

**“LA PROBLEMÁTICA EXISTENCIAL EN LA OBRA
DE MAX FRISCH”**

❖ **TESIS DOCTORAL PARA PRESENTAR A LA FACULTAD DE
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

❖ **UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

ALUMNA: MARIA ESTHER MANGARIELLO

DIRECTOR DE TESIS: PROF. DR. RODOLFO E. MODERN

MARZO DE 2001

“(Manchmal scheint auch mir, dass jedes Buch, so es sich nicht befasst mit der Verhinderung des Kriegs, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist, müssig, unverantwortlich, langweilig, nicht wert, dass man es liest, unstatthaft. Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelner ich, nirgends sonst.)”

Max Frisch
Mein Name sei Gantenbein

“(A veces también me parece a mí, que todo libro que no se ocupa del impedir la guerra, de la creación de una sociedad mejor, etc., no tiene sentido, es ocioso, irresponsable, aburrido, no valioso, que se lo lea, ilícito. No es época para historias del Yo. Y sin embargo la vida humana se cumple o fracasa en el Yo individual, en ninguna otra parte.)”

Max Frisch
Pongamos que me llamo Gantenbein

Índice:

Capítulos	Títulos	Páginas
I	Examen crítico de la bibliografía sobre el tema "La problemática existencial en la obra de Max Frisch" y fundamentación del mismo	2
II	Introducción general a la obra de Max Fisch Tránsitos, citas y "Leitmotive" en la obra de Max Frish	12
III	La actitud frente a la vida	24
IV	Vida y literaratura en <i>Montauk</i>	37
V	La actitud frente a la muerte. La muerte y el más allá en <i>Ahora cantan nuevamente</i> y <i>Tríptico</i>	50
VI	La imagen. Formulación frischeana del mandamiento divino. El amor y el no-amor. <i>Andorra</i> , un modelo contra el prejuicio	71
VII	La novela cumbre: <i>Stiller</i> . Identidad y aceptación	99
VIII	El concepto de "homo faber" aplicado al hombre contemporáneo	123
IX	Conclusiones	147
X	Bibliografía I. Bibliografía primaria II. Bibliografía secundaria III. Bibliografía general consultada	148
	Apéndice	
1	Tabla cronológica de la biografía de Max Frisch	161
2	Función y significado de las historias en <i>Stiller</i>	163

CAPÍTULO I

Capítulo I:

Examen de la bibliografía crítica sobre el tema:

“La problemática existencial en la obra de Max Frisch y fundamentación del mismo”

El tema que se propone desarrollar aquí coincide, a primera vista, con lo que ya ha sido investigado en varias obras, tesis y artículos sobre Max Frisch.

La mayoría de esos estudios que se examinarán críticamente en este capítulo, plantean la posible relación del autor suizo con Kierkegaard, con Heidegger o con otros pensadores que podrían considerarse, de manera general, vinculados al existencialismo.

No es la intención de este estudio analizar la cuestionable influencia del existencialismo o de la filosofía existencial en Frisch, sino indagar exhaustivamente las cuestiones existenciales (en el sentido de vida, muerte, identidad, relación con el otro), como problemas, cuestionamientos, tal como los ejemplifica Max Frisch, en distintas obras. Para cada tema se tomará una obra que se analizará como “problema”, del mismo modo que el autor suizo desea que haga el espectador o lector de sus obras.

De cualquier manera no se puede desechar una vinculación con el existencialismo que es, probablemente, una coincidencia de época, que se da cuando el autor de *Stiller* comienza a escribir. Es, más que una influencia directa y efectiva, un experimentar el clima existencialista, lo que se advierte sobre todo, en las obras tempranas.

Pero la presencia de evidentes coincidencias con los filósofos mencionados, ya ha sido probada por lo menos en ciertos aspectos. No obstante, este tema es también objeto de controversias. Basta como ejemplo que, mientras para Wolfgang Stemmler hay un “exacto conocimiento del temprano Kierkegaard en el *Tagebuch 1946-1949* ”¹, Kathleen Harris niega que haya en dicho *Tagebuch* expresiones sobre el significado de Kierkegaard en Frisch (para luego aceptar que ciertas huellas de esa lectura, son fácilmente visibles)²

De la misma manera contradictoria afirma Doris Kiernan que Max Frisch está estrechamente familiarizado con las estructuras del análisis del “Dasein” heideggeriano, y que la interpretación con apoyo en Kierkegaard no excluye una orientación hacia Heidegger.³

Se seguirá en orden cronológico el examen de los estudios que toman temas o elementos existenciales, para aclarar las diferencias que puedan haber surgido a raíz de declaraciones posteriores de Max Frisch.⁴

Un enfoque profundamente existencial, caracteriza la obra de Monika Wintsch-Spiess, *Zum Problem der Identität im Werk Max Frischs* de 1965.⁵ Es uno de los primeros estudios sobre la obra completa del autor suizo hasta el momento de publicación; abarca desde los primeros textos, como *Jürg Reinhart* hasta *Andorra*, aunque su parte más desarrollada es la que se refiere a *Stiller*.

Varias características se marcan especialmente: la primera es la contemporaneidad de la obra de Frisch; en segundo lugar, Wintch-Spiess establece relaciones con otros autores, desde Goethe a Proust, con mayor dedicación a éste último; y en tercer lugar resulta relevante, entre los innumerables aciertos de este estudio, la distinción entre “das andere Leben” (“la otra vida”) y “das wirkliche Leben” (“la vida verdadera”).

Con respecto a la orientación filosófica, Wintch Spiess resalta en el concepto de “vida verdadera” una fuerte influencia de la filosofía existencial, con cierto apoyo de la obra de Bollnow, de quien marca ciertas coincidencias, inclusive con Kierkegaard.

Pero su interpretación no se queda en establecer una relación con algún filósofo, sino que prácticamente toda la obra de Frisch la percibe teñida de un sentido “existencial” (con un significado de “vital”, más que filosófico), en la añoranza por la juventud perdida y los fracasos de los personajes. Sus figuras, señala la autora, sufren la limitación y el vacío de su vida cotidiana y ansían entonces otras tierras y otras vidas, y, como señala:

Die Sehnsucht nach dem “anderen Leben” ist erst das Zeichen des Ungenügens, sie ist gleichsam eine notwendige Vorstufe zur echten Wandlung. ⁶ p. 99

No hay que dejar de recordar que se trata de uno de los primeros, sino del primer estudio, que presenta el tratamiento del tema, lo que hace verdaderamente valorable este trabajo.

El artículo de Philipp Manger, titulado “Kierkegaard in Max Frischs Roman *Stiller*”, traducido del inglés por Walter Schmitz, resulta mucho más centrado e intenso para mostrar la influencia de Kierkegaard en la novela cumbre de Frisch.⁷

En principio, Manger cuestiona las conclusiones de Hans Mayer ⁸, no sólo con respecto a *Stiller*, sino también al *Gantenbein*, en un artículo en que dicho crítico opina que el epígrafe de Kierkegaard había sido puesto “medio irónicamente” y, de manera más seria, que la novela *Stiller* es una “Kierkegaard-Widerlegung” (“una refutación a Kierkegaard”)

Para una mayor comprensión del tema a discutir, se transcriben los epígrafes puestos al comienzo de la primera parte de *Stiller*.

“Sieh, darum ist so schwer, sich selbst zu wählen, weil in dieser Wahl die absolute Isolation mit der tiefsten Kontinuität identisch ist, weil durch sie jede Möglichkeit, etwas anderes zu werden, vielmehr sich in etwas anderes umzudichten, unbedingt ausgeschlossen wird.”

“-: indem die Leidenschaft der Freiheit in ihm erwacht (und sie erwacht in der Wahl, wie sie sich in der Wahl selber voraussetzt), wählt er sich selbst und kämpft um diesen Besitz als um seine Seligkeit, und das ist seine Seligkeit”

Kierkegaard “Entweder-Oder” ⁹

Philipp Manger expresa más adelante que la interpretación de Mayer, a pesar de que puede ser “interesante “ y “ocurrente”, sigue siendo totalmente exterior (“äusserlich”).¹⁰ p.221

Luego Manger defiende su tesis de que un epígrafe no se pone para contradecir el texto, sino porque coincide con él.¹¹ Frisch lo llama ayuda para el lector. En la conversación con Schmitz que se transcribirá más adelante, al final el autor de *Stiller* dice:

“auch das Kierkegaard-Motto kam sehr spät dazu, weil ich anfing, Kierkegaard zu lesen und das entsprach mir von der Position aus ungeheuer. Ich habe dann dieses etwas gewgte Motto genommen- eigentlich als Leserhilfe”.¹²

Después Manger se refiere a ciertos aspectos fundamentales de la filosofía kierkegaardiana: Trata, primero, la contraposición con el hegelianismo, al que define como filosofía especulativa y sistemática, como eran las filosofías de la época de Kierkegaard.

Paradojas y contradicciones, agrega Manger, permanecen, no se pueden resolver. Llama “salto en la fe” lo que Kierkegaard considera “la paradoja de la existencia de Dios”.

Luego señala los tres estadios en el camino de la vida que son distinguidos por Kierkegaard como: el estético, el ético y el religioso, y marca la preferencia del filósofo danés por el hombre religioso que es el que puede superar la inseguridad de la vida. El hombre religioso, continúa Manger siguiendo a Kierkegaard, es el que ha encontrado la “elección” (“Wahl”) definitiva, es decir, el “salto en la fe”. Esto supone que el hombre debe aprender a ser subjetivo, es decir que debe aspirar a ser lo que ya es. Luego aplica estos pensamientos al contenido de *Stiller*.

Antes de poder realizar la “autoelección” (“Selbstwahl”), deben cumplirse dos presupuestos: la más profunda resignación que es “el último estadio que precede a la fe”¹³, y la desesperación. Después de referirse a la repetición (tema central en el danés y en Frisch), citando nuevamente a Kierkegaard, plantea el hecho de que “la búsqueda de la verdad y por consiguiente de la libertad, es un movimiento hacia adentro”.

Resume, más adelante las cinco categorías principales –desesperación, resignación, repetición, elección y el salto– que Frisch ha usado como pensamientos importantes en *Stiller* y en algunas de sus otras obras.¹⁴ 224

En síntesis, el artículo de Manger es una consistente comprobación del pensamiento de Kierkegaard tal como aparece en el autor suizo. Es, probablemente, uno de los trabajos más fundamentados sobre el tema.

Bajo el título “Die Kierkegaard-Quelle zum Roman *Stiller*”¹⁵ de 1968, Kathleen Harris ha publicado un artículo que fundamentalmente trata los epígrafes en la novela *Stiller*. La autora se pregunta cuál es la importancia que los epígrafes y la obra de Kierkegaard tienen para Frisch y sus personajes.

Harris critica las interpretaciones que quitan valor a los epígrafes y los consideran como adorno o que ven una actitud irónica en Frisch. Con esto alude a las expresiones de Mayer ya mencionadas. Limita el conocimiento que Frisch tiene de Kierkegaard (El trabajo es anterior a

las conversaciones que Frisch tuvo con Schmitz y que dan testimonio de la lectura de varias obras del danés por parte del autor de *Homo faber*).

Luego estudia los dos epígrafes (en realidad son un epígrafe formado con dos textos de Kierkegaard cuyo orden ha sido alterado) y señala que provienen de la segunda parte de *Entweder-Oder*, y asimismo plantea que Frisch utiliza la traducción de Christoph Schrempf, mientras que la que es usada actualmente es la de Edmund Hirsch, de 1957. Coteja más adelante las dos versiones con el original danés y marca dónde se separan ambas traducciones, lo que ocurre sólo en el primer epígrafe. Señala que Hirsch es más fiel al original, cuando traduce: “porque aquí, en cuanto no se ha elegido a sí mismo, existe al mismo tiempo una posibilidad de devenir algo distinto, de una u otra manera”.¹⁶

En síntesis, apunta que no hay gran influencia de Kierkegaard sobre Frisch.

El artículo de William G. Cunliffe, de 1970, “Existentialistische Elemente in Frischs Werken”¹⁷, no se limita a Stiller, sino que estudia también otras obras de Frisch, así como tampoco se limita a analizar las influencias de Kierkegaard, sino que advierte los ecos de Sartre, Camus, Nietzsche, Jaspers, Hemingway y otros. Kiernan le critica que no define el concepto “elementos existencialistas”.¹⁸

Pero, de todos modos, resultan interesantes y coherentes las comparaciones que realiza desde los primeros dramas hasta *Homo faber*, dedicando mayor espacio al análisis de *Stiller*. Termina con lo que Jaspers escribe sobre Kierkegaard y Nietzsche en *Razón y existencia*:

Beide gehen einen Weg, der nicht auszuhalten ist ohne einen transzendenten Halt.¹⁹ J.S.20

Y concluye con que el tema que está en todas las obras de Frisch es la incertidumbre de la búsqueda de la autenticidad.

