**La violencia de la risa y la animalidad en *La montaña mágica* de Thomas Mann y *El señor de San Francisco* de Iván Bunin.**

Dante S. Prado - [dantesergioprado@gmail.com](mailto:dantesergioprado@gmail.com)

¡Guárdese usted de la ironía que aquí se cultiva, ingeniero! ¡Guárdese en general de esa actitud del espíritu! Allí donde no sea una forma directa y clásica de retórica perfectamente inteligible para un espíritu sano, se convierte en una aberración, en un obstáculo para la civilización, en el vicio.

Mann, 2002: 324.

En *Sobre las partes de los animales*, la obra biológica de Aristóteles, hay ya contenida una temprana problematización entre la risa, γέλως, y la animalidad: la risa es algo que particulariza al humano pero al mismo tiempo es algo que altera su voluntad, su pensamiento (2010: 214). Este gesto extraño precisa una causa que la explique y Aristóteles la encuentra en lo biológico, en el cuerpo. Es, pues, una definición del humano a partir de un elemento no racional.

Pero ¿qué sucede con el humano que no ríe, que no tiene esta marca de humanidad? ¿Y con la sociedad que ya no ríe –o que ya no puede reír– en el cierre del “largo siglo XIX”? A estas preguntas habría que añadir una más, una previa: ¿acaso se puede hablar de una crisis de la risa en este período[[1]](#footnote-1)? ¿El mutismo tras la guerra comentado por Benjamin (1987; 167) no estaría implicando también a la experiencia de la risa? Estas preguntas estimulan un proyecto de investigación de literatura comparada cuyo corte temporal es el período que circunscribe a la Primera Guerra Mundial; período en el que se puede reconocer una abundante producción sobre la risa[[2]](#footnote-2), no limitada a lo literario –pero que casi siempre vuelve a ella en tanto documento de comicidad, como lo hace Henri Bergson. En aras de estos textos y autores, bien se podría afirmar, aunque sea de un modo provisorio, que la risa deviene problemática en este período; un objeto al que se debe estudiar y criticar. En cierto modo, lo natural y propio de lo humano de la risa parece ya no serlo tanto.

Formando parte de este proyecto, el trabajo siguiente analizará *La montaña mágica* de Thomas Manny *El señor de San Francisco* de Iván Bunin en relación con la primera pregunta, ligada a la problemática entre risa y animalidad. Así, en la obra de estos dos autores, parecería que el decadentismo y la concupiscencia hacen que la risa ceda frente al gesto vacío, frente a la sonrisa y la creciente brutalidad de la sociedad.

A pesar de ser *La montaña mágica* una obra posterior, en tanto que el texto de Bunin remite a una obra de Mann, *Muerte en Venecia*, comenzaremos con la obra del escritor alemán y desde él iremos al otro galardonado autor.

**Sanatorio de animales.**

Un análisis estilístico de la novela, de los lexemas utilizados –trabajo facilitado hoy día por las ediciones digitales–, rápidamente cimienta la relevancia de la novela de Thomas Mann, *Der Zauzerberg*, publicada en 1924, para este trabajo. Así, se podrá notar la frecuencia de la palabra “risa” [*lächen*] y aún más de las “sonrisas” [*lacheln*]. Estas últimas conforman parte de la personalidad de Settembrini –su mentada sonrisa fina y humanista– desde su primera aparición, pero también se hace presente en muchos de los habitantes del sanatorio, incluidos a Hans Castorp y Joachim. Es decir, la sonrisa es regular, forma parte de las descripciones de Mann. La risa, por su parte, parece más un evento aislado, se encuentra más limitada su presencia; sobretodo la risa a carcajadas que es descrita, llamativamente, en el encuentro entre la “llanura” y la “altura”, con la llegada de Hans Castorp a Bernhof y posteriormente con la de su tío James.

Habría algo en la distancia con el mundo del sanatorio que hace que, al encontrarse con este, los visitantes lo encuentren ridículo, no puedan controlar la risa. “Y de pronto, estalló en una risa violenta e incontenible que sacudió su pecho y torció su rostro, reseco por el viento frío, en una mueca dolorosa” (Mann, 2002: 20). Al cónsul James también le sucede algo similar: “Quiso contenerse, reprimir la carcajada, se dominó casi con espanto” (Ibíd: 643).

Hans Castorp pierde esta distancia que le da la risa y acaba reconociendo, pasada las semanas, que todo acto (trivial) adquiere mayor significación en el sanatorio. Las acciones son significativas, importantes, serias, de un modo que resultaría, según Hans, incomprensible para la gente de la llanura. Esto sucede cuando ya Hans se siente aclimatizado –acostumbrado a no acostumbrarse, como suele repetirse– lo cual lo deja, al llegar su tío, en la posición que ocupó Joachim al comienzo de la novela: pasa a ser el personaje que sonríe pero que no ríe.

