

Una lectura expectante sobre el tiempo

Ingrid Geist

Escuela Nacional de Antropología e Historia

Consideramos el tiempo como infinito precisamente por haber borrado de nuestro pensamiento la finitud originaria, impresa en el tiempo futuro por el ser-para-la-muerte; en este sentido, la infinitud no es más que una decadencia de la finitud del futuro.¹

Si no pienso mi muerte, vivo en una atmósfera de muerte en general.²

1. La expectativa

La montaña mágica de Thomas Mann se inicia con el relato del viaje de Hans Castorp, oriundo de Hamburgo, de las tierras bajas a las montañas. Es un viaje de ascensión a lo largo del cual el espacio muestra potencias que comúnmente se consideran propias del tiempo. El narrador comenta que el espacio —al igual que el tiempo— provoca el olvido, e incluso puede superar la acción del tiempo: libera al hombre de sus relaciones cotidianas y lo coloca en un estado primordial e inocente. Hans Castorp siente una gran excitación al ascender hacia las regiones altas,

¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, acerca del tiempo en la fenomenología de Martin Heidegger, pp. 759-760.

² Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 375.

ya que el hogar y el orden quedaron atrás y, sobre todo, quedaron muy abajo.³

El relato parece conducir hacia un estado de transición en el cual se suspende el tiempo objetivo y el lector ve surgir la expectativa de una profunda transformación, probablemente iniciática, que el personaje pueda experimentar con base en una vivencia del tiempo sustraído de la cosmología y que el lector pueda compartir como una experiencia del tiempo de ficción.

La expectativa parece afirmarse con base en indicios tales como las peculiares maneras de comprender el tiempo por parte de los de arriba: éstos tratan el tiempo de una manera insólita, ya que, según dicen, tres semanas son como un día. Sin embargo, esta afirmación se vuelve sospechosa, ya que no suspende la segmentación temporal, sino introduce una disyuntiva incierta: no se sabe si el tiempo se contrae (tres semanas aparecen como si fuesen sólo un día) o si el tiempo se dilata (un día aparece como si se extendiese por tres semanas). Se vislumbra aquí la tematización posterior de la brevedad y la largura del tiempo, puestas en juego hasta desembocar en una eternidad turbia. Por otra parte, no fue la acción del tiempo sino la del espacio la que provocó la excitación de Hans, lo cual alimenta una segunda sospecha contraria a la expectativa: el espacio podría resultar una suerte de *trickster* o embaucador que arbitrariamente categoriza el mundo y engañosamente instituye los términos opuestos de los de abajo (inscritos en el tiempo objetivo) y los de arriba (inscritos en otro tiempo), que se conservan a lo largo de toda la novela. Además, muy pronto el lector se enterará de que en la montaña puede haber días de invierno y de verano, también puede haber días de primavera y de otoño, pero, en sentido estricto, no hay estaciones que marquen el ciclo anual. Las afir-

³ Frecuentemente cito a Thomas Mann, según mi propia traducción. Casi siempre se trata sólo de fragmentos o la reproducción incompleta de frases. He optado por no colocar los entrecorridos ni las referencias a las páginas correspondientes de la edición alemana.

maciones se orientan hacia una suerte de destemporalización y el lector está tentado a seguir alimentando la expectativa de ver surgir la tematización de un tiempo continuo la cual, a su vez, se va desalentando por la repetición de afirmaciones que evocan la incertidumbre. El olvido y la abolición del pasado, inaugurados por el viaje de Hans, se van conjugando con el entorno de una peculiar desfiguración de los segmentos temporales, la cual conduce a lo que más adelante se califica como una economía generosa y finalmente viciosa del tiempo.

El lector se ve obligado a replegarse al proemio, sumamente desconcertante, en el cual se presenta la voz del "autor implicado", en términos de Paul Ricoeur, o una suerte de meta-narrador que pone en tela de juicio si el narrador es "digno de confianza" o "no digno de confianza". El lector queda sobre aviso de que, al proseguir, se somete a un juego de expectativas e incertidumbres que se perfilan en las disyuntivas entre la cercanía o la lejanía del pasado profundo, entre historia o cuento de hadas y entre aburrimiento o entretenimiento, donde el narrador cuestiona si acaso depende del tiempo el hecho de que un relato sea aburrido o entretenido. Incluso, el argumento del proemio juega con un desplazamiento que parece fundir la distinción entre tiempo de la narración y tiempo narrado: el narrador no podrá contar la historia de Hans en un solo instante (tiempo de la narración), ni siete días ni siete meses serán suficientes; habrá que ver si acaso sean necesarios siete años (tiempo narrado).⁴

⁴ Ricoeur plantea la particular imbricación entre tiempo narrado y tiempo del narrar. La novela de Thomas Mann se divide en siete capítulos o 974 páginas (tiempo de la narración o lectura) que comprenden siete años de tiempo narrado. No hay una equivalencia entre capítulo y año sino una tensión entre dilatación y contracción. El tiempo del narrar se va dilatando a lo largo de los siete capítulos: 21, 25, 74, 124, 219, 267 y 244 páginas. Simultáneamente, el tiempo narrado se va contrayendo: el primer capítulo narra la llegada del personaje a las altas montañas y el segundo ofrece un relato retrospectivo. Los siguientes capítulos finalizan al terminar un día, tres semanas, siete meses, quince meses (?) y siete años. "Estas relaciones numéricas son más complejas de lo que parece: por una parte, el tiempo

Al proseguir la lectura de *La montaña mágica*, las expectativas se batan con la ambigüedad entre el narrador digno y no digno de confianza, ambigüedad acentuada por la ironía que atraviesa la obra. Como dice Ricoeur, el lector se ve forzado a entablar “una lucha con el autor implicado”, la cual lo llevará a buscar no una respuesta sino una pregunta o un sistema de preguntas. Dicho de otro modo: el narrador digno de confianza parece alentar las expectativas y ofrecer respuestas, mientras que el narrador no digno de confianza introduce incertidumbres y exige formular preguntas.⁵ La alternancia entre ambos narradores es lo que a mi parecer caracteriza la novela de Thomas Mann y provoca que el lector tenga que replantearse sus preguntas una y otra vez, al ver cómo se desdibujan en el horizonte las respuestas que parecían emerger.