Probablemente sea la tesis doctoral de Wolfgang Stemmler la que más y mejor desarrolla la influencia de Kierkegaard sobre Max Frisch. Esa tesis de 1972 ha sido titulada *Max Frisch, Heinrich Böll und Sören Kierkegaard*.²⁰

Advierte en primer lugar, como ya se ha dicho, que existen “exactos conocimientos del temprano Kierkegaard en el *Tagebuch 1946-1949*”, especialmente en los pasajes que tratan preguntas éticas y éticoreligiosas. Asimismo hace notar la representación del esteta sufriente en *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* y marca también el uso de “Termini und Gedanken” (términos y pensamientos) kierkegaardianos en las “Glosas” de dicha pieza. Luego se refiere a la larga cita de Romano Guardini, que Frisch ha citado en dichas glosas, de la obra del teólogo alemán *Vom Sinn der Schwermut*, cuyo estado coincide con Kierkegaard. Es importante destacar que también apunta que Guardini ha escrito un importante ensayo sobre el filósofo danés: “Der Ausgangspunkt der Denkbewegung Sören Kierkegaards”²¹, al que se mencionará más adelante en este trabajo y probablemente conocido por Frisch. En esta parte general que precede al detallado análisis particular, menciona los siempre recurrentes epígrafes a la Primera

parte de *Stiller* y otras menciones de Kierkegaard en esa novela. Finalmente agrega la representación del escondido “Buch-Ich” con mucha gracia e ironía en *Mein Name sei Gantenbein*.

Todo esto muestra una verdadera recepción de Kierkegaard por parte de Frisch, que resulta perceptible y muy clara. En lo particular profundiza el estudio de ciertas obras que le permiten estudiar los siguientes temas detenidamente: 1. el concepto de existencia en Kierkegaard y Frisch; 2. la crisis de la actitud estética frente a la vida (ejemplificada en *Santa Cruz* y *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*); 3. la problemática y configuración de la autoelección en *Stiller*; y finalmente 4. la problemática y configuración de la historicidad en *Mein Name sei Gantenbein*.

Es necesario agregar que este trabajo es anterior al explícito reconocimiento que Frisch hizo de sus lecturas de Kierkegaard, lo que da mayor valor a sus constataciones.

Lugar aparte, ocupa Doris Kiernan, porque en vez de apoyarse en una influencia de Kierkegaard, como se ha visto en todos los trabajos anteriores, intenta apoyarse en una probable influencia de Heidegger sobre Frisch.

Su trabajo, primero tesis doctoral, luego publicado en libro se intitula: *Existenziale Themen bei Max Frisch. Die Existenzialphilosophie Martin Heideggers in den Romanen Stiller, Homo faber und Mein Name sei Gantenbein* (1978).²²

Ya se ha mencionado aquí que para Kiernan la influencia de conceptos kierkegaardianos en la interpretación de las novelas del autor suizo, no son un obstáculo para excluir una orientación hacia Heidegger, lo cual se puede suponer contradictorio.

Justamente el punto de partida de la tesis de Kiernan es la de que Max Frisch está estrechamente familiarizado con la Filosofía existencial de Heidegger, y que las estructuras del análisis del “Dasein” heideggeriano, como está desarrollado sobre todo en *Sein und Zeit*, determinan la construcción temática de las novelas *Stiller*, *Homo faber* y *Gantenbein*.

Lo que se marcó antes como una opinión contradictoria (influencias de Kierkegaard y Heidegger al mismo tiempo), puede explicarse, según la autora con las posiciones religiosas de los dos filósofos. El argumento que utiliza puede contradecir su misma tesis. Kiernan pone de manifiesto que, según Hans Bänziger²³, el suizo evita reconocer públicamente, por la posición religiosa de Kierkegaard, su reconocimiento de una influencia directa. Es decir que su elección de Heidegger estaría en la falta de los elementos religiosos.

La autora cree que Frisch encuentra en Heidegger una filosofía que no suprime la paradoja de la existencia en una síntesis cristiana. El “salto” no es en Heidegger un “salto en la fe”, sino el paso hacia una radical individuación, en el “eigentliche Selbstsein”.²⁴ 4

El trabajo es un meduloso estudio, por ejemplo el examen crítico de la bibliografía sobre el tema, que ha servido también para este trabajo. Sin embargo las posteriores declaraciones de Frisch sobre su lectura de Kierkegaard, invalidan todas sus conclusiones, que

podrían explicarse también, no como influencia directa de Heidegger sino como la absorción de un clima de época.

Tan nutridos han sido los cuestionamientos sobre la posible influencia de Kierkegaard en Frisch, que el último trabajo que se va a mencionar aquí, es un resumen de dicha discusión. Se trata de un artículo de 1984, cuyo autor, Holger Stig Holmgren, titula sintetizando el contenido: “Kierkegaard und Max Frischs Roman *Stiller*. Ein Kommentar zu einer Diskussion”.²⁵

El autor no cree que la filosofía de Kierkegaard haya sido tomada intencionalmente por Frisch. Sin embargo hay, entre muchos otros conceptos, dos categorías “Selbst” y “Wahl” de *Die Krankheit zum Tode*, cuyas menciones son frecuentes en *Stiller*. A esta obra de Kierkegaard dedica su artículo. Señala que probablemente, contra la intención de Frisch, aparecen en *Stiller* muchas ideas de Kierkegaard que en la obra resultan un extraño agregado, que, por otro lado le da, un “aura” de autenticidad filosófica, atractivo para cierto tipo de lectores.

Muy interesante es la manera cómo Holmgren analiza los epígrafes y justifica la alteración del orden. Sería la siguiente explicación: con el primer texto Frisch quiere poner de relieve la dificultad de “elegir” (“Wahl”), con el segundo la “beatitud” (“Seligkeit”) alcanzada por la elección.

La conclusión del artículo es que las relaciones entre la novela y el mundo de pensamientos de Kierkegaard permanecen hipotéticas y afectan la coherencia de la novela a la cual cuestionan radicalmente.

Gracias a las conversaciones de Walter Schmitz con el propio Frisch en 1976, se sabe que el escritor había leído *Entweder-Oder* durante el trabajo en *Don Juan o El amor a la geometría*:

Schon während der Arbeit an *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* hatte sich Frisch mit Kierkegaards *Entweder-Oder* auseinandergesetzt [...] ²⁶

Según el mismo testimonio Frisch leyó más tarde otras obras del filósofo danés: *Einübung im Christentum*, *Die Krankheit zum Tode* y los *Tagebücher*. Se puede suponer que haya leído otras obras como *Temor y temblor* y estudios sobre Kierkegaard, por ejemplo los realizados por Romano Guardini, que se pueden captar por algunas referencias en *Stiller* y la mención directa de la obra de Guardini, *Vom Sinn der Schwermut*, en las “Glosas” al *Don Juan*.²⁷

Con la certeza ya de las lecturas que Frisch hizo de Kierkegaard, se puede agregar a la discusión un texto de *Die Krankheit zum Tode* que condensa el germen de la novela *Stiller* desde el punto de vista filosófico kierkegaardiano. El largo texto es el siguiente:

Über sich verzweifeln, verzweifelt sich selber los sein wollen, ist die Formel für alle Verzweiflung, so dass daher die zweite Form von Verzweiflung, verzweifelt man sein wollen, zurückgeführt werden kann auf die erste, verzweifelt nicht man selbst sein wollen, ebenso wie wir

im Vorhergehenden die Form verzweifelt nicht man selbst sein wollen aufgelöst haben in die Form verzweifelt man selbst sein wollen (vgl. A). Ein Verzweifelter will verzweifelt er selbst sein. Aber wenn er verzweifelt er selbst sein will, so will er ja sich selbst nicht los sein. Ja, so scheint es; sieht man aber näher zu, so sieht man gleichwohl , dass der Widerspruch der gleiche ist. Das Selbst, das er verzweifelt sein will, ist ein Selbst das er nicht ist (denn das Selbst sein wollen, das er in Wahrheit ist, gerade ja das gerade Gegenteil von Verzweiflung), er will nämlich sein Selbst losreißen von der Macht, die es gesetzt hat. Indes das vermag er trotz allem Verzweifeln nicht; trotz aller Anstrengung der Verzweiflung ist jene Macht die stärkere, und zwingt ihn das Selbst zu sein, das er nicht sein will. Aber dergestalt will er ya doch sich selber los sein, das Selbst los sein, das er ist, um das Selbst zu sein, auf das er verfallen ist. So Selbst sein, wie er es will, das würde, wiewohl in einem andern Sinne, ebenso verzweifelt, seines Herzens Lust sein; aber gezwungen werden so Selbst zu sein, wie er es nicht sein will, das ist seine Qual, die Qual, dass er sich selber nicht los werden kann. 28p.16

En este texto se plantea ejemplarmente la situación de Stiller: por un lado él quiere deshacerse de sí mismo y a la vez, desesperadamente quiere ser sí mismo. Luego Kierkegaard habla del desesperado que quiere desembarazarse de sí mismo (Stiller). Y más adelante, coincidiendo exactamente con la actitud de Stiller, dice que el yo que con desesperación quiere ser, es un yo que él no es (White).

Es necesario aclarar que no se pretende aquí, como se vuelve a decir más adelante, ni develar todos los interrogantes que sugieren las obras frischeanas, ni agregar una nueva visión distinta a las muchas que ya proporciona la crítica.

El propósito, pues, de este trabajo es plantear sí los aspectos existenciales de las obras aquí escogidas, como para mostrar que, fundamentalmente, Frisch indaga los grandes interrogantes del ser humano de su época. Pero ese indagar lo presenta no como algo ya resuelto, sino como un cuestionamiento; de allí que se utilice en el título de este estudio la palabra “problemática” con el estricto sentido de cuestionamiento y teniendo en cuenta la etimología de la palabra griega. El Diccionario de María Moliner explica la etimología de la palabra “problema” de la siguiente manera:

Del gr. “problema”, de “proballo”, proponer, comp. con “ballo”, lanzar[...] “Tener, Tener planteado; Plantear; Solucionar; Resolver”.* Cuestión en que hay algo que averiguar o alguna dificultad[...] ²⁹

Es decir que se toman los aspectos existenciales tratándolos como “conjunto de problemas” que Frisch trata de plantear o proponer (de acuerdo con sus características decididamente no didácticas), una cuestión a la que cada espectador o lector debe encontrar una respuesta por su cuenta, tal como él mismo lo aclara en su primer *Tagebuch*. 30

Estos aspectos que se estudiarán son como ya se ha dicho “vitales” en sentido general, pero Frisch los presenta como cuestionamientos, ya sea que se trate de “la vida”, “la muerte”, “la identidad”, etc. Para plantearlos se han seleccionado las obras en donde esos problemas

aparecen de manera fundamental y central. El análisis será entonces adecuado a cada obra, lo que motivará cierta diversidad metodológica intencional, porque se trata de buscar el método que resulte más apropiado.

Antes de seguir adelante es imprescindible en primer lugar recordar un texto de Frisch poco conocido o poco citado, que resulta, en realidad, clave como advertencia para estudiar este autor. El breve texto titulado “Spuren meiner Nicht-Lektüre” (“Huellas de mis no-lecturas”) condensa todos los cuidados que hay que tener con Frisch, cuando se lo quiere adherir a un movimiento o suponer la posible influencia de la lectura de un autor, ya que no es la intención de este trabajo el rastrear las posibles influencias, aunque en muchos casos, se marcarán las probables coincidencias con otros autores. El texto, un poco acortado, dice así:

Wenn man die Namen von früheren oder zeitgenössischen Schriftstellern und bestimmte Werke nennt, deren Einfluss auf mich evident sei, bin ich manchmal erstaunt; nämlich ich weiss, dass ich zur Zeit, als mein Stück oder mein Roman entstanden ist, das genannte Werk nicht gekannt habe[...] Es gibt nicht nur die direkte Literatur-Kenntnis, sondern auch das Gerücht; viele Motive kennt man vom Hörensagen[...] Von Thomas Mann, der eine Zeit lang als der Repräsentant der deutschen Literatur galt, habe ich wenig gelesen, zum Beispiel nie den Zauberberg, und trotzdem sind Spuren solcher Nicht-Lektüre kaum zu leugen;[...] Übrigens bin ich nie ein starker Leser gewesen und auch keiner geworden[...] Artig zur Schule gegangen bin ich erst bei Brecht, was mit der persönlichen Begegnung zu tun hatte.³¹

Habría que marcar en este texto varios aspectos: en primer lugar, parece muy osado hablar, en Frisch, de posibles influencias; en segundo lugar, el escritor acepta que puede haber influencias que no sean de “lecturas directas”; en tercer lugar, es casi imposible de creer que no haya leído *La montaña mágica*, cuando se pueden observar los detalles y las observaciones que se presentan en *Stiller* en los pasajes que se desarrollan en Davos; en cuarto lugar, y muy importante, es su confesión de no haber sido un lector fuerte. Esto contradice a algunos críticos que hablan de su inclinación por la lectura. También hay otro texto sugestivo que hay que tener en cuenta: “Theorie ist bei mir immer nachträglich”.³²

La estructura del trabajo está dividida en ocho capítulos. En los dos primeros se dan las introducciones, al tema y a la obra general de Max Frisch. En los siguientes capítulos se toman aspectos vitales ejemplificando en obras como *Bin oder Die Reise nach Peking* para la actitud frente a la vida, etc.

Lo que se quiere destacar es que se abordarán interpretaciones de los grandes problemas humanos, como para tender las líneas de una futura Antropología literaria.

Luego de unas breves conclusiones, se agregará en el apéndice una Tabla cronológica de la biografía de Frisch y un artículo sobre las historias en *Stiller*.

