijo Hans Castorp.
>
> -De prisa y despacio, como quieras -contestó Joachim-. Quiero decir que no pasa de ningún modo. Aquí no hay tiempo, ni hay vida. (p. 20)

Autor, en el balneario catalán experimenta la misma sensación: "Pasa un minuto. Un minuto quieto, preñado como un siglo". (p. 85)

No sólo la rutina de la vida de un enfermo en este tipo de instituciones, sino también el paisaje contribuye a crear la idea de infinitud, de tiempo estático. Los paisajes de los Alpes suizos por su magnificencia y por la perpetuidad de sus nieves y glaciares simbolizan grandiosidad y eternidad; se dice de ellos en *La montaña mágica* : "Los lejanos fondos despertaban impresiones de grandeza y de santidad" (p. 473) ; ante este espectáculo Hans Castrop exclamará: "¡Grandioso! (p. 13) y afirmará: "¡Qué cosa más dulce para la mirada aquel verde de los pastos después del blanco infinito! (p. 370) El entorno del balneario del Vallés, por su monotonía, es considerado el propicio para bucear en el tiempo, según Autor éste es: "aula maravillosa para la oceanografía

del tedio" (p. 64).

El tiempo es para estos narradores un concepto relativo[9], pues piensan que la propia conciencia lo mide mejor que los ingenios mecánicos. Para ellos, éste no tiene una realidad objetiva, sino subjetiva, interiorizada. Esta percepción einsteniana[10] del tiempo (como se sabe el físico alemán no tenía una concepción absoluta del mismo, sino que declara su relatividad dependiendo del punto en que el observador se halle situado) hace que los personajes de estas novelas hagan referencia a la naturaleza subjetiva del tiempo, como dice el narrador de *Oceanografía del tedio* de Autor:

> El, que en tres horas de una tarde de agosto ha vivido más y ha agotado un tesoro de sensaciones más maravilloso que si hubiese consumado un largo viaje a Oriente. (p. 122)

En otra parte el anterior personaje afirma: "Ha transcurrido una hora justa. Una hora llena como un año" (p. 54). Hans Castorp hace este mismo tipo de comentarios:

> El tiempo no tiene ninguna "realidad". Cuando nos parece largo es largo, y cuando nos parece corto es corto; pero nadie puede saber qué cantidad de longitud ni de brevedad tiene. (p. 71)

En la novela de Mann también se produce un plegamiento del espacio-tiempo (como ocurre en los agujeros negros) cuando Castorp fusiona dos lugares y momentos distintos, uno de su infancia en el colegio y otro presente en el sanatorio, y dos personas, un escolar y la pensionista Clawdia (pp. 334, 376, 49 y 595).

La otra consecuencia de esta intelectualización o abstracción del arte es que la acción de estas novelas se reduce al máximo,

---

[9]. H. Hatfield hace referencia a la naturaleza circular del tiempo en la novela de Mann en *From The Magic Mountain. Mann's later Masterpieces*, Cornell University Press, 1979; ver también R. Struc, *The Magic Mountain: Time and Timelessness*, Pullman, 1971.

[10]. En *Sobre la electrodinámica de cuerpos en movimiento* de 1905 Einstein escribe que "no podemos atribuir una significación *absoluta* al concepto de simultaneidad; dos sucesos que, vistos desde un sistema dado de coordenadas, son simultáneos, no pueden ser considerados como sucesos simultáneos al contemplarlos desde un sistema que se halla en movimiento con respecto al primero" en *La teoría de la relatividad: Sus orígenes e impacto sobre el pensamiento moderno*, Madrid, Alianza, 1977, p. 33.

sobre todo en la de d'Ors en la que no pasa estrictamente nada, en ellas el lector se encuentra con las largas reflexiones de los personajes[11]. Tanto Castorp como Autor están forzados al reposo en sus *chaises-longues*, pero en vez de descansar, se entregan a una intensa actividad reflexiva, a esto se refiere Autor:

> Nadie podrá quitarle a mi humilde drama el mérito de reunir, incluso exagerar, las "tres unidades" clásicas... La unidad de tiempo, de lugar y de acción. Añadámosle aún, por gala, la unidad de *chaise-longue*. (p. 81)

Algo parecido expresa Hans Castorp en su lugar de descanso:

> ¡Alejamiento, contemplación! Esas son palabras que significan algo, que se oyen con gusto. Vivimos aquí en un alejamiento bastante considerable, hay que confesarlo. Nos hallamos tendidos a cinco mil pies de altura en nuestras *chaises longues*, extraordinariamente cómodas, y contemplamos el mundo y sus criaturas y se nos ocurren toda clase de ideas. (p. 382)

Autor explica por qué la posición horizontal es óptima para la reflexión:

> La gracia está en esta limitación de posibilidades, en esta penuria. Poco mérito habría quien prescindiese del movimiento y pensamiento, si tuviera ante la mirada los bailes de Loie Fuller y fuese escuchando, contados a su oído, los cuentos de Sherezada... ¡Pero aquí, entre un centenar de árboles modestos y una pared blanca, no oyendo más que el estridor monocorde de las cigarras de mediodía! (p. 33)

Puesto que el mundo objetivo ya no les interesa como referente directo de sus creaciones artísticas, crean otros alternativos; si ya de por si el balneario o la clínica son lugares aislados, nuestros héroes novelescos se aislan más al refugiarse en el ámbito de sus propios pensamientos, y si antes se había fulmi-

---

[11]. E. de Nora habla del "tempo" en la novela de d'Ors (*La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 61 y 61.

nado el concepto tradicional de tiempo, ahora se hace con el de espacio[12]. El verdadero argumento de la novela resulta, pues, la transcripción de estos procesos mentales. Esto apunta el narrador de *La montaña mágica*:

> Hans Castorp se planteaba estas cuestiones y otras semejantes. Su cerebro, desde la llegada a estas alturas, se había mostrado siempre dispuesto a tales disquisiciones. (p. 352)

Más adelante el primo del anterior hace un comentario similar:

> Verdaderamente, te ocupas de cosas muy lejanas cuando por las noches permaneces tendido en el balcón. (p. 377)

Lo mismo que se propone hacer en su tiempo de reposo el personaje de *Oceanografía del tedio:*

> Autor analizará aquí la Oceanografía del tedio. Sabrá cuán rico es y múltiple aquello que ha parecido igual y monótono al profano y distraído. (p. 24)

Para el narrador de esta novela, la conciencia, al igual que el mar, parecen infinitos; sumirse en las propias meditaciones y pensamientos es, para él, como explorar las profundidades marinas:

> Cierra de nuevo los ojos. Nada ya le sostiene. Ahora se hunde, completamente solitario y abandonado en el tedio, así como naufrago en el mar.
>
> Pero el mar, que parece a un contemplador frívolo la igualdad y la monotonía supremas, ofrece al buzo que en él profundiza el prestigio de mil espectáculos en el templo mágico de la sirena (...). Así el tedio, como el mar. Autor, que se hunde en él con la primera sensación de hombre que en él se anega, pronto siente su conciencia desvelada de nuevo y dispuesta a multiplicar unas aplicadas contemplaciones de buzo. (pp. 21-22)

---

[12]. Según Ortega "la propensión utópica ha dominado en la mente europea durante toda la época moderna: en ciencia, en moral, en religión, en arte" en *La teoría de la reltividad: Sus oreigenes e impacto sobre el pensamiento moderno*, Madrid, Alianza, 1977, p. 169.