La estrategia de incertidumbre gira en torno a lo que quisiera llamar el “tiempo negado”⁶ o el tiempo no dicho, que se asoma como el auténtico, oculto en las divagaciones cándidas del personaje y las digresiones irónicas del narrador; la candidez del personaje invade al lector y la ironía atiza la inocencia complaciente hasta convertirla en sobresalto. La expectativa de una vivencia del tiempo y, junto con ésta, el despliegue narrativo de una suerte de tiempo fenomenológico quedan defraudados. Los pasajes que parecen permitir el reconocimiento de ecos de un continuo de tiempo-invencción o duración indivisible, de una conciencia íntima del tiempo como presente vivo con su doble horizonte de retenciones y protenciones, o de un cuerpo fenomenal que habita el mundo y cuya

del narrar se acorta continuamente respecto del tiempo narrado; por otra, el alargamiento de los capítulos, combinado con la abreviación del relato, crea un efecto de perspectiva esencial para la comunicación de la experiencia principal, el debate interior del héroe con la pérdida del sentido del tiempo” (Ricoeur, p. 555).

⁵ Véase Ricoeur, pp. 869-877: los conceptos de “autor implicado”, “narrador digno de confianza” y “narrador no digno de confianza”.

⁶ Véase Santander, “La meditación del tiempo en filosofía”, p. 48: “el tiempo negado por la metafísica”.

vivencia fundamental traza los horizontes de la temporalidad,⁷ se niegan a sí mismos: el continuo se presenta bajo el disfraz de un infinito sombrío, la subjetividad del personaje se extravía en un laberinto de impresiones y su cuerpo rehúye el mundo para gozosamente entregarse a la enfermedad. Al parecer el texto de la novela afirma las aporías del tiempo: la frontera entre tiempo vivido o subjetivo y tiempo objetivo o metafísico es infranqueable; la finitud y la eternidad son conceptos inconciliables; el tiempo deviene inescrutable.⁸

2. La iniciación fallida

El viaje de Hans Castorp, de las tierras bajas a las montañas, parece el preámbulo de un rito de iniciación. El personaje se desliza apartándose del orden de la vida cotidiana, y con eso inaugura un proceso progresivo de separación de los de abajo y de integración nunca del todo acabada con los de arriba. Este proceso de separación llega a cierto grado de conclusión provisional con una ensoñación al final de un paseo solitario y agotador para, más adelante, dar lugar a una vivencia de iniciación que vuelve a alentar y desalentar la expectativa del lector.

En el primer episodio, Hans sube por las veredas de la montaña y es testigo de la despedida entre dos hombres que mutuamente se dirigen las palabras: *pues bien, adiós y muchas gracias*. Al final del ascenso, Hans descansa cerca de un torrente cuyo sonido le provoca el mismo gusto que la música.⁹ Entra

⁷ Me refiero a las propuestas filosóficas de Henri Bergson, Edmund Husserl y Merleau-Ponty. Si hablo de ecos, obviamente no estoy pensando en una influencia de los pensadores sobre el novelista, sino en el bagaje cultural del lector.

⁸ Para la aporética del tiempo, véase Ricoeur, especialmente, pp. 41-79, 635-775 y 991-1037.

⁹ La música, posteriormente, en la voz de Settembrini, es calificada como políticamente sospechosa. Otro tema interesante sería la interacción entre Hans y sus dos educadores: Settembrini defiende las ideas de la Iluminación y Naphta ofrece el contrapeso pedagógico del oscurantismo. El propio Hans se va dando

en un estado de actividad vital extrañamente disminuida. Espacio y tiempo parecen disueltos. Hans se aleja hacia el allá y el entonces; está lejos, inmerso en otro tiempo, y revive su relación de espera respecto a Pribislav Hippe, un amigo distante. En realidad, ya se había olvidado de Hippe, pero ahora éste sale de la neblina y entra nuevamente en su vida, con aquella situación audaz en la cual entabló con Hippe una “verdadera” plática que, en realidad, se redujo a un episodio de préstamo de un lápiz. Hans despierta de su ensoñación: efectivamente había sido Hippe. No hubiese pensado que alguna vez volvería a verlo con tanta claridad. Se levanta y repite las palabras de despedida escuchadas antes de la ensoñación: *pues bien, adiós y muchas gracias*.

Podría pensarse que las palabras de despedida se dirigen a la imagen de Hippe, mas el recuerdo de estas palabras vuelve a aparecer en el “caldo de eternidad”,¹⁰ que describe un avance en la separación creciente de Hans del mundo de los de abajo, y tiene su resonancia en cada grado de perfeccionamiento que él cree alcanzar en su liberación respecto a este mundo, perfeccionamiento puesto en entredicho por las afirmaciones una y otra vez intercaladas de que la aclimatación de Hans al mundo de los de arriba consistía en la habituación a no poderse habituar. La ensoñación y las palabras de despedida ponen en duda el carácter transitorio de la estancia (el proyecto de compartir durante tres semanas la vida del primo enfermo de tuberculosis) y

cuenta de que no había ni orden ni clarificación en las disputas de los dos educadores. No sólo uno contradecía a otro, sino que cada uno se contradecía a sí mismo. Los discursos de Settembrini y Naphta terminan en una suerte de ruido; los signos se destruyen, hasta fundir el sentido e instalar el sin-sentido, proceso que acompaña la abolición final del sentido del tiempo.