Notas:

1. Cfr. Stemmler, Wolfgang: Max Frisch, Heinrich Böll und Sören Kierkegaard. Dissertation. Universität München, 1972, p. 15.
2. Cfr. Harris, Kathleen: "Die Kierkegaard-Quelle zum Roman Stiller". En: Mat.z.St.I, p. 217.
3. Cfr. Kiernan, Doris: Existential Themen bei Max Frisch. Die Existenzphilosophie Martin Heideggers in den Romanen Stiller, Homo faber und Mein Name sei Gantenbein. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1978, pp.1 y 5.
4. Cfr. Las declaraciones que Frisch le hizo a Walter Schmitz a fines de 1975 y principios de 1976. En: Schmitz I, p. 430 (G). Grabación en el Max-Frisch-Archiv, Zürich.
5. Wintsch-Spiess, Monika: Zum Problem der Identität im Werk Max Frischs. Zürich, Juris-Verlag, 1965.
6. Cfr. Wintsch-Spiess, p.99. Trad.: La nostalgia por la "otra vida" es primeramente la señal de la insatisfacción, [pero] ella es al mismo tiempo un necesario grado para un verdadero cambio.
7. Cfr. Manger, Philipp: "Kierkegaard in Max Frischs Roman Stiller". En: Mat.z.St. I, pp. 220-237. (aquí p.220)
8. Mayer, Hans: "Anmerkungen zu Stiller(1963)" y "Mögliche Ansichten über Herrn Gantenbein (1964)". En: Über Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch. Pfullingen, Neske, 1977, pp.71-90, en especial p. 74.
9. Epígrafes. Trad.: 1. "Mira, por eso es tan difícil elegirse a sí mismo, porque en esa elección es idéntico el absoluto aislamiento con la más profunda continuidad, porque a través de ella toda posibilidad de llegar a ser algo distinto, mucho más de imaginarse otro, queda absolutamente excluida".
10. 2. "-: en tanto la pasión por la libertad despierta en él (y ella despierta en la elección, como se presupone en la elección misma), él se elige a sí mismo y lucha por esa posesión como por su beatitud, y ésta es su beatitud".
11. Cfr. Manger, op. cit., p. 221.
12. Cfr. Manger, op. cit., p. 221.
13. Cfr. Conversaciones con W.Schmitz. En: Mat.z.St.I, p. 34, nota 8. Trad.: [...] también el epígrafe de Kierkegaard fue puesto muy tarde, porque había empezado a leer a Kierkegaard, y eso me venía muy adecuado. Puse entonces ese epígrafe algo atrevido, propiamente como ayuda para el lector.
14. Cfr. Kierkegaard citado por Manger, op. cit., p.223.
15. Cfr. Manger, op.cit., p. 224.
16. Cfr. Harris, Kathleen, op. cit. En: Mat.z.St. I., pp.217-220.
17. Cfr. Harris, p. 218. La corrección de la traducción es importante porque esta autora trabaja con el original danés.
18. Cfr. Cunliffe, William C.: "Existentialistische Elemente in Frischs Werken". En: UMF II, pp. 158-171.
19. Cfr. Kiernan, op. cit., p. 2.
20. Citado por Cunliffe, op. cit., p. 2. Trad.: Ambos andan un camino, que es impensable sin una actitud trascendente.
21. Cfr. Stemmler, nota 1 de este trabajo.
22. Cfr. Stemmler, op. cit., pp.17 y 18.
23. Cfr. Kiernan, op.cit.
24. Cfr. Bänziger, Hans: Frisch und Dürrenmatt. Fünfte, neu bearbeitete Auflage. Bern/München, Francke, 1967, p. 118. También citado por Kiernan.
25. Cfr. Kiernan, p. 4.
26. Cfr. Holmgren, Holger Stig: "Kierkegaard und Max Frischs Roman Stiller. Ein Kommentar zu einer Diskussion". En: Orbis Litterarum, 36, 1981, pp.53-75.
27. Cfr. Conversaciones con Walter Schmitz. En: Mat.z.St.I, nota 8,p.34. Trad.: Ya durante el trabajo en Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie Frisch se había puesto en contacto con Entweder-Oder de Kierkegaard.
28. Cfr. D.J. En: G.W.J. III. Nachträgliches zu Don Juan, p. 174.

CAPÍTULO II

Capítulo II:

Introducción general a la obra de Max Frisch

Tránsitos, citas y Leitmotive en la obra de Max Frisch

La obra del suizo Max Frisch puede considerarse como una de las más valiosas en la literatura en lengua alemana posterior a 1945, no sólo por la riqueza y profundidad de su problemática sino también por la perfección formal y lingüística. Una muestra de su importancia lo constituye sin duda alguna la numerosa bibliografía crítica que ha sabido interesar y que es probablemente la más extensa sobre autores de la posguerra.

Diferentes enfoques metodológicos, contradictorias interpretaciones y opuestas conclusiones sobre su valor, se ejemplifican de tal modo en dicha bibliografía, que aún después de la muerte del autor quedan abiertos interrogantes fundamentales en la caracterización general y especial de su obra.

El presente trabajo no pretende resolverlos, sino por el contrario examinar la producción de Frisch desde la perspectiva de los tres aspectos mencionados en el título: tránsitos, citas y Leitmotive, a modo de introducción para los lectores latinoamericanos para quienes, en general, resulta Frisch un nombre desconocido.

En una primera mirada, frente a lo abierto y dinámico que refleja el tránsito como idea de movimiento, se contraponen la cita y el Leitmotiv que se caracterizan por la repetición como elementos que estructuran y cierran la obra.

Frisch ejemplifica ambos aspectos, movimiento y estática, de una manera singular y a veces contradictoria, no sólo formal sino también temáticamente.

Dinamismo: Tránsitos

El primer aspecto, los tránsitos, se perciben en su obra y vida, de múltiples modos pero siempre como cambio, como transformación, que implica una concepción de vida entendida como posibilidad de modificación (“umdenken” dirá en *Triptychon*) ¹ frente a la estagnación con que es expresada la muerte.

Preocupación fundamental en Frisch, el deseo de una vida verdadera, alienta los cambios de épocas en que puede dividirse su producción.

Considerados de una manera general, los personajes frischeanos son seres que buscan una vida auténtica, disconformes de la propia que no sienten como verdadera, fracasados, por la maldición de la repetición y de la imagen que los demás (y ellos mismos) se han fabricado, sufriendo un orden inauténtico que es necesario modificar.

1º período 1934-1949

Un primer intento de encontrar la vida auténtica -característica de la obra temprana- es el viaje hacia lugares exóticos y lejanos, en donde todavía es posible la vida verdadera. Se trata en realidad de una búsqueda o tal vez de una evasión, que nunca se satisface porque esos lugares no son alcanzados y al término está la resignación de la vuelta o la muerte.

Ejemplos de esta problemática se encuentran en el narrador de *Bin oder Die Reise nach Peking* (1945) y en los personajes de su primera obra dramática, *Santa Cruz* (1946). En esta última, se presentan escindidos en Peregrin y el Rittmeister, el viaje y la aventura por un lado, y el seguro hogar y matrimonio por otro. Dos personajes incompletos que anhelan lo que el otro tiene.

2º período 1949-1967

Un segundo tránsito es el intento de acceder a la vida verdadera por medio de “historias” que el personaje inventa y se adjudica. En *Mein Name sei Gantenbein* dirá el narrador lo mismo que Frisch expresa en distintas entrevistas:

“Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine geschichte, die er für sein Leben hält”[...] “oder eine ganze Reihe von Geschichten”[...] ²

En este período se encuadra la principal producción del autor suizo: el *Tagebuch 1946-1949* (1950), *Stiller* (1954), *Homo faber* (1957), *Andorra* (1961), *Mein Name sei Gantenbein* (1964), *Biografie: Ein Spiel* (1967) y su dramaturgia de la permutación. En todas estas obras se plantea la necesidad de una nueva vida del personaje que rompa con las imágenes que fijan al hombre y le impiden desarrollarse. De allí que Stiller-White invente innumerables historias para justificar la existencia de White. En *Gantenbein* se acuña la frase:

Ich probiere Geschichten an wie Kleider! ³

Pero las historias, como antes los viajes, no son capaces de realizar la modificación que implique una vida auténtica. Soledad, resignación, conformismo y muerte se presentan como únicas y últimas alternativas para los personajes. En todas ellas están los obstáculos de una sociedad que impide el reconocimiento de un nuevo ser o la propia imposibilidad de cambiar. Con *Biografie:Ein Spiel* (1967) se pone en práctica lo que Frisch denomina teóricamente la “dramaturgia de la permutación”.⁴

La literatura permite lo que la vida impide. Volver a vivir para realizar las variantes, los cambios que modificarían la existencia no aceptada por una nueva biografía.

Pero Kürmann, el protagonista, es incapaz de hacerlos efectivos. Sólo puede repetir las elecciones anteriores. Aparentemente la dramaturgia de la permutación no tiene éxito. Sin embargo, es sólo el protagonista el que fracasa, porque otro de los personajes, Antoinette, sí se decide a cambiar y con su libre elección, modifica la existencia de Kürmann.

Este período lo lleva a un callejón sin salida tanto en el teatro como en la narrativa. Podría decirse que en él está latente la dualidad que expresa claramente en *Gantenbein* sobre la misión de la literatura. El narrador de la novela (no se sabe a ciencia cierta quién es) caracteriza esta problemática en un párrafo encerrado entre paréntesis. Tal vez los paréntesis signifiquen una manera de distinguir el texto o de atribuirlo a otro narrador que está sobre los demás y que podría coincidir con el Yo del autor (aunque los paréntesis aparecen en toda la obra). El texto es el que se ha usado como epígrafe del estudio, pero es necesario repetirlo por su importancia en este momento:

(Manchmal scheint auch mir, dass jedes Buch, so es sich nicht befasst mit der Verhinderung des Kriegs, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist, müssig, unverantwortlich, langweilig, nicht wert, dass man es lies, unstatthaft. Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.) ⁵

3º período 1968-1975

La problemática no resuelta en este texto da lugar a un nuevo tránsito, a otra etapa en la obra de Frisch que se caracteriza por los cuestionamientos sociales y políticos. Si bien éstos nunca estuvieron excluidos de sus obras, ahora a fines de la década del 60, coincidiendo con los hechos de la época, toman lugar principal en este tránsito. Se trata de una etapa de confrontación con la realidad. El Yo solo o con un Partner, ya no son el centro. Ahora se instaaura una verdadera comunicación con la sociedad, con la opinión pública. Es época de cambios, de transformaciones, de revisiones bien concretas de su propia obra y de su relación con el mundo y con su propio país, Suiza.

Así escribe, por ejemplo, en 1971 un *Wilhelm Tell für die Schule*, en 1972 el segundo *Tagebuch 1966-1971*, innovador, provocativo como *Dienstbüchlein*, 1973 que es una especie de complemento y réplica a la vez de sus *Blätter aus dem Brotsack* (1940), el diario del soldado suizo que Frisch escribió durante el servicio militar en la segunda guerra mundial. Ahora, en 1973, con la perspectiva histórica de 30 años cuestiona al ejército suizo y a la actitud política de Suiza frente al nazismo.

4º período 1975

Va siendo necesario un nuevo tránsito, que para algunos significa una vuelta a lo privado: una nueva obra, que él piensa será la última, el relato *Montauk* de 1975. Ya no se da la búsqueda o la evasión, o las historias, sino la confrontación, pero no con el mundo, sino con la propia vida vivida. Marcel Reich-Ranicki define a *Montauk*, en este sentido como un “balance poético”.⁶ Un balance de la propia vida, en donde mezcla elementos autobiográficos con ficción de tal modo que ya no pueden distinguirse unos de otros. Al final de *Montauk*, el narrador anuncia el tema de la muerte.

5º período 1975-1982

Se abre ahora el penúltimo tránsito, la obra de la vejez, en donde se dan justamente esos temas con profunda resignación: vejez y muerte. Ésta es presentada como la eterna repetición de lo vivido, la imposibilidad de cambio, tal como se muestra en *Triptychon* (1978) y *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979). El sentimiento de culpa es el tema de la penúltima obra, *Blaubart*.

6º período 1982-1991

A partir de 1982, Frisch diversifica su trabajo. En primer lugar, muy importante, colabora con la formación del Archivo Max Frisch, en la Universidad Tecnológica de Zurich, donde él estudió siendo joven.⁷

También escribe una nueva versión de *Biografie: Ein Spiel*, como se verá más adelante, a pedido de un grupo de teatro. Asimismo cambió las fechas de *Homo faber*, siguiendo las correcciones de los críticos.

Su tarea se inclinó también al cine: Krystof Zanussi filma *Blaubart*, y en 1990 Volker Schlöndorff realiza una adaptación de *Homo faber*, todo esto entre otras actividades.

Sin embargo en 1989, Frisch vuelve a publicar, a raíz de un plebiscito que se realiza en Suiza sobre la necesidad o no de contar con un ejército. Con su actitud siempre combativa escribe una obra polémica en la que dialogan un abuelo y su nieto. El texto lo titula *Schweiz ohne Armee?* La obra también es dramatizada por Benno Besson con el título de *Jonas und sein Veteran* y estrenada en la Schauspielhaus de Zurich. Si bien la posición sostenida por Frisch no

gana, se advierten resultados favorables a la negación de la necesidad de un ejército en Suiza, lo que revela un cambio notable en la opinión pública.

Pocos días antes de cumplir los 80 años, fallece Frisch en 1991, celebrándose su velatorio en la Iglesia de Sankt Peter en Zurich, de acuerdo con las indicaciones dejadas por él mismo, sin autoridades del gobierno o la Iglesia, y con los discursos de dos de sus amigos elegidos por él mismo.

Tránsito como cambio temático

Otra constante de la movilidad de Frisch puede apreciarse en el aspecto temático. Frente a la opinión de cierta crítica que considera en el autor un radical mismo tema (a Bienek) ⁸ o una situación básica semejante, “ein Mensch, ein Ich, das Aufschluss über sich selbst finden will ” (Steinmetz) ⁹, puede percibirse en críticas más recientes un mayor reconocimiento del dinamismo temático.