Henri Bergson[[3]](#footnote-3) dice que la indiferencia es una de las condiciones de posibilidad de la risa, indiferencia que él relaciona con la vida racional, con la inteligencia y un cierto ideal de “perfeccionamiento general” (2009: 23). En efecto, la llegada desde la “llanura” ubica a Hans y a su tío en un plano de indiferencia frente a los eventos y la vida del sanatorio. Ajenos a la vida en Bernhof, ambos personajes encuentran absurda, por ejemplo, la anécdota –que funciona casi como una frase de iniciación– de los trineos que bajan muertos desde el sanatorio. La existencia en Bernhof es, por tanto, una vida no indiferente. Al considerar una sociedad menos racional e intelectual, Bergson da una descripción que resulta adecuada para el contexto de Bernhof: es un entorno de “almas siempre sensibles, concertadas al unísono, en las que todo acontecimiento” produce “una resonancia sentimental” y un desconocimiento absoluto de la risa (Bergson, 2009: 13). Así sería, pues, una sociedad que solo sonríe.

La indiferencia, que también es distanciamiento, permite la risa y la función social de esta: la corrección de lo que ya se deja de percibir como humano por lo grotesco o el automatismo. Es decir, la risa es la posibilidad de crítica del mundo del sanatorio antes de que este neutralice al individuo con el orden espacial y temporal que instaura: el mundo de “arriba” está signado por la repetición y una estricta estructuración. Hay espacios y tiempos de recreación, de comida y de magia, de sesiones espiritistas. El sanatorio parece encapsular un campo de tensión, entre una racionalidad instrumentalista, “con arreglo a fines” (Habermas, 1989: 369)[[4]](#footnote-4); y la suspensión de la razonabilidad por el ocio y el efecto atrapante del misticismo y oscurantismo que, siguiendo a Hobsbawm, gobiernan a la Europa de fines del siglo XIX y principios del XX en Europa (2009). La risa podría pensarse como un bastión de defensa antes de la captura tanto instrumental como irracionalista; pero también sería una herramienta racional obsoleta en Bernhof. Tomemos a Settembrini, el educador racional y liberal Settembrini, crítico de la sociedad de Bernhof. Es un personaje que no ríe ni produce risas. Esto parecería señalar tanto el grado de integración del humanista italiano al mundo del sanatorio por su enfermedad como lo limitado de su efecto pedagógico por no tener distancia, por pertenecer al objeto que critica.

Sin embargo, la risa no aparece en la novela como algo exclusivamente positivo. La risa, como dice Bergson, no es ni “justa ni buena”, sino que es un “intimidar humillando” (2009, p. 139); tiene elementos de violencia, de juicio colectivo en la complicidad efectiva o imaginaria que establece. La risa tiene ambos valores aquí mezclados, la crítica racional y la violencia. En la novela de Mann, la ironía –que se evidencia en la compleja distribución de elementos contradictorios en un mismo ser (o espacio)– difumina las cosas hasta un relativismo apático, nihilista; no es extraño que Lukács resaltase justamente la fuerza de la ironía y la autoironía al comentar *La montaña mágica* (Lukács 1969: 131). De este modo aparece la animalización del sanatorio, de un modo equívoco, que tiende a la confusión. Los pacientes son animales[[5]](#footnote-5) –algo mencionado por Kayser al analizar lo grotesco en Mann (1964: 191)– y son tenidos por la administración del sanatorio como tales, cada uno en su jaula, con sus necesidades particulares. No obstante, así conservan un grado de ingenuidad (casi pre-cultural) y paz que se opone a la vida de la “llanura”, marcada por el conflicto económico y, luego, por la guerra. Asimismo, el llamado “embrutecimiento” [*Der große Stumpfsinn*] que se extiende por el sanatorio parece preferible a la terrible violencia que comienza a regir en el mundo humano. Entonces, el animal es objeto de risa, al ser percibido como un modo degradado de lo humano, pero lo que se opone a la vida doméstica en el sanatorio, la vida humana de la “llanura”, que puede reír, no supone un mundo de positividad absoluta.