¹⁰ En el trabajo de Ricoeur, *Ewigkeitssuppe* se traduce con “sopa de eternidad”. La expresión completa es *Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit*, “Sopa de eternidad y claridad repentina”. Sospecho que Mann juega aquí con un modismo popular: *das ist klar wie klare Klossbrühe* (“está más claro que el agua”, literalmente: “está claro como el caldo claro de albóndigas”) que deja en entredicho qué tan claras estén las cosas. El término *Brühe*, “caldo” o “sopa clara”, implica transparencia pero también mezcla que hace engañosa la transparencia.

virtualizan la permanencia de la estancia: se presentan los primeros síntomas de un padecimiento gustosamente imaginado.

“Volver a verlo con tanta claridad” representa un juego ambiguo entre el reconocimiento de la vivencia como visión ensoñadora y la creencia de haber vivido un reencuentro. Además, pronto el lector se percatará de que “volver a verlo con tanta claridad” se traslada de la imagen de Hippe (el amigo distante del pasado) a la de Clawdia Chauchat (el objeto del deseo del presente) hacia quien se transfiere también la espera e, incluso, el episodio del préstamo de un lápiz. La ensoñación asigna cierto grado de consumación a la separación e inaugura una espera que durará siete años, vinculándose primero con la figura de Clawdia y finalmente prescindiendo de todo objeto. La espera, al borrar la memoria —salvo la memoria de la muerte ajena— instaura un tiempo sin cronología que —en contra de la expectativa del lector— no se descubre como temporalidad auténtica. La abolición creciente de las marcas temporales se conjuga con divagaciones sobre el tiempo, primero, puestas en boca de Hans, en sus momentos de aparente lucidez mental, para irse desplazando a la voz irónica del narrador que finalmente desacredita la posibilidad de voz del personaje. Para éste, el tiempo vivo se trastoca en una eternidad turbia con base en un enredo interminable entre lo aburrido de las largas duraciones que se vuelven entretenidas, y lo entretenido de las cortas duraciones que se hacen aburridas. Aun así, el narrador, que juega con las expectativas y las incertidumbres del lector, introduce la marca de un evento esperanzador que parece potencializar un viraje del desvío por la eternidad a una vivencia del tiempo auténtico.

Hans se enfrenta a un paisaje de invierno descrito como un caos de oscuridad blanca, una monotonía primordial, semejante al desierto del Mar del Norte, en las tierras bajas, cuando reina un fuerte viento de poniente, pero sin el ruido de los truenos, sino con un silencio mortal e infinito. Hans vive la sensación de lo elemental silenciosamente peligroso, la felicidad extática del contacto con poderes cuyo abrazo pleno sería aniquilador y el secreto deseo de

forzar este contacto extático con la naturaleza mortal hasta la amenaza fatal. Siente la profundidad de la soledad hasta llegar al límite del horror, que es la condición previa para el valor.

Los copos de nieve, sin embargo, difieren de la arena de mar. No son granos pedregosos, sino miríadas de partículas de hidrógeno, petrificadas en una multiplicidad cristalina regular. Siempre presentan el mismo esquema fundamental, con el placer infinito de variar la figuración del hexágono. Hans disfruta eufóricamente su independencia, a la vez que el miedo ante la tormenta inminente lo hace consciente de que secretamente ha buscado extraviarse y de que ahora lo ha logrado plenamente. Se adentra en lo amenazador, cada vez más, hasta regresar al lugar de partida. Según su estimación, ha pasado una hora esquiando en círculo, pero con una mirada al reloj, descubre que han pasado sólo quince minutos.

Con el agotamiento, Hans cede ante la tentación de abandonarse a la ensoñación. Hay un parque debajo de él, bañado por una lluvia transparente y luminosa, y Hans percibe la fragancia y la plenitud de las tierras bajas. Contempla el mar que, no obstante, se trastoca en el mar del sur, profundamente azul, el Mediterráneo nunca antes visto por Hans, quien celebra el reconocimiento de lo no conocido. Contempla la dicha de la luz y de las criaturas que viven ahí: una madre que amamanta a su hijo y un joven hermoso, cuya mirada, no obstante, desde abajo hacia arriba, traslada la visión hacia el horror. Hans sigue la mirada y descubre detrás de sí un templo al que penetra. La imagen de la madre con su hijo se sustituye por la visión de dos figuras femeninas, madre e hija, labradas en piedra, las cuales, en el interior del templo, se transforman en dos ancianas medio desnudas, con el pelo enmarañado, los senos colgantes y largos pezones, que despedazan y devoran a un niño. Hans despierta, pero no es un despertar real. Sigue soñando con los pensamientos, a manera de una recapitulación: ha regresado el lápiz a Clawdia y a Hippe. Acaba de soñar el estado del hombre y de su comunidad, comprensiva y respetuosa, detrás de la cual se ejecuta el repulsivo

banquete de la sangre. Comprende que, en nombre del amor, el ser humano no debe cederle a la muerte el dominio sobre los pensamientos. Hans se libera del encantamiento.

De nuevo, el asombro ante el enigma del tiempo pone fin al episodio. Sólo han pasado unos diez minutos, pero en ese lapso cruzaron por la mente de Hans tantas imágenes de dicha y de terror, y tantos pensamientos atrevidos. Al parecer, la iniciación concluye con una comprensión del valor de la vida y del amor. En palabras del narrador, parecía que la vida tenía buenas intenciones con el hijo de sus desvelos, altamente extraviado, expectativa que se destruye al instante: ya no hay rastro de la tormenta de nieve; Hans regresa al pueblo; una hora más tarde, lo que había soñado está palideciendo, y lo que había pensado, Hans ya no lo entiende bien esa misma noche.