Se plantean ciertos temas básicos o círculos temáticos que engloban variaciones o subtemas. Por ejemplo, según Hans Jürg Lüthi ¹⁰, hay tres conceptos fundamentales en la obra de Frisch: la imagen, la identidad, y como una unidad, vida y muerte. Estos tres conceptos fundamentales que corresponden a lo que se denomina temas, arrancan del mandamiento divino que Frisch aplica al hombre: “No debes hacerte imágenes”. La imagen que los demás se hacen del Yo, o la imagen que se hace a sí mismo, impide el desarrollo del ser humano. Es decir que Lüthi va relacionando un tema con otro.

Pero también el tema de la imagen sufre, en la interpretación de Lüthi, transformaciones. Bajo el título de “la imagen como destino” estudia *Don Juan, Homo faber* y *Andorra*; bajo “la liberación de la imagen”, analiza *Die Chinesische Mauer, Stiller, Gantenbein* y *Biografie*.

Si bien estos tres conceptos son fundamentales en Frisch, creemos que no agotan su temática. En su tesis, *Kritik und Melancholie im Werk Max Frischs. Zur Entwicklung einer für die Schweizer Literatur typischen Dichotomie*, Bettina Jaques-Bosch ¹¹ agrupa cinco círculos de temas con sus correspondientes subtemas, como resumen de su estudio de la literatura secundaria.

1) Ocupación con el Yo; 2) relación con el Partner; 3) relación con la sociedad; 4) la vida verdadera y 5) la melancolía. En cada círculo temático se marcan los subtemas. La autora señala la estrecha relación de estos círculos temáticos y los reduce hasta sostener en su tesis que lo básico es la dicotomía “crítica y melancolía” que subyace en todas las obras.

Es indudable la relación de los círculos temáticos, pero se puede hacer una agrupación más coherente que partiera del Yo: el yo en relación consigo mismo; luego el paso al segundo círculo: el yo en relación con el Partner o con el tú; para pasar luego en un tercer tránsito al Yo en relación con el mundo o la sociedad.

- 1) Yo -- consigo mismo
- 2) Yo -- con Partner, tú
- 3) Yo -- con sociedad / mundo.

Los demás temas estudiados por la crítica podrían traspasarse de uno a otros círculos. Por ejemplo: el tema de la imagen se refleja en el primer círculo, en cuanto el Yo se hace una imagen de sí mismo y fracasa en alcanzarla. Esta temática se muestra en muchas obras pero de manera especial en *Stiller*. En segundo tránsito se da el tema de la imagen en relación con un tú, problemática que explicaría por qué aparece tanto el tema del matrimonio, la pareja y la amistad: *Santa Cruz*, *Stiller*, *Biografie*, etc. En esta relación del Yo con el Partner se hace más visible la imagen que nos hacemos de los demás.

El tercer tránsito, la relación del Yo con la sociedad / mundo / país, da lugar a dos posibilidades: por un lado el Yo se hace imágenes de la sociedad a la que no se adapta, o esa sociedad encierra al Yo en una identidad de la cual éste no puede liberarse. Sería el caso de *Andorra*, donde Andri asimila todos los estereotipos del judío fabricados por la sociedad hasta sentirse él mismo judío, sin serlo.

En este sentido podría decirse que *Stiller* es un verdadero compendio temático porque incluye casi todos los temas frischeanos.

Que dichos temas suelen tener largas raíces en la mente del escritor hasta cuajar en una forma definitiva, lo demuestran la génesis de varias obras. Por ejemplo *Stiller* que parte de un bosquejo ("Skizze") del *Tagebuch*, "Schinz", y luego da lugar a una pieza radial *Rip van Winkle*.

La misma movilidad se advierte en los tránsitos de género: una misma obra pasa de pieza radial a obra dramática: *Biedermann y los incendiarios*. *Andorra*, pieza dramática, tiene su raíz en el relato "El judío andorrano" del *Tagebuch*, 1946-49. O los tránsitos de estructuras con *Gantenbein* y *Montauk*.

La Repetición

Se ha tratado de ejemplificar con distintos aspectos, el dinamismo del tránsito expresado como cambio y modificación en la obra de Frisch. Junto a la idea de tránsito está siempre el concepto de la vida verdadera. Pero también es característico de Frisch desde sus comienzos como escritor, el planteamiento del problema de la muerte, aunque no siempre como centro temático. En una de sus primeras piezas dramáticas, *Nun singen sie wieder*, se deslinda el mundo de los vivos y de los muertos durante la segunda guerra mundial. El mundo de los muertos da idea de un tiempo de espera, sin esperanza, de imposibilidad de comunicarse con los vivos para enseñarles lo que ellos han aprendido.

Esta visión aparente de purgatorio, desaparece en seguida de la obra de Frisch y el tema de la muerte se vuelve más negativo y escéptico. Hasta culminar en *Triptychon* con un Hades,

en el que ya no se habla de condena ni redención. Es “la eternidad de lo que fue”. La eterna repetición de lo que se habló, pensó, o hizo en la vida. Nada nuevo puede ocurrir. Todo gesto es sólo repetición, toda palabra ya ha sido dicha. Nada puede cambiar.

La estática de la muerte es representada adecuadamente por la repetición. Pero también la vida cotidiana-burguesa puede considerarse reglada por un orden que se condensa también en la repetición. Es, en realidad, una muerte en vida la que experimentan muchos personajes de Frisch que huyen de la repetición. Sus intentos de ruptura de un orden inauténtico (casi) nunca logran un resultado positivo.

La muerte a plazo fijo, la soledad, la resignación, la disolución de la pareja, configuran muchos finales de la obra de Frisch.

Sus personajes, generalmente, no viven el presente, agobiados por el recuerdo del pasado. En el futuro se cierne la muerte sin esperanza. Sus principales obras como *Stiller*, *Homo faber*, *Biografía*, *Montauk*, son reconstrucción de vidas por medio del recuerdo o de la suma de recuerdos. Pero la evocación del recuerdo es repetición de lo vivido que no puede modificarse. Stiller sabe bien lo que la repetición significa: “Meine Angst: die Wiederholung”.¹² Él sabe que no puede haber vida sin repetición, de allí su miedo permanente a la aceptación de lo que le permitiría ser él mismo.

La repetición es lo contrario del tránsito, sin movimientos o con movimientos iguales, monotonía, aburrimiento, sin expectativas. Uno de los ejemplos más característicos de la repetición se da en el reloj con figuras de *Biografie*, que, por lo demás, aparece varias veces. El tema de la repetición se marca en Frisch por diferentes recursos, las citas y los Leitmotive.

Citas¹³

La cita tiene en común con el Leitmotiv que es repetición. De alguna manera Frisch lo experimenta también cuando le hace escribir al narrador de *Montauk*: “Leben im Zitat”¹⁴ (“vivir en la cita”), para caracterizar una vida dedicada a la literatura y condicionada por ella.

Pero es necesario aquí hacer una distinción entre la cita tomada de otro autor y la autocita que puede ser en el fondo un Leitmotiv.

Son comunes en la escritura de Frisch la cita y la autocita. Excluyendo los dos *Tagebücher* que merecen un análisis diferente en este sentido, el resto de la obra del autor suizo se caracteriza por utilizar las citas y las autocitas de modo distinto en los períodos tempranos y en los de la madurez. Hay un incremento que va mostrando una mayor entrega a la literatura, que a la vida.

Las citas suelen aparecer en la obra de Frisch en mayor medida a partir de *Stiller*. La técnica que utiliza es generalmente el montaje del texto ajeno en el propio; a veces también aparece la indicación del autor y obra. Esto ocurre especialmente en los epígrafes o “Mottos” que anteceden a sus obras. Estos textos, que ocupan bastante a la crítica, suelen ejercer diversas

funciones. En el caso de *Biografie*, el epígrafe tomado de *Tres hermanas* de Chejov ¹⁵, tiene el sentido de aludir a la situación básica que plantea Frisch: la posibilidad de vivir una segunda vida, pero cambiando, y en especial no llegando al matrimonio. Un segundo modo sería el de *Montauk* entendido como una advertencia al lector: “Dies ist ein aufrichtiger Buch, Leser,[...]”

¹⁶

Más complejo es el uso del epígrafe tomado de Kierkegaard en *Stiller*. ¹⁷ En primer lugar se trata de dos textos cuyo orden está invertido. Por otra parte, preceden no a la obra sino a la primera parte, o sea a las anotaciones de Stiller en la cárcel. Si bien se refieren al tema de la identidad, no se puede establecer bien qué narrador los pone. De allí que muchos críticos cuestionen el valor del epígrafe en relación con la novela.

Tal vez se podrían entender todos los epígrafes de Frisch como irónicos y, como un trabajo para el lector, descifrarlos.

Montauk es una de las obras que tiene no sólo más citas, sino y sobre todo, autocitas. Textos fundamentales de *Stiller*, *Homo faber*, *Gantenbein*, etc. son citados repetidamente. Aunque es un “relato”, tiene elementos autobiográficos. Por ejemplo, nombres y apellidos coinciden con su propia historia, también las situaciones y problemas que plantea son los de Frisch o de sus obras. El epígrafe al lector permite tal vez interpretar que *Montauk* es un libro para sus propios lectores, que son quienes más gozarán con la lectura y quienes podrán entender los guiños del narrador. Por eso tal vez habría que modificar el texto “Leben im Zitat” como “Leben im Selbstzitat” (“Vivir en la autocita”).

La cita es en Frisch como el subtítulo de *Biografie*, “ein Spiel” (“un juego) para el lector, no sólo un elemento de repetición. La obra que tiene más citas, sobre todo literarias, es probablemente, *Tríptico*.

Leitmotive

El más importante y frecuente medio de repetición es el Leitmotiv. Se entiende por Leitmotiv, de un modo general y amplio, a la reiteración, en una obra, de las mismas palabras, gestos, frases, objetos o situaciones.

Gero von Wilpert diferencia en su *Sachwörterbuch der Literatur* el Leitmotiv musical del literario. A éste lo define así:

[De la música lo toma la Literatura]...daher in der Lit.wissenschaft entlehnt als formelhaft wiederkehrendes zentrales Motiv, z.B. Dingsymbol, Falke, stehende Redewendung bestimmter Personen, wiederholte Handlungsteile, bes. bei Goethe (“Wahlverwandschaften”), Ibsen und Th. Mann ausgebildet; in der Lyrik auch e. rhythmisches Motiv.¹⁸

Otro diccionario literario alemán da la siguiente definición:

Leitmotiv: in der Literatur eine einprägsame, im selben oder doch annähernd gleichen Wortlaut wiederkehrende Aussage, die einer

bestimmte Person, aber auch einer Situation, einem Gegenstand, einer Idee oder einem Sachverhalt zugeordnet ist und die durch ihr mehrfaches Auftreten gliedern und akzentuierend wirkt. Das Leitmotiv ist besonders ausgeprägt in den Romanen und Erzählungen von Th. Mann.¹⁹

Aunque es usado habitualmente por muchos escritores, corresponde a Thomas Mann, como se puede deducir de las citas antes mencionadas, el haberlo adoptado práctica y teóricamente, como lo hace en la conferencia sobre *La montaña mágica* en la Universidad de Princeton, en la que define a la novela como:

Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen[...] und besonders folgte ich Wagner auch in der Benützung des Leitmotives, das ich in die Erzählung übertrug, und zwar nicht, wie es noch bei Tolstoi und Zola, auch noch in meinem eigenem Jugendroman >Buddenbrooks<, der Fall ist, auf eine bloss naturalistisch-charakterisierende, sozusagen mechanische Weise, sondern in der symbolischen Art der Musik[...] ²⁰

En el caso de Frisch, ha sido estudiado por Max Gassman en el trabajo *Leitmotive der Jugend* y por Manfred Jurgensen en su artículo sobre los dramas tempranos.²¹ Walter Schmitz cuestiona la denominación general de Leitmotiv, e introduce Leitwort y Leitthema en su estudio sobre *Homo faber* de acuerdo con distinciones que no parecen necesarias.²²

Por ser repetición, el Leitmotiv es muy adecuado para expresar en Frisch los temas de la reiteración, recuerdo, pasado, presente, monotonía, rutina, existencia mecánica, cercanía de la muerte.

En los capítulos correspondientes se verá el uso y significado fundamental de los Leitmotive en *Stiller* y *Homo faber*, cuya inclusión determina la estructuración y los principales temas de estos textos. *Stiller* como novela del “oír” y *Homo faber* como la del “ver”.

Para ejemplificar aquí el uso tan frecuente, en Frisch, se ha elegido el breve texto poético *Bin oder Die Reise nach Peking*,²³ que, por otra parte también se analizará en los aspectos existenciales en el capítulo sobre “La actitud frente a la vida”.

Análisis de los Leitmotive seleccionados

Los numerosos Leitmotive de *Bin* pueden clasificarse de modo general en dos círculos temáticos: 1. Los que se refieren al Oriente o a la vida deseada y 2. los que se refieren a

Occidente y a la vida cotidiana. En 1. se encuentran: Bin, Peking, la muralla china, “die Sehnsucht” (nostalgia), etc. En 2. se han seleccionado “die Rolle” (el rollo), su mujer Rapunzel y su casa, la guerra y los elementos del ejército, “die Karte” (la tarjeta), etc.

1. Bin: es el “alter ego” del narrador, que siempre aparece golpeando su pipa, apoyado en algún muro que rasca, con su cazadora o chaqueta muy usada.

Peking: es el lugar ansiado, la meta del viaje, adonde nunca se llega.

la muralla china: es lo que sí se alcanza, testimonio de la nostalgia por lo oriental.

“Sehnsucht”: nostalgia, es el sentimiento básico del narrador que lo empuja hacia delante o hacia los recuerdos jamás olvidados.