El narrador de *Der Zauberberg* parece dialogar con la siguiente frase de Goethe, dicha en carta a fines de 1798 a C.G. Voigt: “Von der Vernunftshöhe herunter sieht das ganze Leben wie eine böse Krankheit und die Welt einem Tollhaus gleich” (1981: 363). El narrador de Mann parece invertir la frase y la posición de observación: desde un manicomio, desde la enfermedad y la animalidad, ¿cómo se ve la vida racional, de la razón? ¿En qué medida se puede decir que la risa sea un gesto positivo y racional, de reacción frente al sanatorio y no de una acción de violencia de la ratio de la “llanura” destructiva, sin perspectivas? El gesto de la risa se vuelve confuso, indeterminado en la novela, acercándose tanto a la posición formativa y racionalista, a la vitalista –que uno encuentra en el Nietzsche de *Die fröhliche Wissenschaft–*  y a la línea platónica, que ve en la risa un gesto irracional, involuntario y desfigurador.

A veces una risa loca y triunfal subía del fondo de su ser, sacudía su pecho y su corazón retrasaba sus latidos, una alegría y una esperanza desconocida y sin medida le torturaban; otras veces palidecía de espanto e inquietud, y su corazón repetía los golpes de su propia conciencia, con una cadencia acelerada, batiendo contra sus costillas (Mann, 2002: 270).

Alegría y espanto, esperanza e inquietud. La montaña, la altura, es nociva para la risa pero también parece serlo la “llanura”. No se puede controlar su salida, su huida, su irremediable perdida o en un sanatorio por la enfermedad, o en las trincheras por la guerra. En ambos casos, la risa esta marcada de muerte.

**El señor cerdo.**

Otra muerte: Bunin, inspirado por la novela corta *Muerte en Venecia* de Mann[[6]](#footnote-6), escribe *El señor de San Francisco* [*Господин из Сан-Франциско*], publicada en 1916. Allí relata la muerte del padre de una familia de San Francisco, en el medio de un viaje turístico a Capri. Es un viaje transatlántico de largo aliento, de años que se reparten entre el crucero de lujo y los hoteles de cada parada. Con horas reguladas, con una existencia que se debate entre consumir alimentos y consumir cuerpos –que nos remite a la voluptuosidad enfermiza de los personajes de Mann–, el espacio del crucero se acerca bastante al de Bernhof y sus personajes en vacaciones indeterminadas (Lukács, 1969: 40). Tanto en el crucero como en el sanatorio, la vida es administrada y el tiempo controlado.

El sujeto existe por el espacio y no al revés.El *incipit* es insidioso: allí se señala el carácter pasatista del viaje y al omitir el nombre del señor de San Francisco se elide su individualidad. Es un tipo de persona, un burgués, no un sujeto específico el que tendrá esta experiencia en crucero, de placer. Es una experiencia de multitud, en la que la familia de San Francisco se difumina en los horarios pautados, en el itinerario, en la planificación de desayuno, almuerzo, cena, etc. Esto se ve en el uso frecuente de “los pasajeros” en las descripciones y en la rutina que se detalla en cada parada, ya sea en Nápoles o Gibraltar, por ejemplo. Los pasajeros son una manada en busca de diversión.

La ociosidad de los pasajeros del crucero, por su parte, se asemeja a la de los enfermos del sanatorio de *La montaña mágica*. En ambos espacios, la comida y la sexualidad son los principios rectores. El señor de San Francisco se encuentra preocupado por asistir a toda comida y por verse bien, puesto que desea coquetear con la “famosa belleza” o con las chicas napolitanas que conforman parte de su itinerario. La hija de este, a su vez, emprende el viaje turístico como posibilidad romántica-económica: desea conocer un millonario, estar con un príncipe. La pareja de actores, los amantes pagos (Bunin, 2006: 78), que parecen enmarcar el texto, juegan con esto: muestran los placeres y la forma de vida ideal del crucero. Evidencian, en cierto sentido, el consumo visual y físico que parece motorizar a la familia de San Francisco y a los demás pasajeros. Es un exponerse en cada evento, en cada comida, siempre con una fachada de felicidad (Ibíd).

Estos actores representan una ficción necesaria para el funcionamiento del crucero: son parásitos, sanguijuelas, que fingen felicidad y engañan con sus apariencias. Son sonrisas que encandilan a los pasajeros, quienes también se ven obligados a sonreír. Hay una preocupación por la apariencia que se ve ejemplificada por esta pareja danzante, pero que también aparece en el lujo del crucero y en la familia de San Francisco: lo vemos en el cuidadoso arreglo de la hija y en la escena del padre de familia observándose en el espejo, ya en Capri.