3. Brevedad y largura

La iniciación fallida pone en juego la brevedad del tiempo de la ensoñación en contraste con la largura del tiempo soñado. Esto muestra cierto paralelismo con la contracción del tiempo narrado ante la dilatación del tiempo del narrar. El proemio parecía borrar la diferencia entre el tiempo narrado y el tiempo del narrar, lo cual hace sospechar una fusión equívoca entre el tiempo soñado y el tiempo de la ensoñación, que probablemente no se refiere sólo a los momentos privilegiados de la promesa de iniciación, sino a toda la historia de Hans, ya que la eternidad habría de durar siete años. Esta fusión, a su vez, se relaciona con el juego —anunciado en el proemio— entre las categorías de entretenimiento-aburrimiento y brevedad-largura. Una última vez en que el narrador retoma este juego, lo hace preguntando sobre la posibilidad de narrar el tiempo. Responde que un largo tiempo de narración puede abarcar un tiempo narrado breve y viceversa. O bien, que el tiempo narrado puede coincidir con el tiempo del narrar. Pero no es posible narrar *el* tiempo y reducir el relato diciendo que el tiempo fluye, transcurre o pasa; sin

embargo, sí se puede narrar *sobre* el tiempo. Es el sentido doble de la pregunta que plantea el narrador para confesar qué quiere hacer realmente al contar la historia de Hans.

Podemos establecer una equivalencia entre el tiempo narrado y el tiempo de la ensoñación del personaje. De acuerdo a la contracción del tiempo narrado y la dilatación del tiempo de la narración, se crea el equívoco de que el tiempo de la ensoñación se dilate hasta coincidir con el tiempo soñado que es la eternidad, la noche eterna. La relación entre dilatación y contracción se presenta bajo la forma de proporciones cambiantes entre aburrimiento y entretenimiento, entre largura y brevedad del tiempo.

Desde su primer día entre los de arriba, Hans tropieza con el enigma de estas curiosas proporciones que, conforme pasa el tiempo, le hace renunciar a toda consideración del tiempo. Confiesa que no es fácil distinguir entre aburrimiento y entretenimiento. Aún no termina un día, pero Hans siente que ya ha pasado mucho tiempo. Es un tema recurrente, que vuelve a aparecer una y otra vez en el asombro ante la particular relación entre largura y brevedad. A pesar de sentir que su estancia ha sido larga, Hans no se ha aburrido; por el contrario, se está entreteniendo. Parece que llegó a la montaña hace una eternidad, pero, según el personaje, eso no se relaciona con la medición del tiempo, sino que es una cuestión de los sentimientos que, conforme al alargamiento del tiempo de estadía, van cuajando en una uniformidad del tiempo. El día de Hans se segmentaba en muchos fragmentos, siempre uniforme, como un día normal, ni entretenido ni aburrido, un día que era siempre el mismo. Sólo se tomaban en cuenta las unidades redondas del tiempo, las horas completas, mientras que los cuartos sobrantes se tragaban de paso, bajo el dominio de una generosa economía del tiempo. El día artificialmente entretenido se desmoronaba entre las manos de Hans quien, conforme transcurría el tiempo, no habría podido responder a ninguna pregunta sobre duraciones ni marcas temporales precisas. Por lo demás, nadie, ni él mismo, le planteó estas preguntas.

Las primeras divagaciones de Hans embaucan al lector, que considera al narrador digno de confianza y abriga la esperanza de que su expectativa se cumpla. La candidez creciente del personaje, empero, y las digresiones del narrador introducen la incertidumbre por medio de un particular uso del lenguaje. El narrador juega con las denotaciones que ceden su lugar a las connotaciones de los vocablos *Kurzweil*, "diversión, entretenimiento, distracción o pasatiempo", y *Langeweile*, "aburrimiento, tedio o hastío". Ambos vocablos integran el sustantivo *Weil(e)* que denota un lapso de tiempo indefinido que, según el contexto, puede abarcar lo mismo un instante que una extensión temporal mayor. Las marcas de extensión "breve" (*kurz*) y "largo" (*lang*) instituyen la categoría *Kurzweil-Langeweile*, "entretenimiento-aburrimiento", cuya composición morfológica puede describirse como "breve rato" y "largo rato". Estos términos, en su denotación temporal, corresponden en el alemán a los vocablos *kurze Weile* y *lange Weile*. En el lenguaje común, la connotación temporal de *Kurzweil*, "entretenimiento", y *Langeweile*, "aburrimiento", está ausente; surge en la novela al poner en juego los dos términos.

Las connotaciones temporales del aburrimiento como un tiempo que dura demasiado y del entretenimiento como un tiempo que vuela, no se refieren sólo a la extensión sino también a la dinámica interna del tiempo, lo cual desemboca en un efecto de eternidad cuyas distintas figuraciones pueden resumirse en la idea de una cadena infinita de instantes idénticos y reversibles, sin presente, donde paradójicamente cada instante deviene eterno.¹¹ El juego con el binomio *Kurzweil-Langeweile* atraviesa varios niveles: en el primero, el denotativo, se instala la categoría entretenimiento-aburrimiento como aspectualización

¹¹ Un pasaje de la novela se refiere a la fascinación que Hans experimenta al descubrir la eternidad de los ciclos temporales reversibles marcados por el curso de los astros, la cual se enlaza con la admiración por la inmensidad albergada en lo minúsculo.

actorial. Los niveles segundo y tercero ponen el énfasis en la connotación temporal, de tal manera que la categoría puede reformularse como brevedad-largura (según la extensión temporal) y como aspectualización temporal puntualidad-duratividad (según la dinámica interna del tiempo). Esta aspectualización temporal se funda en el *tempo* como aceleración-desaceleración (celeridad-lentitud), que produce el efecto de un tiempo que pasa velozmente (tiende a ser puntual) o transcurre con lentitud (se ensancha y se afirma en su duratividad), lo cual permite traducir el binomio *Kurzweil-Langeweile* como abreviación-alargamiento.