“Erinnerungen”: recuerdos, son los medios que se utilizan para estructurar la búsqueda de toda la obra, y que en realidad son el presente. pp. 36 y 78.

“Träume”: sueños, son el activador de los recuerdos, de allí que Frisch defina a su obra como una “Träumerei in Prosa”. ²⁴⁾

Maja: es “la mujer”, siempre querida, anhelada, buscada, nunca olvidada.

Oriente: es la actitud diferente (de la del narrador), que vive todas las experiencias sin preguntar por qué, contrapuesta a lo occidental, que todo lo racionaliza.

2. “Rolle”: el rollo que siempre lleva el protagonista, explicado por el mismo texto, como símbolo de lo cotidiano, de su trabajo como arquitecto.

Rapunzel²⁵: su mujer (aunque el nombre esté tomado de los *Märchen* de los hermanos Grimm) representa la vida familiar, de todos los días, la cocina, el futuro hijo y en realidad la meta a la que vuelve.

“Karte”: tarjeta, es importante la repetida mención que nunca llega a escribir a su mujer.

“Krieg”: la “horrorosa guerra” que aparece sólo en los primeros episodios.

ejército: los oficiales, las cosas de la guerra (arma, casco, bolso) que deposita al volver a su casa y que muestran que el viaje ha sido en realidad el cumplimiento de su servicio militar (como se ve en los dos últimos episodios).

Además hay muchos otros Leitmotive, que no podrían encasillarse en esta división que aquí se ha hecho. Por ejemplo, las estaciones del año y los aspectos de la naturaleza: luna, sol, noche, mar, tarde, mañana, agua, luz, etc.

Los Leitmotive juegan también un valor muy importante en cada episodio, de tal modo que podría decirse que cada episodio tiene algunos Leitmotive propios que se reiteran en especial en cada uno. Por ejemplo, las figuras de Santos en el 4, el ángel y el pope en el 7. Vida y muerte, literatura y vida cotidiana, tránsitos y Leitmotive, movimiento y estatismo, Oriente y Occidente, sueño y realidad, pasado y presente, se equilibran de tal modo, que si bien no se puede ver en Max Frisch, (en estos aspectos), un gran innovador, tampoco se puede aceptar la calificación de R. Grimm como un estático. ²⁶

Notas:

1. *Tr.I.*, pp. 106-107: “cambiar”
2. *Gant.*, p. 54: “ Todo hombre, más temprano o más tarde, se inventa una historia que él considera como su vida” [...] “o una serie entera de historias”.
3. *Gant.*, p. 23: “¡Yo me pruebo historias como si fueran vestidos !”
4. Frisch, Max: “Schillerpreis-Rede”(1965), en: *Öffentlichkeit als Partner*. Ffm, Suhrkamp, 1967, p.99. Probablemente la primera vez que usa el término “Dramaturgia de la permutación”, en oposición a la dramaturgia de la peripécia o del destino. Cfr. también “In eigener Sache”(1968)en: *G.W.J. V*, p.58.
5. *Gant.* , p. 74. Ver traducción en “Epígrafe”de este trabajo.
6. Cfr. Reich-Ranicki, Marcel: *Max Frisch. Aufsätze*. Ffm, Fischer, 1994, p. 88.
7. Cfr. Hage, Volker: *Max Frisch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1984, pp. 126-127.
8. Bienek, Horst: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München, DTV, 1969, p.30.
9. Steinmetz, Horst: *Max Frisch: Tagebuch, Drama, Roman*. Göttingen, Vandenhoech & Ruprecht, 1973, p.10.Trad.: “[está en el centro] un hombre, un Yo, que quiere encontrar explicación sobre sí mismo”.
10. Cfr. Lüthi, Hans Jürg: *Max Frisch “ Du sollst dir kein Bildnis machen”*. München, Francke, 1981.
11. Cfr. Jaques-Bosch, Bettina : *Kritik und Melancholie im Werk Max Frischs. Zur Entwicklung einer für die Schweizer Literatur typischen Dichotomie*. Bern/Ffm/Nancy/New York, Peter Lang, 1984. (Crítica y melancolía en la obra de Max Frisch. Sobre el desarrollo de una típica dicotomía en la literatura suiza)
12. *St.*, p. 72. Trad.: “Mi miedo: la repetición.”
13. Se usa la palabra “cita” porque es la que emplea Frisch.
14. *Mont.*, p. 103.Trad.: “ Vivir en la cita”.
15. *Bio*. En: *G.W.J. V.*, p.483. Cita de *Tres hermanas* de Chejov (el personaje es Werschinin).
16. *Mont.*, p. 5: “ Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser, [...]”
17. *St.*, p.7. Los epígrafes de Kierkegaard serán tratados en el capítulo primero.
18. Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Kröner, 1964, pp. 374-375. Trad: [de la música] “aplicada a la ciencia literaria como motivo central, que vuelve formalmente, p.e. símbolo-cosa, halcón, permanente giro expresivo de un personaje, repetidas partes de la acción, configurados esp. en Goethe (*Las afinidades electivas*), Ibsen y Th.Mann; en la lírica también un motivo rítmico.”El halcón se refiere a la teoría propia de la novela corta alemana.
19. Bibliographisches Institut: *Schüler-Duden. Die Literatur*. Mannheim/Wien/Zürich, Bibl. Institut, 1980, p.248. Trad.: “Un enunciado, fácil de retener en la memoria, que vuelve continuamente, con un sonido igual o parecido, que está relacionado con un determinado personaje, pero también con una situación, un objeto, idea o contenido y que a través de su múltiple aparición actúa estructurando y acentuando.”
20. Mann, Thomas: “Einführung in Den Zauberberg. Für Studenten der Universität Princeton”, en: M.Th.: *Der Zauberberg*. Stockholm, Bermann-Fischer, 1939, pp. I-XVI. Trad: “La novela fue para mí siempre una sinfonía, una obra del contrapunto, un tejido de temas, en el que las ideas juegan el papel de motivos[...] especialmente sigo a Wagner también en la utilización del Leitmotiv, que yo traspaso a la narración, y no por cierto, como en Tolstoi y Zola, como tampoco en el caso de mi novela juvenil Los

Buddenbrooks, de una manera, por así decirlo, mecánica, simplemente naturalista-caracterizadora, sino en el simbólico modo de la música.”p.X.

21. Cfr. Gassmann, Max: *Leitmotive der Jugend*. Zürich (Phil. Diss.), 1966. Jurgensen, Manfred: “Leitmotivischer Sprachsymbolismus in den Dramen Max Frischs. En: ÜMF I, pp.274-286.
22. Schmitz III, p.28.
23. Cfr. *Bin*.
24. Frisch, Max: “Autobiographie”, en *Tag.I.*, p. 207.
25. Cfr. “ Rapunzel” en : *Märchen der Brüder Grimm*. Zürich, Rascher, 1948, pp. 257-261.
26. Cfr. Grimm, Reinhold: “Mosaik eines Statikers”. En: Knapp I, pp. 191-204

CAPÍTULO III

Capítulo III

“La actitud frente a la vida”

Introducción

“Leben gefällt mir” (“Me gusta vivir”), dice al final de la novela el narrador de *Mein Name sei Gantenbein*.¹⁾ Tal vez se podría decir que bajo ese narrador tan cambiante que aparece en este texto, se esconde el propio autor, y que esta afirmación de la vida es una expresión personal de Max Frisch.

En verdad el amor a la vida y su exaltación recorre toda la obra del autor suizo, como una constante, a pesar de que no siempre es fácil “vivir” y muchas veces se ofrecen alternativas, elecciones, que el hombre debe plantearse y para las que no siempre encuentra una salida apropiada.

Para Frisch, lo valioso de la vida es que, mientras existe, se ofrece la posibilidad de cambio, de conversión o simplemente de búsqueda, aspectos que, como se verá más adelante, no se dan después de la muerte.

Otra característica importante es que la vida que Frisch quiere y busca, es la vida verdadera, auténtica, y de allí que resulte tan difícil concretarla. El escritor suizo da diferentes “soluciones” al encuentro de la vida verdadera, como se ha visto en el capítulo introductorio a la obra de Max Frisch. No siempre, o tal vez nunca, se puede dar una salida positiva a esta búsqueda. A veces sólo puede resignarse frente a la vida verdadera que pasa a su lado sin poder asirla. Las respuestas, si existen, son diferentes en las distintas épocas de su producción.

Para analizar mejor este tema conviene dividirlo en dos momentos: 1ª las obras tempranas, ejemplificadas, en *Bin oder Die Reise nach Peking*; y 2ª las obras de la madurez y tardías, de las cuales se tomará *Biografie: Ein Spiel*, y algunos personajes de otros textos.

En capítulo aparte se tratará una cuestión fundamental en Frisch: la conflictiva relación vida y literatura, tal como se muestra en *Montauk. Eine Erzählung*. Este relato es el mejor texto para analizar esa dicotomía característica de muchos escritores de la literatura en lengua alemana.

1º En los personajes tempranos: *Bin oder Die Reise nach Peking*.

Este texto breve, de carácter poemático, escrito en 1944, todavía con el fondo de la guerra, constituyó el primer logro literario de Frisch, según lo marca, por ejemplo, uno de los más importantes escritores suizos actuales, Peter Bichsel²⁾, que recuerda la recomendación de Primo Randazzo a su generación: “Bin lesen!” (“¡Leer a Bin!”), como señal del camino que debían seguir, en una Suiza que se caracterizaba por su típico conservadurismo y estatismo. Bichsel señala en su artículo que “Frisch war die Chance, die Chance, hier weg zukommen” (“Frisch era la oportunidad, la oportunidad de irse de aquí”).

Ya el título doble plantea una primera dificultad. La conjunción disyuntiva, como señalan varios teóricos, tiene en realidad la función de unir ambos elementos. Aplicando las conclusiones de Gérard Genette en su obra, *Seuils*³⁾, en la cual, entre los paratextos dedica una investigación exhaustiva a los títulos, se podría interpretar el de la obra de Frisch de la siguiente manera: 1º *Bin*, título y 2º *oder Die Reise nach Peking*, como subtítulo. Pero para complicar la

cuestión, en el texto del *Tagebuch 1946-1949*, en las páginas denominadas “Autobiographie”, el narrador llama a esta obra “Träumerei in Prosa” (“Ensoñación en prosa”) ⁴⁾, que correspondería a la denominación genérica. Con lo cual quedaría un título complejo pero muy rico. Eberhard Lämmert en *Bauformen des Erzählens* (un clásico de la narratología alemana) ejemplifica el título doble de este modo: “Voltaire anuncia con doble título al héroe principal y al tema fundamental al mismo tiempo: “Zadig ou la Destinée”, “Candide ou l’Optimisme” y con esto interpreta que las etapas individuales de esas narraciones para sí como en su sucesión, deben valer como ejemplos de una ley general. Los subtítulos cumplen frecuentemente semejantes servicios.” ⁵⁾ Es evidente que tal ejemplo puede aplicarse perfectamente a *Bin oder Die Reise nach Peking*, lo que serviría para comprender también las etapas del “viaje” y plantear un posible tipo de narración: el “Märchenreise”.

La mayoría de los críticos plantean inmediatamente el significado y la función de Bin y Peking. Aquí se pretende agregar otra palabra de valioso contenido simbólico, “viaje”. Los textos consultados dan las siguientes definiciones: Cirlot marca que “Desde el punto de vista espiritual el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo.” ⁶⁾ Además basándose en Jung, interpreta que “El viajar es una imagen de la aspiración del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto ” ⁷⁾ y afirma con seguridad que “el verdadero viaje no es nunca una huida ni un sometimiento, es evolución.” Chevalier y Gheerbrant explican: “El simbolismo del viaje, particularmente rico, se resume en: búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad.” ⁸⁾

Volviendo a Bin, como personaje independiente, son innumerables las significaciones que marca la crítica, por un lado para develar su sentido (no tan claro como parece) y por otro porque el mismo texto ofrece diversas interpretaciones. En primer lugar se sugiere una doble referencia: Bin provendría de la primera persona del verbo “sein” (ser o estar), es decir “ich bin” en alemán y “yo soy” en castellano. La segunda explicación, no tan convincente, hace provenir el nombre de Albin Zollinger, autor suizo contemporáneo de la juventud de Frisch a quien conoció, admiró y citó justamente en esta obra.

Aquí se prefiere el primer significado “ich bin” que resulta mucho más valioso y adelanta las posibles variantes que encarna el personaje. No resulta acertada la traducción de la versión española *Mi o el viaje hacia Pekín*, por lo cual se prefiere no traducir el nombre y usar directamente el siguiente título *Bin o El viaje hacia Pekín*.

Por lo tanto en el título hay tres palabras claves para analizar: Bin, viaje y Pekín. Ya en la primera prosa poética se hace la presentación de Bin en la historia del mariscal de esa guerra “horrorosa”. Bin es una realidad que todos los hombres siempre tienen y que aparece en la medida en que los seres humanos lo descubren en sí. El mariscal hace una serie de suposiciones

falsas, porque pertenece a los que no conocen a Bin. Esto permite ver lo que no es Bin. Por el contrario el narrador (en este caso “nosotros”) sabe perfectamente que Bin es “nuestro amigo”.

El mariscal piensa que ese extraño, que en la noche habla con él en su lengua materna, puede ser un “Attentäter” (el autor de un atentado), “der Andere” (el otro), “der Fremde” (el extraño o extranjero), “ein Nachbar” (un vecino), “ein Einheimischer” (un nativo, alguien del país), un soldado, propio o enemigo, un partisano, “der Unvermutete”(el inesperado).⁹⁾

Pero Bin no es nada de eso: sólo es “nuestro amigo” al que le damos cualquier nombre; que podría hablar cualquier otra lengua materna y que golpea con su pipa contra el talón mientras rasca el musgo de la ventana (Acciones que ejecuta durante todo el relato).