La constante excitación, ya sea por la comida como por los cuerpos, sumada a la construcción de una apariencia agradable y respetable, vuelve a la familia de San Francisco irritable. Si allá el sanatorio no curaba enfermos (más bien, los producía), acá el viaje de placer no da placer, no se lo disfruta. Suprimir las decisiones propias para llevar una vida administrada supone este gesto conflictivo, de ociosidad e irritación, que, al mismo tiempo, implicaría una pérdida del carácter de adulto y también de humano. El loro enjaulado estaría señalando esto: en su encierro, parece ser una representación de la existencia en el crucero y de la caja que acabará habitando el señor de San Francisco. Asimismo, marcaría lo repetitivo del viaje con su murmullo rígido (Ibíd: 87).

Nuevamente, hay una afinidad entre la falta de risa y la animalidad. La persona que no ríe pierde su humanidad. Aparece, entonces, como un animal, como vemos en las palabras que describen la súbita muerte del norteamericano: gritos de cerdo, resoplidos de animal; el turista como un “*зарезанный*” (Ibíd). El señor de San Francisco, en su lucha con la muerte, hace ruidos de sacrificado en términos de animal degollado, asesinado. Emerge así como un animal que no ríe, un animal que es sacrificado; y que, por su condición de animal muerto, supone un riesgo para la empresa turística. Hay que deponer del cuerpo en secreto, hay que retirarlo de la circulación de los animales vivos, del resto de los pasajeros.

El cuerpo muerto produce problemas pero también risas. El señor de San Franciso, una vez muerto, es motivo de sorna: los empleados del hotel de Capri se ríen y burlan del fallecido. Un empleado en particular se burla de la voz y la expresión del señor de San Francisco (Ibíd: 89). Como advertía Bergson, aquí se aprecia la función de juicio colectivo, cómplice de la risa.

Así es como aparece la risa textual. Los empleados no pueden contener la risa tras la muerte del turista norteamericano; antes debían conservar, como la pareja paga del crucero, un semblante fingido, una actuación de sonrisas. Al mismo tiempo, el sacrificio del animal burgués es uno de los elementos de comicidad del relato: la muerte es ridícula, es grotesca, como el suicidio de Naphta en la novela de Mann.

Con la muerte y a través de la risa aparece lo ridículo, la verdad detrás de la fachada, de la apariencia turística[[7]](#footnote-7). Aquí también, como en Mann, la risa es violenta y supone una acción de rechazo frente a lo que se considera enfermizo y/o decadente[[8]](#footnote-8). La maquinaria que hace que funcione el crucero y el turismo –lo oculto en la oscuridad del crucero, los trabajadores– puede así impugnar una forma de vida, la burguesa, que ya dejo de ser humana. Es la propia de cerdos, de sanguijuelas, de animales a sacrificar.

**Comentarios finales.**

De ningún lo modo comentado supone una clausura del tema ni de los textos propuestos; es manifiesto el carácter preliminar y abierto, aún de esbozo del trabajo. Entre los múltiples aspectos a desarrollar se encuentra la articulación con el pensamiento filosófico sobre la risa, su relación con el proyecto de la Modernidad. Asimismo, con las discusiones, particularmente renovadas hacia fines del siglo XIX, sobre la función y el carácter propio de la risa: si es un instrumento de la razón y de un cierto ideal de crítica ilustrada, o, por el contrario, siguiendo una línea inaugurada ya por Platón (perceptible también en Aristóteles), una deformación violenta, primitiva, en tanto que no procede de la voluntad o racionalidad humana. Estas tensiones se aprecian, sobretodo, en la obra de Mann, quien toma y pone en discusión la utilidad formativa de la ironía goetheana (en tanto uso “ilustrado” de lo cómico) y el vitalismo de la risa nietzscheana.

No obstante, lo expuesto aquí sirve para comenzar a considerar una cierta crisis de la risa o, más bien, de una idea particular pero no inequívoca de la risa, ligada a ciertos valores ilustrados y de racionalidad en el período estudiado. Por lo demás, es significativo que ambos autores planteen y problematicen la aparición de la risa en sus textos con descripciones que animalizan al objeto de la risa. Y, a su vez, que tanto en Thomas Mann como en Iván Bunin se establezca una oposición entre el acto de reír y el de sonreír. La sonrisa, así, parece esconder el decadentismo y la concupiscencia de una burguesía inmersa en la ociosidad y la ostentación escapista, que respira aquella atmósfera belicista y oscurantista, irracional, que conducirá a la Primera Guerra Mundial.

**Bibliografía:**

Aristóteles. (2010). *Obra biológica (De Partibus Animalium. De Motu Animalium. De Incessu Animalium)*. Trad. Rosana Bartolomé e introducción de Alfredo Marcos. Madrid: Luarna Ediciones.