Con la fulminación del tiempo y del espacio newtonianos[13] las peripecias de los personajes se reducen al máximo, la acción se desarrolla principalmente en la conciencia de éstos mediante el relato de sus pensamientos[14]. Paradógicamente estos enfermos postrados y convalecientes son hombres de acción[15], entendiendo ésta como intensísimo trabajo mental, como constante *creación* de sistemas de ideas. El humanista tuberculoso Settembrini y vecino de Davos da una visión ideal de la humanidad:

> Pero la razón y el siglo de las luces han disipado las sombras que pasaban sobre el alma de la humanidad, aunque no de un modo completo, pues la lucha dura hoy todavía. Y esta lucha, querido señor, se llama trabajo, el trabajo terrestre, el trabajo por la tierra, por el honor y los intereses de la humanidad, y templadas cada día por esta lucha, estas fuerzas acabarán por liberar definitivamente al hombre y conducirle por los caminos de la civilización y del progreso. (p. 103)

Esta misma idea de acción y trabajo en el interior de la conciencia también la expone d'Ors:

> La verdad de que el hombre lleva consigo mismo paisaje y anécdota y drama: la ley que quiere que el ferviente hierva, aun sin aire en que hervir; que el hombre de perpetua aspiración y de vida intensa lleve inquietudes y fiebres hasta a los mejor calculados reposos, a las más puras y rigurosas soledades. (p. 123)

Este mero acto de creación es para Castrop algo más trascendente, se siente como si fuera el dictador de un estado tota-

---

[13]. Aranguren escribe que d'Ors "partiendo de la teoría de la relatividad, establece sobre el espacial y el temporal un tercer saber, el espacio-temporal. Ni tiempo sólo ni espacio sólo, sino tiempo y espacio reunidos, fundidos, inserto el uno en el otro" (*Opus cit*., p. 199).

[14]. Para Zanoletti "d'Ors, hombre de acción, no lo es ciertamente en el sentido tennysoniano del 'working out the best' sino en el del perfeccionamiento de sí mismo, del ser, no del tener" (*Opus cit*., p.39). Según Aranguren " el 'hombre' orsiano es, pues, siempre, hasta cuando su faena parece consistir exclusivamente en pensar y saber, 'hombre que trabaja y que juega', es decir, hombre completo, cabal". (*Opus cit*. p. 244).

[15]. Según d'Ors "contemplación no significa, en modo alguno, pasividad. Ni siquiera la media pasividad de la ensoñación. Como hay energía en el sueño, como hay interés en el olvido, hay también acción en la aparente quietud contemplativa" en *Novísimo Glosario*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 532.

litario[16], como el Mussolini de la totalidad de su conciencia:

> si se podía hablar de una simpatía de Hans Castrop hacia el enorme salvajismo del invierno, es porque experimentaba, a pesar de su piadoso terror, que ese paisaje era la decoración más conveniente para madurar los complejos de sus pensamientos, que era aquél un lugar indicado para alguien que, sin saber mucho de él, se hallaba agobiado por la carga de "gobernar" pensamientos que concernan al estado y a la posición del *Homo Dei*. (p. 479)

Autor va más lejos y su acto trascendental se convierte en demiúrgico[17]:

> Serenidad asciende a orgullo. La silla de reposo es ya una nube. Sostiene en alto a un dios. Cualquier poderoso artista se siente un dios. A los ojos propios, el gran poder se disfraza de omnipotencia. (p. 62)

El amigo de Castrop, Settembrini, enfermo confinado en las alturas alpinas, también explica este concepto de creación:

> El hombre es la medida de las cosas, tiene el derecho imprescriptible de pronunciarse sobre el bien y el mal, sobre la verdad y sobre las falsas apariencias, y es un desgraciado el que tiene la audacia de desviar la fe de sus derechos creadores. (p. 664)

Como resultado de estos procesos mentales que tienen lugar durante las curas de reposo, estos "personajes pensantes", estos enfermos creadores de hermosos edificios teóricos, se sienten más sabios y más felices, no preocupándose demasiado por el hecho de estar efermos, que es para ellos algo secundario, anecdótico, algo que los desvía de su Ideal de seres humanos[18] como así explica el narrador que le suce-

---

[16]. Notemos que en los años veinte y treinta triunfan los regímenes totalitarios en Europa.

[17]. Para Huidobro el poeta es un dios, como lo expresa en su manifiesto *Non Serviam:* "hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y flora propias. Flora y Fauna que sólo el poeta puede crear (...) No se trata de imitar la naturaleza, sino de hacer como ella; no imitar sus exteriorizaciones sino su poder exteriorizador" en *Obras Completas*, Santiago, Zig-Zag, 1964, p. 715.