Los críticos interpretan esta figura de diversas maneras: Para Walter Schmitz es el “höhere Ich” (el yo más elevado), el “Doppelgänger des schreibendes Ich” (el doble del Yo que escribe) y finalmente lo concreta con más detalles:

Bin ist also zunächst zu verstehen als Innenfigur des Erzählers, die das Erzählen ermöglicht.¹⁰⁾

Para Manfred Jurgensen, Bin es la figura del yo que es consciente. Y agrega dos elementos importantes: Bin es siempre el “otro” y está configurado como un “Yo social”. En fin, Bin es el “alter ego”, y su obra, el “Tagebuch einer erzählerischen Ichs” (diario de un Yo narrador).¹¹⁾ Considerando otro aspecto, Jurgensen sugiere que el relato se podría llamar *Die Reise nach Bin*,¹²⁾ con lo cual se daría un sentido totalmente diferente a la obra, demasiado claro y evidente.

Mucho más acertada resulta la opinión de Monika Wintsch-Spiess, quien caracteriza de manera muy interesante a Bin:

“Bin, der uns nach Peking führt” ist die begnadete Inkarnation eines ‘wirklichen’ Geschöpfes, das aus der Fülle der Träume lebt.¹³⁾

El guía que nos orienta hacia Pekín y que vive de nuestros sueños, muestran aspectos en verdad claves en la figura de ese extraño personaje.

Es justamente ésa la función principal de Bin: Es nuestro amigo, nuestro yo mejor, porque es el “guía” que nos orienta hacia la meta que cada uno debe imponerse. Por eso aparece y desaparece en cuanto nosotros lo hacemos consciente, lo ocultamos o lo revelamos, le contamos nuestros sueños, que con su compañía recordamos y seguimos nuestro camino, aunque nos equivoquemos.

Es necesario ahora intentar resolver el significado de Pekín, meta del viaje del narrador en primera persona. En principio es uno de esos lugares exóticos en que los personajes tempranos de Frisch esperan alcanzar la vida verdadera. Como en casos similares no se da de Pekín una imagen coherente, sino por el contrario falsa, múltiple, variada y contradictoria. No hay una relación de distancia acertada (a veces está cerca, pero no se llega nunca allí). Se puede suponer que la selección de este lugar está motivada por una característica de la época que

convirtió a lo “oriental”, en la fuente de la sabiduría, lo anhelado por los europeos, como se puede ver muy claramente en la inclinación de Hesse por esas tierras, en cuya obra hay múltiples ejemplos de su preferencia por el Oriente.¹⁴⁾ También es probable, aunque no hay datos que confirmen esta suposición, que coincida con la lectura de un autor de mucha fama internacional, Lin Yutang, cuyos libros fueron bestsellers, y despertaron también gran interés por lo “oriental” en todo el mundo (incluyendo la Argentina), justamente por la década del 40. También hay que recordar que el mismo Frisch escribió poco después la obra teatral *La muralla china* aunque con un sentido totalmente distinto.

En una nota aclaratoria a su estudio sobre *Bin*, Walter Schmitz señala que el motivo chino ya Frisch lo había usado antes, y agrega la propia explicación que el autor suizo había dado en una carta a Karel Kraus del 16.1.1947 (poco después de la aparición del relato), que es necesario transcribir por su valioso sentido:

Das Chinesische: im *Bin* hat es einfach die Bedeutung eines unerreichbaren Landes[...], und Peking ist Bild und Name für das Vollendete, das immer Ersehnte.[...]meine Hoffnung geht nach Osten, insofern ich dort das Seelische sehe, nicht nach Westen, der sich auf das Rationale beschränkt[...] ich liebe die andere Seite; der Weg nach Osten, den *Bin* geht, als Weg nach innen.¹⁵⁾

Se puede afirmar sin duda que para Frisch ha sido importante para escribir este relato, la novela de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. Como el poeta romántico, el escritor suizo acumula los episodios sin lazos unos con otros, salvo con el motivo del viaje. Los dos textos podrían considerarse “Märchenreisen”¹⁶⁾, pero mientras para Heinrich la meta es llegar a ser poeta, para el narrador de *Bin* el término del viaje es un lugar inalcanzable que significa encontrar la vida verdadera, y su camino es un recuperar recuerdos (algunos tal vez autobiográficos del propio Frisch). Mientras para Heinrich se trata de descubrir los reinos de la flor azul¹⁷⁾, para el narrador del relato “chino” la búsqueda es la nostalgia por la juventud perdida.

La influencia de Novalis en la tradición literaria alemana ha sido múltiple y riquísima, de tal modo que abarcarla significaría realizar un estudio particular. Lo que aquí se quiere señalar es lo que puede haber recibido Frisch, consciente o inconscientemente, y que tal vez se podría sintetizar en dos aspectos fundamentales (además de lo que se ha mencionado del motivo del viaje): en primer lugar la teoría del Märchen y la propia creación de estos cuentos, incorporados a su mencionada novela. En segundo lugar se trataría el romántico “Weg nach Innen”, “el camino hacia dentro”. Estos serían los puntos principales, aunque se podrían marcar muchas otras coincidencias, por ejemplo los Aforismos de Novalis parecen preanunciar muchas ideas y sentimientos de Frisch.

Las definiciones clásicas del Märchen que Novalis ha concebido son las siguientes:

[Son] Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume. Gedichte- bloss wohlklingend und voll schöner Worte – aber auch ohne allen

Sinn und Zusammenhang –höchstens einzelne Strophen verständlich– sie müssen wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen sei. Höchstens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im grossen haben und einen allegorischen Sinn im grossen haben und eine indirekte Wirkung wie Musik usw.¹⁸⁾

Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild-ohne Zusammenhang- Ein Ensemble wunderbare Dinge und Begebenheiten- z.B. eine musikalische Fantasie-die harmonischen Folgen einer Äolsharfe- die Natur selbst.¹⁹⁾

Un segundo aspecto se observa en el “romantizar”, cuya dirección ya ha sido mencionada. La cita textual dice así:

Wir träumen von Reisen durch das Weltall- Ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht- Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten- die Vergangenheit und Zukunft.²⁰⁾

Si se recuerda la mención del *Tagebuch* como “Träumerei in Prosa”, en Bin se trata de un viaje a través del pasado. Es un viaje introspectivo producido por los recuerdos, transformados en sueños que mantienen la nostalgia del narrador por la vida verdadera. De allí que se cite justamente el texto de Albin Zollinger: “Die Sehnsucht ist unser bestes.”²¹⁾ También Novalis dice: “Alle Erinnerung ist Gegenwart” (“Todo recuerdo es presente”), pensamiento que se repite con frecuencia en la obra de Frisch.

La vida verdadera, en esta obra temprana, está concebida como una alternativa bastante parecida a la que se da en la tradición literaria alemana, aunque también puede ser un conflicto común que suele encontrarse en muchos seres humanos. Por un lado, la vida común, “burguesa”, cotidiana y por lo tanto monótona y aburrida (tal como se menciona reiteradamente en el relato), y por otro lado la condición artística particular a sólo unos pocos. Dentro de la literatura alemana son ejemplos típicos, por ejemplo, Thomas Mann y Hermann Hesse. Por otra parte hay algún parecido entre Bin y Demian. Es posible que el Frisch temprano haya recibido alguna influencia del cercano Hesse, habitante de Montagnola (Suiza) y curiosamente autor de una de las primeras reseñas sobre la obra cumbre de Frisch, *Stiller*.²²⁾

Las dos vidas mostradas en Bin, no conciliadas en toda la obra son: la vida burguesa caracterizada por el rollo que el narrador lleva siempre consigo y que estrictamente correspondería aquí a la propia profesión de Frisch (luego abandonada), la arquitectura y además la vida familiar (nunca le manda la tarjeta que le ha prometido a su mujer Rapunzel) y por otra parte, como oposición, la vida antiburguesa, la vida dominada por el arte, más específicamente la literatura. El rollo que el protagonista-narrador no puede sacarse de encima es una representación de los planos arquitectónicos. En otro pasaje encuentra la obra realizada que en verdad no coincide con la planeada. La comparación de la arquitectura con el teatro es

un pensamiento preferido por Frisch: la obra dramática debe ser puesta en acción así como el plano arquitectónico debe realizarse en obra.

Las figuras que el narrador encuentra en el viaje son cosas de todos los días pero transformadas por la nostalgia. Importantes en el viaje interior son las imágenes santas y las mujeres. Entre las primeras, las más perdurables son el santo (que le recuerda al Budha que tiene en su casa), el monje (cuya historia aparece también en *Nun singen sie wieder*), el ángel, y entre las mujeres, las cortesanas, Maya (“la encarnación arquetípica de la anhelada juventud”),²³⁾ Flor de Durazno, y las referencias frecuentes a su mujer. Seres espirituales, ideales o recordados están mezclados con los seres cotidianos propios de su vida común (mujer, hijo, padre). Otras figuras secundarias están también perfectamente seleccionadas de modo que da idea no sólo de una vida humana, sino de todo un mundo.

Cuando alcanza las primeras casas chinas, entra en una de ellas para dejar el rollo. Allí conoce a un Anfitrión que lo acoge amigablemente, y luego se recibe la visita de un Príncipe. Con este personaje, se produce un episodio muy gracioso. Hablan del pueblo de donde viene el narrador, Weggiswil, y da la casualidad de que los dos conocen a un vecino del lugar, Isidor Hünervadel. (Podría ser significativo que el nombre Isidor aparece en *Stiller* y que el detenido en la pieza radial *Rip van Winkle*, se apellida Wadel). Es como si se tratara de dos personas distintas; cada uno conoce una faceta distinta del vecino. Por otra parte, los ceremoniales chinos contrastan con la actitud del Príncipe que cuenta “chistes verdes”, para regocijo y escándalo de las mujeres presentes.

Las rupturas témporo-espaciales están al servicio de la estructuración suelta propia de los sueños. Los lugares que se mencionan son variados, cerrados y abiertos, tabernas y palacios.

Los breves diálogos con Bin están llenos de profundo contenido que le permiten cumplir su función de guía “interior”, pero que nunca toma la iniciativa, dejándosela al protagonista. Por ejemplo a la pregunta del narrador por el próximo camino, Bin contesta “Es kommt darauf an[...] wohin du willst” (“Depende de dónde quieras ir”). Las reflexiones del narrador versan sobre las cosas más cotidianas hasta los problemas más profundos del ser humano: el tiempo en especial, la vejez, la juventud, la muerte, la historia del hombre que no se puede suicidar, las estaciones preferidas (otoño y primavera), las visiones contrarias de Pekín (a veces hermosas, a veces desagradables) y las de la muralla china.

El narrador-protagonista es el típico hombre occidental, escindido entre su anhelo por tierras remotas y exóticas, y las obligaciones cotidianas que implican el cumplimiento de un trabajo y la manutención de una familia.

Cuando quiere dejar el rollo en la mejor casa china, pronuncia, imaginándose el ceremonial chino, un largo discurso que caracteriza muy bien su situación de extrañeza:

Hier, weiss ich, bin ich im alten Lande des Traums; man lacht mich nicht aus, wenn ich sage, dass ich nur durch die Mittel des Traums an dessen ersehnten Ort bin. O Herr, wo wären wir wirklicher! ²⁴⁾

Él es un entusiasta contemplador de la naturaleza, de las hierbas, las plantas, los árboles, las flores y frutos, el mar abierto, el aire, la luz, los cisnes y especialmente el silencio (“die Stille”: ya desde las primeras obras aparece esta palabra con frecuencia). Sin embargo el recuerdo de que van a tener un hijo le hace pensar que en realidad deberían sentirse felices:

Wir sind in eine Weise glücklich, die uns kaum noch ein Recht lässt auf Sehnsucht; das ist das einzig Schwere... ²⁵⁾

Mientras la vida cotidiana la caracteriza rutinariamente:

Man arbeitet, man isst, man verdient. ²⁶⁾

Recién en el episodio 18 (han sido numerados para un mejor análisis) el protagonista intenta crear un narrador con nombre al que designa como Kilian. Sin embargo la narración continúa en primera persona plural o en tercera. Especialmente importante es el episodio 20 en la sala de conciertos, porque allí Kilian es buscado por la muerte, la que luego lo cambia por el Padre, quien, antes de morir le dice que ahora él es también padre, porque su hijo ya ha nacido.

Los dos últimos episodios vuelven a la realidad cotidiana. En verdad el viaje ha sido su cumplimiento del servicio militar. En el 22, último, ya está de vuelta en su casa. Deja en un rincón el arma, el bolso, el casco, y se reencuentra con Rapunzel, su mujer, quien le reprocha no haberle mandado la tarjeta prometida (intención reiterada durante toda la narración). El nombre Rapunzel, cuyo origen está en uno de los Märchen de los hermanos Grimm ²⁷⁾, puede entenderse como un homenaje a su mujer que ha sido madre, o puede interpretarse en sentido irónico (como contraste con la imagen idealizada). El narrador toma al niño en sus brazos y piensa que se puede parecer a Bin. El final dice:

[...] Bin, der uns nach Peking führt- Peking, das ich nie erreichen werde. ²⁸⁾

El resultado del viaje es claro: no llegará a Peking y aceptará con cierta resignación la vida cotidiana, familiar y burguesa, aunque Bin siempre quedará como algo vivo en él.