Las digresiones del narrador, a la manera de un eco malicioso, retoman las divagaciones de Hans sobre la abreviación y el alargamiento del tiempo, para desembocar en el tema de su uniformidad y el caldo de eternidad, cuestionar la posibilidad de un tiempo subjetivo sin punto de referencia en el tiempo objetivo y abordar las confusiones que surgen cuando los momentos todavía presentes del pasado reciente se identifican con los ya presentes del futuro inminente, a la vez que no se distingue entre el pasado reciente y el remoto, ni entre el futuro inminente y el lejano. Estas identificaciones calificadas como ilícitas llevan a la instauración de un presente instantáneo y convierten todos los ahora en instantes idénticos que fundamentan la uniformidad vertiginosa de la eternidad.

Con lo anterior, el lector puede reconocer la posibilidad de tematización latente de un presente vivo que justamente se descubre como el tiempo negado por el curso del relato y cuya condición como tiempo íntimo o subjetivo, además, parece cuestionarse. Según el narrador, podemos llegar a ignorar el tiempo porque carecemos en nuestro interior de cualquier órgano del tiempo, porque somos totalmente incapaces de determinar el curso del tiempo desde nosotros mismos, sin referencia externa. La aporía del tiempo, entonces, se plantea en la imposibilidad de conciliar el tiempo subjetivo con el objetivo. En otro momento, el narrador afirma que la vivencia del tiempo se

enlaza con el sentimiento de la vida. Esta idea no se completa sobre el polo positivo de esta relación; se desliza hacia el polo negativo: si la vivencia del tiempo se debilita, también el sentimiento de la vida sufre una disminución y viceversa. La aporía del tiempo se traslada hacia la cuestión acerca de la cualidad de la subjetividad —y del tiempo— que se perfila en el eje semántico de la vida y la muerte. El personaje ocupa el lugar de la enfermedad (no vida), esto es, guarda una relación de contradicción con la vida, matizada por la indiferencia, y una relación de implicación con la muerte, matizada por el encantamiento y la fascinación.

El narrador manifiesta que se suelen expresar opiniones muy erróneas sobre la naturaleza del alargamiento (*Langeweile*), pues se cree que lo novedoso abrevia el tiempo hasta expulsarlo, mientras que la monotonía lo alarga, al pesar sobre el paso del tiempo y, por lo tanto, dificultarlo. Ciertamente es que la monotonía puede alargar la hora y hacerla aburrida, pero abrevia las grandes masas temporales hasta anularlas. A la inversa, lo interesante puede acortar la hora y hacerla más ágil, pero otorga al curso temporal anchura, peso y solidez. Lo que se conoce como alargamiento, más bien y en sentido propio, sería una instantaneidad (*Kurzweiligkeit*) enfermiza del tiempo como consecuencia de la uniformidad ininterrumpida. El narrador invita al lector a que recuerde, qué tan rápido pasan los días cuando se está enfermo y en reposo. Siempre es el mismo día que se repite, pero, ya que siempre es el mismo, en el fondo no es correcto hablar de repetición, sino de uniformidad o indiferencia, de un ahora detenido o de una eternidad a causa de la confusión de las formas temporales. En la enfermedad, la forma verdadera del ser se descubre como un presente sin extensión a lo largo del cual “el caldo se te sirve eternamente”.

4. La espera

El planteamiento de la eternidad como instantaneidad enfermiza del tiempo no es producto del alargamiento indefinido ya que —en palabras del narrador— no sería correcto hablar de la eternidad en términos de largura. Por el contrario, es resultado de una abreviación creciente que desemboca en la nulidad del tiempo. Que los instantes tengan un valor de eternidad es consecuencia del remolino de la mezcla y fusión de los estados de conciencia de “todavía” y “ya”, que conducen a no distinguir entre un ahora del presente, un ahora del pasado y un ahora del futuro para desembocar en un hábito vicioso de decir *ayer* en lugar de *hace un año* o decir *mañana* en lugar de *el año próximo*. De esta manera, Hans miraba el atardecer de hoy que difícilmente se distinguía del de ayer, ante-ayer o hace una semana. Ya era noche cuando apenas había amanecido. Hans lo notaba con asombro, sin horror, pues tal sentimiento le era ajeno a su edad. Le parecía sólo que todavía estaba mirando el atardecer de ayer, a la vez que ya estaba mirando el de mañana.

Estas divagaciones ejemplifican, una vez más, el carácter opaco de la eternidad y, por otra parte, introducen el tema de la espera. En algún momento, el narrador compara la espera con el tiempo de aguardar la llegada de un tren, con ese tiempo en que todas las aspiraciones de la vida se concentran en acabar con el tiempo. La particular relación entre eternidad y espera se explicita con un episodio sobre la distribución del correo que le permite a Hans atisbar la oportunidad de encuentro con su objeto deseado, Clawdia Chauchat. La tarde del domingo se mantenía vigente, tal como si aún fuese la tarde del domingo anterior. Puede decirse que Hans tragaba las semanas al esperar la vuelta de la misma hora, cada séptimo día. El narrador explicita que esperar significa adelantarse, sentir el tiempo y el presente no como regalos sino como obstáculos: significa negar el valor propio del tiempo y saltar mentalmente por encima de él. La espera devora cantidades temporales sin vivir ni aprovecharlas. Del que espera

sin más, podría decirse que es un tragón que consume los alimentos vorazmente sin aprovechar los valores nutritivos. También podría decirse que, tal como la comida no digerida no fortalece al hombre, al igual, el tiempo desaprovechado en la espera no lo hace envejecer. Pero, por supuesto, agrega la voz irónica del narrador, la espera pura y simple prácticamente no existe.