[18]. Para Settembrini "la enfermedad significa más bien un rebajamiento del hombre; si, un rebajamiento doloroso que injuria a la Idea" y Castrop se pregunta: "¿la enfermedad una forma de extravío? es dicir: no nacida del extravío, sino ella misma extravío" (*La montaña mágica, Barcelona, Plaza & Janés, 1987,* pp. 104 y 225) o lo que es lo mismo, desviación del Ideal que es el hombre sano; algo parecido dice Aranguren de la intuición orsiana que "pretende captar, a través de la realidad individual, su 'schema', esto es, el orden, la forma" (*Opus cit*., p. 184), es decir, la esencia, el Ideal.

de a Autor:

> Una hora de reposo absoluto le ha vuelto bien sabio (...). Todas las maravillas con que le ha enriquecido una hora de tedio van a caer y se verán miserablemente destruidas (pp. 54 y 92)

Como lo que importa de estas novelas es la pintura de la psique de los personajes, éstos, a pesar de la enfermedad que los rodea, experimentan sentimientos positivos; Hans Castorp no da ninguna importancia al hecho de que él mismo es un tuberculoso, sino que se siente muy feliz porque al vivir en el sanatorio tiene tiempo para meditar y hacerse más sabio y también porque está enamorado, llegando a exclamar: "¡Dios mío, qué bella es la vida!" (p. 133).

La "unidad de *chaise-longue*", es decir, el hecho de que la novela esté compuesta, en el caso de d'Ors casi exclusivamente, por los pensamientos de los protagonistas en su proceso de cura, impone temas tales como las reflexiones filosóficas[19], musicales, literarias, artísticas y morales que contienen ambas novelas, así como, además , la fascinación o enamoramiento por una *femme fatal*, compañera de enfermedad y de confinamiento, a la que el héroe se limita a observar y a adorar en secreto.

Como hemos visto, curiosamente tanto Thomas Mann como Eugenio d'Ors han situado sus respectivas novelas en clínicas de reposo, lugares extraordinariamente tranquilos y apartados en los que se lleva una vida muy distinta a la cotidiana y ordinaria de la gente que vive en las ciudades, una vida estrictamente monótona en la que hay que permanecer postrado haciendo cura de reposo buena parte del día. También ambos autores han decidido que los protagonistas de sus novelas fueran allí a pasar una corta temporada (de tres semanas para Castrop, que luego se alargarían hasta siete años, y de tres horas para Autor). Los héroes novelescos, una vez instalados en sus *chaises-longues* experimentan una nueva concepción del tiempo, subjetiva, piensan que éste no tiene una realidad objetiva y mesurable empíricamente sino que depende del punto de vista del observador, y si éste lo siente como largo, es largo y si le parece corto, es corto, inde-

---

[19]. Aparte de Aranguren, Amorós (*Eugenio d'Ors, criítco literario*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1971) habla de la relación filosofía y estética en d'Ors. T.E. Apter comenta la importancia de la música en la obra de Mann en *Thomas Mann, The Devil's Advocate*, London, MacMillan Press, 1978.

pendientemente de lo que señalen los relojes, concepción similar a la relativista de Einstein. Al mismo tiempo, el hecho de permanecer la mayor parte del día tendidos haciendo la cura de reposo, les permite reflexionar largamente, pasando la novela a estar ambientada, no ya en los centros de reposo, sino en la conciencia de los personajes, en las fuentes de sus propios pensamientos. Así pues, gracias a la enfermedad y a su modo de curarla (una enfermedad que requiere reposo absoluto en un balneario o sanatorio) Thomas Mann al igual que d'Ors han conseguido abstraer sus narraciones tanto del espacio como del tiempo y crear una especie de cuarta dimensión, la de la creación intelectual. De esta manera hemos podido apreciar que tanto la enfermedad como su tratamiento son utilizados como vehículos para la plasmación de esta concepción intelectualizada del arte, de esta doble realidad o dimensión paralela, un modo de abstracción que ambos autores, alemán y catalán, eligieron fortuitamente.