2º En los personajes de la madurez o tardíos: *Biografie: Ein Spiel*, y de otras obras.

Aunque en este punto se tratará especialmente la actitud frente a la vida del personaje Kürmann de *Biografie: Ein Spiel* (1967), también se harán referencias a otros personajes como Stiller, Faber, Roger (de *Triptychon*), etc., que luego se tratarán con mayor detalle y profundidad. Ya se puede adelantar que estos personajes (y algunos más) tienen en común que son intelectuales, ya sea científicos o artistas, lo que implica temáticas parecidas, aunque como diría Frisch, cada uno se ha hecho su propia historia.

Antes de comenzar el análisis de Kürmann, es necesario aclarar algunos aspectos de las ediciones de *Biografie*. Existen dos versiones de esta obra, una de 1967, y otra, la segunda de 1984. Esta última fue realizada a pedido de un grupo de teatro. Las principales modificaciones son la reducción del número de actores a cinco, y en cuanto al contenido, queda reducido al esquema básico de la obra (la posibilidad de cambiar la vida por parte de Kürmann. Se suprimen todas las menciones a hechos sociales y políticos que eran significativos en la primera versión. Por un lado es evidente que Frisch ha omitido estas referencias por ser prácticamente desconocidas para la mayoría del público. Con esto la obra adquiere mayor perduración porque eleva el caso (cambiar la vida) a un ejemplo atemporal.

Sin embargo, esos datos en la primera versión, son muy importantes para caracterizar a Kürmann, quien pregunta al Registrador qué ocurre en una determinada fecha. Pero las respuestas del Registrador no lo convencen, ni le interesan, porque siempre le contesta con hechos importantes de la historia social y política. A Kürmann no le importan esos hechos, lo que ya demuestran una actitud egoísta y casi obsesiva-neurótica: lo único que le interesa es cómo cambiar su propia historia matrimonial, es decir, librarse de su segunda mujer Antoinette.

Por lo tanto para este punto de estudio hay que considerar la primera versión y no la segunda. Es necesario suponer que las “Anmerkungen” (“Observaciones”) del final se mantienen para la segunda, porque en las GWJ VII, remite al tomo V en donde está la primera versión. También, por el mismo motivo, hay que incluir el breve pero importantísimo texto “In eigener Sache” (“En el propio asunto”), de 1968.²⁹⁾

Tal vez el mejor cambio en la segunda versión es el cambio del nombre del Registrador por “Spielleiter” (Director del juego) lo que aclara mucho mejor la función de este personaje.

La pieza, dividida en dos partes, está precedida por un epígrafe tomado de la obra *Tres hermanas* de Chejov, que ya da la idea central del argumento del drama:

“Ich denke häufig; wie, wenn man das Leben noch einmal beginnen könnte, und zwar bei voller Erkenntnis? Wie, wenn das eine Leben, das man schon durchlebt hat, sozusagen ein erster Entwurf war, zu dem das zweite die Reinschrift bilden wird! Ein jeder von uns würde dann, so meine ich, bemüht sein, vor allem sich nicht selber zu wiederholen, zumindest würde er für sich selbst eine andere Lebensweise schaffen, er würde für sich eine solche Wohnung mit Blumen nehmen, mit einer Menge Licht...Ich habe eine Frau und zwei Mädchen, und meine Frau ist oft krank, und es gibt so viele Dinge, so vieles... je nun, wenn ich mein Leben von neuem beginnen sollte, so würde ich nicht heiraten...Nein, nein.”³⁰⁾

De acuerdo con esto la obra dramática permite hacer lo que no hace la vida, la realidad. En las “Anmerkungen” del final dice Frisch:

[...] die Instanz des Theaters [...] gestattet: zu wiederholen, zu probieren, zu ändern.³¹⁾

Antes de comenzar el análisis de Kürmann, es necesario aclarar algunos aspectos de las ediciones de *Biografie*. Existen dos versiones de esta obra, una de 1967, y otra, la segunda de 1984. Esta última fue realizada a pedido de un grupo de teatro. Las principales modificaciones son la reducción del número de actores a cinco, y en cuanto al contenido, queda reducido al esquema básico de la obra (la posibilidad de cambiar la vida por parte de Kürmann. Se suprimen todas las menciones a hechos sociales y políticos que eran significativos en la primera versión. Por un lado es evidente que Frisch ha omitido estas referencias por ser prácticamente desconocidas para la mayoría del público. Con esto la obra adquiere mayor perduración porque eleva el caso (cambiar la vida) a un ejemplo atemporal.

Sin embargo, esos datos en la primera versión, son muy importantes para caracterizar a Kürmann, quien pregunta al Registrador qué ocurre en una determinada fecha. Pero las respuestas del Registrador no lo convencen, ni le interesan, porque siempre le contesta con hechos importantes de la historia social y política. A Kürmann no le importan esos hechos, lo que ya demuestran una actitud egoísta y casi obsesiva-neurótica: lo único que le interesa es cómo cambiar su propia historia matrimonial, es decir, librarse de su segunda mujer Antoinette.

Por lo tanto para este punto de estudio hay que considerar la primera versión y no la segunda. Es necesario suponer que las “Anmerkungen” (“Observaciones”) del final se mantienen para la segunda, porque en las GWJ VII, remite al tomo V en donde está la primera versión. También, por el mismo motivo, hay que incluir el breve pero importantísimo texto “In eigener Sache” (“En el propio asunto”), de 1968.²⁹⁾

Tal vez el mejor cambio en la segunda versión es el cambio del nombre del Registrador por “Spielleiter” (Director del juego) lo que aclara mucho mejor la función de este personaje.

La pieza, dividida en dos partes, está precedida por un epígrafe tomado de la obra *Tres hermanas* de Chejov, que ya da la idea central del argumento del drama:

“Ich denke häufig; wie, wenn man das Leben noch einmal beginnen könnte, und zwar bei voller Erkenntnis? Wie, wenn das eine Leben, das man schon durchlebt hat, sozusagen ein erster Entwurf war, zu dem das zweite die Reinschrift bilden wird! Ein jeder von uns würde dann, so meine ich, bemüht sein, vor allem sich nicht selber zu wiederholen, zumindest würde er für sich selbst eine andere Lebensweise schaffen, er würde für sich eine solche Wohnung mit Blumen nehmen, mit einer Menge Licht...Ich habe eine Frau und zwei Mädchen, und meine Frau ist oft krank, und es gibt so viele Dinge, so vieles... je nun, wenn ich mein Leben von neuem beginnen sollte, so würde ich nicht heiraten...Nein, nein.”³⁰⁾

De acuerdo con esto la obra dramática permite hacer lo que no hace la vida, la realidad. En las “Anmerkungen” del final dice Frisch:

[...] die Instanz des Theaters [...] gestattet: zu wiederholen, zu probieren, zu ändern.³¹⁾

Al protagonista Kürmann se le permite justamente ensayar los cambios que haría en su vida, con una restricción, sólo puede tener la misma inteligencia.

Es importante señalar que el nombre Kürmann, en alemán, viene del verbo “küren” (“elegir), o sea que él es el que “elige”. Por otra parte hay que destacar que es un científico que se dedica a la investigación de la conducta (“Verhaltensforschung”), o sea alguien que debe saber muy bien lo que se debe hacer. Contrariamente su esposa, a quien quiere sacar de su biografía, se apellida “Stein” (“piedra”), que denota la imposibilidad de cambio. La obra dramática propone un “juego” de variantes, de pruebas (“Spiel” en alemán es pieza teatral, pero también juego).

En la primera parte, que tiene como centro la fiesta en la que Kürmann conoce a quien después será su segunda esposa, Antoinette Stein, se prueban las variantes para que ese encuentro no se produzca y no haya el posterior matrimonio.

Aparecen ciertos elementos interesantes. En primer lugar, Antoinette dice estar fascinada por un reloj:

Eigentlich wollte ich nur noch einmal Ihre alte Spieluhr hören. Spieluhren faszinieren mich: Figuren, die immer die gleiche Gesten machen, sobald es klimpert, und immer ist es dieselbe Walz, trotzdem ist man gespannt jedesmal.
32)

Como se puede ver el reloj es símbolo de la repetición, tema característico de Frisch. En realidad toda la pieza es una serie de repeticiones con algunas variantes, que implicarían los cambios hechos por Kürmann. Sin embargo el protagonista cambia sólo dos situaciones: en la primera parte, se afilia al Partido Comunista, no por convicción, sino para evitar que lo nombren Profesor, lo que da ocasión a la fiesta en que conoce a Antoinette. Contra todas las probabilidades, igual lo designan Profesor y por lo tanto, su cambio es inútil. La otra modificación se produce en la segunda parte: Kürmann no abofetea a su esposa cuando se entera de su infidelidad.

Estos son todos los cambios que Kürmann puede hacer, porque como dice Frisch en las “Observaciones” finales:

“Nur er kann nicht anders sein”.³³⁾

¿Cuál es la actitud de este personaje frente a la vida? Es un científico con logros importantes (ha descubierto el llamado reflejo de Kürmann, por casualidad, según dicen, en febrero del 59)³⁴⁾ Ha alcanzado la designación de Profesor, a pesar de ser afiliado al Partido Comunista, hecho poco común en esos tiempos. Luego será echado y deberá dedicarse a hacer publicaciones de difusión sobre su especialidad.

En sus años juveniles, y también como adulto (más o menos en la obra se abarcan cuarenta años) ha cometido diversos errores, que no trata de enmendar cuando tiene la posibilidad de cambio que la pieza le da.

Según su propia y orgullosa opinión, es un perfecto conocedor de las mujeres: siempre cree saber como actuarán y siempre se equivoca. De la misma manera se comporta como si ya conociera el futuro.

Sufre una enfermedad, aparentemente no grave, que luego se convertirá en cáncer. De esto, los espectadores se enterarán al final de la primera parte, de la agravación en la segunda. Antes de esta situación, disfruta de la vida sin hacerse problemas por las situaciones sociales y políticas, como se ha mencionado anteriormente, a pesar de la gravedad de los hechos:

Registrar: Sie erinnern sich an Herbst 1959:*Er blättert im Dossier :*
"Spannungen zwischen Cuba und USA/ Nigerien wird unabhängig./
Eisenhower empfängt Chruschtschow./ Somalia wird unabhängig/ Die
sovjetische Mondrakete LUNIK II, 390 kg, prallt auf den Mond." ³⁵⁾

Frente al reloj musical que le interesa a Antoinette, se opone el juego que le interesa a Kürmann, el ajedrez, juego intelectual, de pensamientos y reglas, que él pretende enseñarle a su futura mujer.

El ajedrez, de muy rico simbolismo en otros sentidos, cumple aquí la función de ser la imagen de la obra que el autor suizo ha escrito. El ajedrez plantea la posibilidad de revisar los movimientos hasta detectar los errores, y poderlos corregir en otras partidas. La pieza posibilita lo mismo que el ajedrez: revisar los hechos y postular los cambios que deben hacerse. En las "Observaciones" finales, Frisch lo explica explícitamente:

[...] etwa wie beim Schachspiel, wenn wir die entscheidenden Züge einen verlorenen Partie rekonstruieren, neugierig, ob und wo und wie die Partie wohl anders zu führen gewesen ware. ³⁶⁾

Sólo que la vida no es un juego que se puede corregir. Lo que se hace queda incorporado a la historia de cada uno.

Estos personajes de las obras maduras y tardías son seres fracasados, imposibilitados para la comunicación con los demás, egocéntricos, incapaces casi de amar verdaderamente y de aceptarse a sí mismos, porque se exigen siempre lo imposible. Las obras en que aparecen como protagonistas, tratan en realidad de esbozar una historia, que ellos son incapaces de cambiar, de romper sus destinos, hechos por sí mismos. Algunos como Faber sufren ciertos cambios, pero cuando ya es tarde. A Kürmann paradójicamente le ocurrirá que no pueda cambiar nada importante, pero sí Antoinette que en realidad con su modificación, alterará toda la obra. Como señala Ulrich Profitlich, no será una "Biografía sin Antoinette", sino "una biografía sin Kürmann". ³⁷⁾ Es curioso que en casi toda la obra de Frisch, las mujeres en general parecen tener un temple distinto que los hombres. Son más decididas, son capaces de cambios que significan

y luego con una editorial. Su actitud como esposa se caracteriza por no querer dar explicaciones de sus actos a Kürmann, sobre todo en lo que se refiere a su vínculo amoroso con Stahel. Sus indicaciones de dónde va a estar son vagas y casi automáticas. Y es ella la que realiza al final el cambio.