Tal como se plantea el problema, la espera se enlaza con la instantaneidad enfermiza de la eternidad lo cual la aleja de todo vínculo que el lector pueda querer establecer con un triple presente que se distiende por la memoria, la atención y la espera. Es justamente la memoria —la peculiar memoria de la muerte— la que aporta rasgos significativos a la eliminación de la temporalidad de la espera. Sobre este particular, el relato retrocede a la infancia de Hans, cuando tenía la edad de siete años, en la casa del abuelo, después de la muerte del padre que aconteció a espaldas de Hans. Destacan momentos importantes en que el niño está ensimismado en la contemplación de la vasija bautismal, que hace surgir una primera idea vaga sobre el tiempo primordial, iterativamente remoto, a través de la serie de nombres grabados en la vasija, desde el bisabuelo más reciente hasta los bis-bis-bis- ... bis-abuelos más remotos. Esta iteración del sonido “bis” y de sus ecos hacia un pasado infinitamente alejado son proyectados por el niño sobre el retrato del abuelo, considerado como el abuelo verdadero, mientras que el real, en la vida cotidiana, sólo es tomado por un abuelo interino. La imagen del abuelo verdadero, a su vez, se proyecta sobre el abuelo muerto, ataviado con el traje y las insignias de su rango, imagen que se eterniza como un ser auténtico en la memoria de Hans, quien le asigna una elevada dignidad a la muerte —en realidad una imagen de la muerte, ya que la putrefacción del cadáver queda arbitrariamente descartada y, con ello, la temporalidad del cuerpo y, por lo tanto, la finitud. La imposibilidad de pensar la finitud, convierte a la muerte en una fantasía de muerte.¹²

¹² La fascinación de Hans por la muerte aparece de manera recurrente en los

La vida y el amor carecen de la dignidad asignada a la imagen de la muerte y transferida de ésta al cuerpo enfermo. Hans se complace en la imaginación gozosa de la enfermedad de su propio cuerpo y el encantamiento que vive a causa de la seducción ejercida sobre él por el cuerpo enfermo de Clawdia, el objeto privilegiado del deseo y de la espera. Esta espera se virtualiza en el recuerdo ensoñador de Pribislav Hippe, el amigo distante, con quien Hans siempre esperó tener un encuentro que, finalmente, se redujo a una plática banal. La espera se actualiza al reconocer en Clawdia la imagen de Hippe, a la vez que la fascinación febril que siente por la joven le ofrece la justificación retroactiva para la enfermedad imaginada. Hans reproduce el juego de esperas que instala a Clawdia como una presencia ausente, juego en el cual cada contacto simuladamente ocasional reanuda la espera, hasta el encuentro aparentemente efectivo.

Este encuentro tiene lugar un memorable 29 de febrero, un día extra en el calendario —de cierta manera, irreal— en una noche de *Walpurgis* cuando Hans cumple siete meses de estancia en la montaña. La presencia presente de Clawdia se reduce a la banalidad del préstamo de un lápiz, envuelta en las bufonadas de Hans para, el día siguiente, reanudar la espera que, con la partida de Clawdia, gira en torno a una ausencia presente a través de la imagen esquelética —la radiografía de Clawdia— que Hans guarda como prenda y promesa del reencuentro, promesa que quedará defraudada por el regreso de Clawdia que no es más que el preámbulo para una nueva partida —sin promesa— que convierte a la figura de Clawdia en una ausencia ausente. Finalmente, la espera de Hans carece de todo objeto, es espera sin más, sin orientación, que se funde con las ilusiones de eternidad y se sumerge en un ambiente de tedio, irritación y odio.

diálogos con sus educadores y recibe un tratamiento especial en el pasaje sobre la "danza de la muerte", en el cual Hans muestra un interés febril por los moribundos que poco tiene que ver con una compasión por el sufrimiento.

La espera, por otra parte, se relaciona con una reiteración significativa del número siete que se anunció desde el proemio y reaparece en las divagaciones iniciales de Hans sobre el enigma del tiempo las cuales giran en torno al problema de la percepción y la medida. Hans toma la temperatura y observa el transcurso de los siete minutos prescritos para verificar la curva febril. Esos siete minutos se convertían en un lapso significativo, en el cual el tiempo avanzaba a paso de tortuga. Con esfuerzos, habían pasado seis minutos, de cierta manera, empujándolos, cuando Hans se abandona a la ensoñación de manera tal que el séptimo minuto se esfumó de modo imperceptible. Un comentario posterior acentúa que el problema del tiempo se agravaba al aproximarse a lo más pequeño: aquellos siete veces sesenta segundos durante los cuales Hans sostenía el termómetro en la boca, eran especialmente resistentes. Se extendían hacia una pequeña eternidad y constituían capas más sólidas en el vago deslizamiento del gran tiempo.

A la edad de siete años, Hans recibe la primera idea vaga sobre el tiempo primordial que, retrospectivamente, se descubre como la primera fantasía de eternidad. Cuando se cumplen siete semanas de estancia con los de arriba, Hans celebra la libertad alcanzada respecto a los de abajo y decide permanecer en el tiempo líquido de los de arriba y sustraerse del tiempo sólido de las tierras bajas.¹³ Cada séptimo día la espera culmina provisionalmente en un amago de encuentro con el objeto anhelado. La noche de *Walpurgis* se festeja al cumplirse siete meses de esta-

¹³ El simbolismo del número siete encuentra un contrapeso interesante en la figura del primo Joachim, realmente enfermo, pero obsesionado por regresar a las tierras bajas. Al completar siete veces setenta días en el sanatorio, Joachim decide regresar a casa, en términos de Hans, a la ignorancia en tierra extraña. Joachim hablaba de que todo se renovaría, la vida, él mismo y el tiempo; otra vez tendría tiempo sólido. Más adelante, ya moribundo, Joachim todavía sufre grandes cambios. El joven se convierte en un hombre maduro. Atraviesa velozmente las edades, que no tendrá ya tiempo de alcanzar, y, durante las últimas 24 horas, se transforma en anciano. Muere a las siete de la tarde. Belleza y juventud se expanden por el rostro enmudecido de Joachim.

día, en un día irreal, a partir del cual el personaje se hunde cada vez más profundamente en el caldo de eternidad. Hasta completar los siete capítulos del tiempo del narrar y los siete años del tiempo narrado, Hans habrá pasado por cada una de las siete mesas del comedor: estuvo en cada mesa cerca de un año. El narrador acaba por apodar a Hans como el lirón (*Siebenschläfer*, "siete-durmiente") que ha perdido toda vitalidad por estar sumido en la somnolencia eterna.¹⁴ La fantasía de enfermedad le abrió la perspectiva fascinante de una vida en reposo que, por último, apuntará hacia el reposo eterno.