Benjamin, Walter. (1987). "Experiencia y pobreza". En: –, *Discursos interrumpidos I* (pp. 167-173). Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.

Bergson, Henri. (2009). *La risa: Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Trad. Amalia Haydée Raggio. Buenos Aires: Losada.

Bunin, I. (1955). "Notas autobiográficas". En: AA.VV., *Los premios Nobel de literatura*. Tomo II (pp. 12-121). Trad. Tatiana Enco de Valero. Barcelona: José Janés Editor.

Бунин, И. (1966). “Происхождение моих рассказов”. *Собрание сочинений*. Т. 9 (C. 368-373). [Bunin, I. (1966). “El origen de mis historias”. En: –, *Obras recogidas*. Vol. 9 (pp. 368-373). Moscú: Editorial Literatura de “Ficción”]

–. (2006). *Господин из Сан-Франциско*. *Полное собрание сочинений*. T. 4: 1914-1926 (C. 75-93). Москва: Издательство «Воскресенье». [Bunin, I. (2006). *El señor de San Francisco*. En: –, *Obras completas*. Vol. 4 (pp. 75-93). Moscú: Domingo.]

Goethe, J. W. (1968). *Werke. Hamburger Ausgabe*. Band 2 (p. 363). Hamburg: Wegner.

Habermas, J. (1989). *Teoría de la Acción Comunicativa: complementos y estudios previos*. Trad. M. J. Redondo. Madrid: Cátedra.

Hobsbawm, Eric. (2009). *La era del Imperio: 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica.

Kayser, Wolfgang. (1964). “Thomas Mann”. En: –, *Lo grotesco, su configuración en pìntura y literatura* (pp. 190-194). Trad. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Editorial Nova.

Lukács, Georg. (1969). *Thomas Mann*. Trad, Jacobo Muñoz. Barcelona: Grijalbo.

–. (2002). “La novela de educación”. En –, *Teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán. (pp. 116-126). Madrid: Biblioteca Nacional.

Mann, Thomas. (2002). *La montaña mágica*. Trad. Mario Verdaguer con la colaboración de David Castelló. Barcelona: Edhasa.

1. Lo que tendría como corolario lo siguiente: si la risa entra en crisis con la Primera Guerra Mundial, la sonrisa emerge como contraste para imaginar utopías. Pensemos en las utopías (y distopías) que representan sociedades que no ríen, que tienen tan solo una apariencia apacible, sonriente. Valen como representantes *Nosotros* de Yevgueni Zamiatin y *Brave New World* de A. Huxley, y, más tarde, está *1984* de George Well como cristalización de esto. [↑](#footnote-ref-1)
2. Está el mencionado Bergson con su clásica *La risa,* la narrativa de Wyndham Lewis o la poesía de Ezra Pound, la figura de Apollinaire o un trabajo como “El chiste y su relación con lo inconsciente” de Sigmund Freud. [↑](#footnote-ref-2)
3. En su prólogo de 1962 a *Teoría de la novela,* Lukács también, a propósito de la “nueva función del tiempo en la novela” que sería la *durèe* bergsoniana, pone en contacto la obra del francés con *La montaña mágica* (1962: 11). [↑](#footnote-ref-3)
4. Dado el período abordado, el tan mentado fin o clausura de la Modernidad, del proyecto de la Ilustración (algo que también vemos en la periodización de Hobsbawm), la utilidad de los planteos del “moderno” Habermas va de suyo. [↑](#footnote-ref-4)
5. Excede a este trabajo, pero no deja de ser interesante que los pacientes del sanatorio, a un tiempo, pasen de humano a animal y de adulto a niño. En el sanatorio son como niños, que requieren diversiones constantes, que llevan una vida irresponsable y dependiente. [↑](#footnote-ref-5)
6. El título provisorio del relato era, en efecto, “Muerte en Capri” (1966: 368-369). [↑](#footnote-ref-6)
7. La historia de la isla de Capri, la sujeción y explotación de una mayoría por un hombre, es mencionada tras la muerte del señor de San Francisco, también un explotador de trabajadores (sus empleados chinos, mencionados en el inicio) (Bunin, 2006: 75). [↑](#footnote-ref-7)
8. La risa en Bunin no es, sin embargo, algo unívoco. La escena que describe de Maiakovski en un banquete, en sus anotaciones autobiográficas, supone un viraje constante de la risa y la animalidad. Maiakovski irrumpe como un caballo, se comporta como un cerdo, Gorki se ríe de él, pero al mismo tiempo, el poeta futurista se ríe de un pintor-morsa (Bunin, 1955: 40-41). [↑](#footnote-ref-8)