5. El tiempo negado

Las digresiones finales del narrador son sobre todo una réplica al sueño de eternidad del personaje y su estado de reposo, una réplica que, no obstante, se formula en mayor medida a través de preguntas y la invitación iterativa al lector de seguir preguntando. El tiempo sigue siendo un enigma, un algo secreto que no tiene ser y, sin embargo, es omnipotente. Es una condición del mundo fenoménico, un movimiento que se vincula y mezcla con la existencia y los movimientos de los cuerpos en el espacio. Pero ignoramos la relación entre tiempo y movimiento; no sabemos si el tiempo presupone el movimiento o si éste presupone el tiempo. También ignoramos la relación entre tiempo y espacio; no sabemos si el tiempo es una función del espacio, si éste es una función del tiempo o si ambos son idénticos. Posteriormente, las digresiones subrayan que allí donde ya no hay movimiento, tampoco hay tiempo. Los maestros del medievo pretendían que el tiempo es una ilusión; decían que el curso temporal sólo es el resultado de nuestros sentidos y que el ser verdadero de las cosas es el ahora estancado, todo lo cual el narrador lo

¹⁴ Si el número siete evoca en el lector la mitología cristiana, seguro que no puede referirse a los seis días de la creación sino al séptimo, el día del reposo.

califica como licencias vacacionales y fantasías de una vida ociosa.

La vinculación del movimiento con el tiempo parece introducir la exterioridad y la objetividad como forma auténtica del tiempo donde éste se plantea como una suerte de causa eficiente. Hacia el final de la novela, el narrador pone el énfasis en que el tiempo es activo, produce cambios y tiene una naturaleza verbal. Lo que está en juego es nuevamente el uso del lenguaje. En este caso, el verbo *zeitigen*, que denota "producir, originar, acarrear, surtir efecto" y cuya composición morfológica comporta un sentido temporal: *zeit-*, "tiempo". El tiempo aparece como una fuerza pulsante, presente incluso en la idea de un tiempo que se contrae y se dilata, el binomio abreviación-alargamiento, que en la fascinación subjetiva del personaje por el cuerpo mortalmente enfermo se allana para devenir espera eterna.

Los primeros usos del verbo *zeitigen* aparecen de manera poco pregnante: el consumo de cerveza que "produce" en Hans la sensación de un exceso de calor y el comentario del educador eventual sobre el contacto temprano con la muerte que "originó" en Hans la propensión de resentir las durezas de la vida y el cinismo del mundo. En ambos casos, el sentido temporal del verbo queda oculto ya que es un hecho circunstancial el que acarrea consecuencias, mientras que, después de quedar suspendido hasta el capítulo sexto, el verbo aparece exclusivamente en su relación a la eficiencia del tiempo.

El tiempo transcurrido desde la partida de Clawdia originó la habituación a una vida sin ella; el tiempo siguió su paso hasta producir cambios: la mudanza del educador y las partidas no autorizadas de los enfermos. El tiempo, en su actividad secreta pero continua, comenta el narrador, originó cambios, siempre lo ha hecho, pero más lentamente, no tan violentamente como con las muertes que ocurrieron en la alta montaña y en las tierras bajas. Hans sintió que la muerte del tío-abuelo colmó su libertad y le dio su última perfección. Ya no había contacto alguno con las tierras bajas ni con las marcas temporales. De pronto, en el

séptimo verano, irrumpe el estampido del trueno, la detonación ensordecedora de una mezcla desastrosa de tedio e irritación, que despierta al siete-durmiente que se tallaba los ojos. El estruendo hace explotar la montaña mágica y expulsa al lirón al mundo de los de abajo y la guerra. Por última vez, el narrador se propone mirar a los ojos del pecador bonachón en el campo de batalla. Adiós, hijo de los desvelos de la vida. La historia la hemos contado por ella misma, no por ti, ya que fuiste muy simple. Pero, en fin, fue tu historia. No hay muchas esperanzas para ti y no nos preocupa. Sólo queda por preguntar si de esta fiesta mundial de la muerte alguna vez se elevará el amor.

El estampido del trueno hace irrumpir el tiempo histórico y, con ello, la solución de la aporía del tiempo parece cargarse sobre el lado de la objetividad. Ricoeur concluye su análisis de la novela de Thomas Mann en el sentido de una agudización de la aporía donde el peso se pone sobre el segundo término de la relación entre concordancia y discordancia. Sin embargo, en otro contexto, aborda el concepto de *Wirkungsgeschichte*, "historia efectual", que se explicita como "ser-marcado-por-el-pasado", esto es, "somos agentes de la historia sólo en la medida en que somos sus pacientes".¹⁵ Con este concepto en mente, podría decirse que Hans elude el ser paciente de la historia en tanto que se sustrae del tiempo y no sólo del tiempo objetivo sino también del subjetivo. En otras palabras, el narrador de la novela finalmente no plantea un divorcio entre tiempo subjetivo y objetivo sino, bajo el signo del sentido temporal del verbo *zeitigen*, "temporaciar",¹⁶ la historialidad y la temporalidad guardan un nexo íntimo. En la conciencia y la existencia humanas, la sedimentación del pasado histórico se actualiza en las

¹⁵ Ricoeur, p. 953.

¹⁶ Cfr. Santander, pp. 89, 90, 92, donde el autor aborda la temporalidad en la concepción de Heidegger. Ricoeur menciona que el verbo *zeitigen* marca una "operación temporalizadora", p. 737.

tradiciones vividas en el presente que, por su parte, apuntan hacia la finitud, el advenir de la muerte.¹⁷

El divorcio entre objetividad y subjetividad del tiempo es resultado de una particular constitución de la subjetividad, en la cual la vivencia del tiempo puede debilitarse y aun eliminarse. Entonces, según el narrador, el tiempo muestra su realidad material porque es activo, porque temporacía. El tiempo realiza su obra también en ese lirón que, si bien entregado a la imagen de la muerte, es un cuerpo vivo, distinto del muerto que está muerto: éste abdicó del tiempo, tiene mucho tiempo, es decir, no tiene tiempo alguno. El tiempo negado por la ensoñación del tiempo no auténtico irrumpe fuera de la subjetividad inserta en un laberinto de confusiones y a la deriva en un presente marcado por el olvido de la finitud y del advenir de la muerte. Olvido que, para el personaje, hace irrumpir el sobrevenir de la muerte, el trueno de la finitud esencial del tiempo. El sueño de eternidad del personaje es el sueño de una inmortalidad impersonal que no sólo anula el tiempo sino también la subjetividad. Para Hans la muerte está colocada en el pasado —iterativamente remoto— y en la vida ajena, nunca aparece en el horizonte del futuro y menos de su propio futuro. Al colocar la muerte en un pasado inalcanzable y en la otredad, Hans esquiva la finitud, y su propia subjetividad se trastrueca en objetividad. El cuerpo vivo, debilitado por la imaginación enfermiza, se instala como cosa o cuerpo-objeto.

La anulación de la subjetividad se tematiza en el contrapeso de la figura de Mynheer Peeperkorn en relación con Hans Cas-torp. Mynheer se caracteriza por una gran vitalidad y generosi-

¹⁷ J. N. Mohanty entiende temporalidad e "historicidad" como "dos caras de una misma moneda". Vincula la temporalidad husserliana, "el presente vivo con su horizonte doble de retenciones y protenciones", con la historicidad de la conciencia y la existencia que están "cargando el peso del pasado (en la forma de la tradición) y avanzando hacia el último fin (la muerte)". Mohanty "La pertenencia de Husserl en nuestros días", texto publicado en la edición de Antonio Zirión, *Actualidad de Husserl*, pp. 141-142.

dad y, en ocasión de uno de los abundantes banquetes, pronuncia la sentencia de que el sentimiento de estar vencido ante la vida es el pecado para el cual no hay compasión. Es la ruina de la dignidad que rebasa el calificativo de deshonra; es la desesperación infernal, el fin del mundo. Hans se asombra de la expresión "fin del mundo" en la voz estruendosa de Mynheer y admira su grandeza bíblica frente a la cual habría que guardar silencio. Más adelante, justamente a causa de una indiscreción de Hans, el personaje se ve obligado a reconocer que el sentimiento de la vida lo ha abandonado, reconocimiento que lo impulsa al suicidio. Previamente, Mynheer elige una catarata como escenario de despedida: allí su voz estruendosa se pierde en el estrépito del agua.

Los truenos que acompañan las lluvias y los vientos de las tierras bajas resuenan en la voz estruendosa de Mynheer entregado al sentimiento de la vida y en el estrépito de la catarata que borra la voz del renunciante al sentimiento de la vida, para desembocar en el estampido del trueno de la guerra, que libera a Hans de su encantamiento para entregarlo a la muerte. El encantamiento, por su parte, se inauguró con el susurro del torrente y se sella con el silencio del paisaje nevado hasta ir acallando la voz del personaje por la voz del narrador respecto de las digresiones sobre el tiempo. El tiempo de la ensoñación es el de la subjetividad sumida en el encantamiento del silencio mortal que traduce la temporización del tiempo —el tiempo negado— en un ritmo confuso de abreviación-alargamiento que deviene eternidad —tiempo soñado. El tiempo negado transcurre a espaldas del personaje —al igual que la muerte de su padre— e irrumpe en el estampido del trueno. Es un ruido, a veces apenas perceptible como el susurro del torrente, en el núcleo mismo de la subjetividad, aun cuando ésta se extravía por el encanto de las impresiones, lejos de dar con el centro de ella misma.

La subjetividad y la temporalidad se instalan en la disyuntiva entre sentir la vida y el amor o estar vencido ante la vida. Parece que *La montaña mágica*, que explícitamente es una novela sobre

el tiempo, no plantea el tiempo como un problema ontológico sino lo evoca en un sentido ético. El gran pecado de Hans Castorp es su renuncia a la vida y su inserción voluntaria en el mundo de la enfermedad, indiferente ante la vida, que convierte el amor en encantamiento. La renuncia a la vida coincide con la renuncia al tiempo, de manera tal que vida y tiempo son dos instancias íntimamente vinculadas donde, parafraseando al narrador de la novela, no sabríamos decidir si el tiempo presupone la vida o si ésta presupone el tiempo o si ambos son idénticos. Negar el tiempo equivale a negar la vida y, en consecuencia, afirmar la muerte que —como imagen— es una presencia muda y engañosa y que —como finitud esencial del tiempo— impone su ser, con independencia de la subjetividad extraviada.

Referencias bibliográficas

- BERGSON, Henri (1903), *Introducción a la metafísica*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1984.
- (1942), *El pensamiento y lo moviente*, La Pléyade, Buenos Aires, 1972.
- HUSSERL, Edmund (1893-1917), *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Felix Meiner Verlag, Hamburgo, 1985.
- MANN, Thomas (1924), *Der Zauberberg*, Fischer, Berlín, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1995.
- RICOEUR, Paul (1995-1996), *Tiempo y narración*, 3 tomos, Siglo XXI, México.
- SANTANDER, Rodolfo (1994-1995), "La meditación del tiempo en filosofía", *Morphé*, núm. 11-12, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 9-130.
- ZIRIÓN, Antonio (ed.) (1989), *Actualidad de Husserl*, Alianza, Fundación Gutman, UNAM, México.
- ZILBERBERG, Claude (1994-1995), "Observaciones a propósito de la profundidad del tiempo", *Morphé*, núm. 11-12, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 157-214.