Tal vez el mejor ejemplo del fracaso de la existencia lo da el retrato que Stiller/White hace de ese Stiller que rechaza y no quiere ser:

Ich sehe jetzt ihren verschollenen Stiller schon ziemlich genau[...] Seine Persönlichkeit ist vage; daher ein Hang zu Radikalismen. Seine Intelligenz ist durchschnittlich, aber keineswegs geschult; er verlässt sich selber auf Einfälle und vernachlässigt die Intelligenz; denn Intelligenz stellt vor Entscheidungen[...] Er lebt stets in Erwartungen. Er liebt es, alles in der Schwebe zu lassen. Er gehört zu den Menschen, denen überall, wo sie sich befinden, zwanghaft einfällt, wie schön es jetzt auch anderswo sein möchte. Er flieht das Hier-und-Jetzt zumindest innerlich[...] ³⁸⁾

Como la cita es muy larga, se acorta pero sería necesario leerla entera, aunque el resto se refiere más a Stiller que a los otros personajes mencionados. A modo de síntesis de estos personajes, valen las palabras de Profitlich, en su excelente estudio (significativamente titulado “Verlorene Partien” [partidas perdidas]):

[...] sie kämpfen gegen Gegebenheiten, denen sie nicht gewachsen wird. ³⁹⁾

Notas :

1. *Gant.*, op.cit., p.352
2. Bichsel, Peter : “ Als uns Primo Randazzo Bin befahl ” , en : Schmitz V, pp. 92-96.
3. Genette, Gérard : *Seuils*. Paris, Éd. du Seuil, 1987, pp. 54-97. En inglés : *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge, University Press, 1997, pp.56-103. Se consultaron también: Barthes, Roland: “Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe”, en: Eco, 204, octubre 1978, p.1168. Alvarado, Maite: *Paratexto*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1994.
4. “Autobiographie”, en: *Tag.I.* p. 207.
5. Lämmert, Eberhard : *Bauformen des Erzählens*. Dritte, unveränderte Auflage. Stuttgart, Metzler, 1968, p.145.
6. Cirlot, Juan-Eduardo : *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1994, pp. 459-460.
7. Cirlot, op.cit., p.460.
8. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain: *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982, p.1027.
9. *Bin*, pp.7-9.
10. Schmitz I, p.116.Trad: “En principio hay que entender a Bin como la figura interior del narrador, que posibilita el narrar.”
11. Jurgensen I, pp. 31 y 34.
12. Jurgensen I, p.30.
13. Wintsch-Spiess, Monika: *Zum Problem der Identität im Werk Max Frischs*. Zürich, Juris, 1965, p.25. Trad.: “ ‘Bin, el que nos guía a Pekin’ es la encarnación con gracia, de una ‘verdadera’ creación, que vive de la plenitud de los sueños”
14. Cfr. Hesse demuestra una riquísima preferencia por el Oriente, no sólo en sus novelas, sino en numerosos artículos que la demuestran.
15. Cfr. Schmitz I, nota p.377. Trad.: “Lo chino: en Bin tiene simplemente el significado de un país inalcanzable[...] Pekin es imagen y nombre para lo pleno, lo siempre anhelado[...] mi esperanza va hacia el Oriente en tanto allí veo lo espiritual, no hacia Occidente, que se limita a lo racional[...] yo amo el otro lado; el camino hacia el Oriente a donde va Bin, como camino hacia adentro.”
16. Cfr. Schmitz I, p. 118, considera el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis como un Märchenreise, que describe el camino de salvación de un poeta.
17. Cfr. Korff, H.A.: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der Klassisch-Romantischen Literaturgeschichte*. III Teil. Frühromantik. Leipzig, Kochler & Amelang, 1956, pp. 525s.
18. Novalis: *Werke und Briefe*. München, Winkler, 1953, pp.531-532. Trad.: “[Son] Narraciones parecidas a sueños, sin coherencia lógica pero con asociaciones. Poemas sencillamente sonoros y llenos de palabras hermosas, aunque desprovistos de sentido y de cohesión y que encierran, a lo sumo, algunas estrofas comprensibles, como fragmentos de las cosas más diversas. Esta poesía verdadera puede tener, al menos, un sentido alegórico general y ejercer una acción indirecta, como la música.”
19. Novalis, op.cit., p.532. Trad.: “Un Märchen es propiamente como una imagen de sueño-sin coherencia. Un conjunto de cosas y acontecimientos maravillosos – p.ej. una fantasía musical – las series armónicas de un arpa cólica – la Naturaleza misma.”
20. *Novalis Schriften*. Zweiter Band. Das philosophische Werk I. Herausgegeben von Richard Samuel. Stuttgart, Kohlhammer, 1965, p. 418. Trad.: “Soñamos con viajes a través del todo universal- ¿No está acaso el todo universal en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia adentro va el camino misterioso. En nosotros, o en ninguna parte, está la eternidad con sus mundos – el pasado y el futuro.”
21. *Bin.*, p. 89. Trad.: “La nostalgia es lo mejor de nosotros”.
22. Hesse, Hermann: “Max Frisch, Stiller” (1954), en: Hesse, Hermann: *Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*. Hrsg. von Volker Michels. Ffm., Suhrkamp, 1975, pp. 564-565.
23. Cfr. Schmitz I, p.118.

24. *Bin.*, p. 75. Trad.: “Aquí, yo sé, estoy en la vieja tierra del sueño; no se rían de mí, cuando yo digo que sólo mediante el recurso del sueño, estoy en este lugar anhelado. ¡Oh, Señor, dónde seríamos más verdaderos!”
25. *Bin.*, p. 64. Trad.: “Somos en un modo felices, que apenas tenemos derecho a la nostalgia; esto es lo único penoso...”
26. *Bin.*, p. 13. Trad.: “se trabaja, se come, se gana un sueldo”.
27. “Rapunzel”, en: *Märchen der Brüder Grimm*. Zürich, Rascher, 1948, pp.257-261.
28. *Bin.*, p. 120. Trad.: “Bin el que nos guía hacia Pekín – Pekín, que yo nunca alcanzaré.”
29. *Bio.*, p. 110: “Anmerkungen”.En: G.W.J. V, pp. 579-580. Véase también “In eigener Sache”(1968), pp.581-582.
30. *Bio.*, p. 5. Trad.: “Con frecuencia pienso; ¿si sería posible comenzar de nuevo la vida, y por cierto con pleno conocimiento? ¡Si la vida que ya se ha vivido, fuera por así decirlo un primer esbozo, y el segundo, el escrito definitivo! Entonces cada uno de nosotros, creo yo, trataría ante todo de no repetirse, al menos conseguirse otro modo de vida, él trataría de tener una casa tal, con flores, con mucha luz... Yo tengo una mujer y dos hijas, y mi mujer está frecuentemente enferma, y hay tantas cosas, tantas...Si pudiera volver a comenzar mi vida desde el principio, por ejemplo, no me casaría... No...no.”
31. *Bio.*, p. 110. Trad.: “ [...]la instancia del teatro [...] permite: repetir, probar, cambiar.”
32. *Bio.*, p. 8. Trad.: “ En realidad quería sólo oír otra vez su viejo reloj musical. Los relojes musicales me fascinan: figuras, que siempre hacen los mismos gestos, en cuanto se ponen en movimiento, y siempre es el mismo vals, sin embargo se está en tensión cada vez.”
33. *Bio.*, p. 110. Trad.: “Sólo él no puede ser otro.”
34. Cfr. *Bio.*, p. 43.
35. *Bio.*, p. 44: “Registrador: ¿Usted se acuerda de otoño 1959?": *Hojea en el dossier*: “Tensión entre Cuba y los Estados Unidos/ Nigeria se independiza/ Eisenhower recibe a Kruschov/ Somalia se independiza/ El cohete soviético lunar LUNIK II, 390 kg, llega a la luna.”
36. *Bio.*, “Anmerkungen”, p. 110. Trad.: “[...] algo así como en una partida de ajedrez, cuando queremos reconstruir los movimientos decisivos en una partida perdida, curiosos, cómo y dónde la partida podría haber sido distinta”.
37. Cfr. Profitlich, Ulrich: “ ‘Verlorene Partien’ : Modelle des Misslingens im Drama Max Frischs.” En : Knapp II, p.109.
38. *St.*, p. 191. Trad.: “Veo ahora bastante bien a su desaparecido Stiller[...] Su personalidad es vaga; de allí su tendencia a los radicalismos. Su inteligencia es normal, pero sin formar; se deja llevar por las ocurrencias y descuida la inteligencia; porque la inteligencia plantea decisiones[...] Vive siempre esperando algo. Prefiere dejar todo como vacilación. Pertenece a los hombres, que donde se encuentran sienten qué hermoso sería estar ahora en cualquier otro lugar. Huye del aquí y del ahora, por lo menos interiormente[...].”
39. Cfr. Profitlich, op.cit., p.110. Trad.: “luchan contra acontecimientos para los que no están capacitados.”

CAPÍTULO IV

Capítulo IV

“Literatura y vida en Montauk”

La dicotomía vida-literatura, que ejemplifican tantos autores alemanes, de los cuales el mejor caso es el de Thomas Mann, ha caracterizado también la producción literaria de Max Frisch.

En sus tempranos comienzos había publicado ya dos libros, una novela, *Jürg Reinhart* (posteriormente agregada a *Die Schwierigen oder J' adore ce qui me brûle*), y un relato de las montañas, *Antwort aus der Stille* (al que excluyó luego de sus obras completas), y numerosos artículos periodísticos, frutos de sus inquietudes viajeras que lo llevaron a recorrer diferentes países europeos, así como reseñas de obras, que aparecieron en importantes periódicos de la época. Sin embargo, su insatisfacción con lo producido y la sensación de haber fracasado determinan la decisión de quemar todo lo escrito, como recuerda en un pasaje titulado “Autobiografía” del *Tagebuch 1946-1949*. Allí expresa que realizó numerosos viajes al bosque para poder destruir todo, cuenta él, “bis ich mit dem Gefühl der Erleichterung, auch der Leere weitergehen konnte”.¹ Intenta entonces lo que podría llamarse el ejercicio de una profesión burguesa: con la ayuda de un compañero, estudia arquitectura, y más adelante forma una familia. Durante un tiempo (dos años), cumple con el “juramento secreto” de no escribir más, hasta que durante la guerra, movilizado como cañonero, comienza a escribir su diario de soldado, publicado luego con el título *Blätter aus dem Brotsack*. A partir de entonces se da un período de doce años en que conviven ambas profesiones, exitosamente, la arquitectura y la literatura. (Como arquitecto gana el primer premio de un concurso para un balneario en Zurich, Letzigraben). Juntamente con su tarea de arquitecto, se adueña poco a poco de la escena del Schauspielhaus de Zurich, con los éxitos de sus piezas dramáticas.

En 1955 abandona el ejercicio de la arquitectura, se separa de su primera mujer, y se dedica a partir de entonces exclusivamente a la literatura. Esto no significa una solución definitiva del conflicto vida y literatura, ya que aparece en muchas de sus obras posteriores. Podría decirse que exteriormente la dicotomía desaparece, pero interiormente persiste, si se piensa en sus obras y en todas las declaraciones que Frisch ha hecho en entrevistas y artículos.

Para quién se escribe, cuál es el papel del escritor en la sociedad, qué significa la fama, etc. son preguntas a las que Frisch ha dado respuestas con frecuencia, aunque no todas coincidentes.

Ya en el primer *Tagebuch*, anotaba su autor aforísticamente: “Schreiben heisst: sich selber lesen”.² La función de la literatura, pues, sería una develación del yo, que es en último término encontrar el sentido de la propia existencia, descubrir, lo que él llama, la verdadera vida. Esto es válido de una manera general para toda la obra de Frisch, pero de manera especial lo es para uno de los últimos relatos, *Montauk*, aparecido en 1975, en donde Frisch cuestiona todo o casi todo lo vivido. Esta confrontación con la propia vida, según se la ha llamado en otro capítulo, exige una absoluta sinceridad, que es lo que se promete al lector mediante el epígrafe tomado de Montaigne:

Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser [...] ³

Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser [...] ³

El yo que aparece en *Montauk* es un escritor suizo, que va a cumplir sesenta y tres años y que se llama Max Frisch. Un yo que se atribuye una serie de hechos verificables o confesados como realidad en la vida de Frisch. Pero para que la confesión no sea totalmente desembozada, lo que el narrador llama el “[...] Kunst der Diskretion sich selber gegenüber [...]” ⁴, el subtítulo reza “un relato”, porque el autor ha escogido también una ficción que sirva de punto de partida para las retrospectivas. Ese relato, que enmarca los recuerdos y constituye la línea de acción principal, es narrado en tercera persona. *Montauk*, pues, se desarrolla en dos planos: uno que corresponde a la Er-Form (tercera persona) y que narra el fin de semana que el escritor suizo pasa en Montauk con una joven americana llamada Lynn; y otro, en Ich-Form (primera persona) que está formado por recuerdos y reflexiones.

Montauk

¿Qué es Montauk? Un extraño nombre de lugar. A primera vista puede pensarse que se trata de uno de esos nombres exóticos, maravillosos, que aparecen en las primeras obras de Frisch y que designan los lugares de la nostalgia: Santa Cruz, Santorín, Hawái, lugares paradisiacos, exuberantes, en donde el mundo parece estar abierto y rodeado de misterio.

Y Montauk es en verdad un nombre exótico, un nombre indígena, sólo que casi al comienzo de la obra se indica con precisión dónde está situado, y no es justamente en el fin del mundo:

Montauk

ein indianischer Name; er bezeichnet die nördliche Spitze von Long Island, hundertzehn Meilen von Manhattan entfernt [...] ⁵

En vez de los lejanos paraísos exuberantes, no pisados nunca por el hombre, ahora es Long Island, Manhattan. El contraste es evidente: carreteras, carteles de propaganda de marcas conocidas, estacionamientos, hoteles, autos alquilados, música de radio, hasta los pájaros no pertenecen a especies desconocidas, sino que son simplemente gaviotas. ⁶

Cuando la pareja busca la orilla del mar a través de intrincadas sendas, cortadas por arbustos, tropieza con una lata de Coca-Cola, como para confirmar que “also sind sie nicht die ersten Menschen hier”. ⁷

Además de Montauk, hay otro nombre indígena, Amagannsett, que no es un pueblito primitivo sino un conjunto de chalets, un lugar en donde parece que hasta el cielo ha sido limpiado, tan acogedor como la imagen de un cartel publicitario. ⁸

Sin embargo, estos lugares se van a convertir, como Santa Cruz, en el lugar de la decisión. En principio, la decisión de contar ese “frágil presente”:

Ich möchte diesen Tag beschreiben, nichts als diesen Tag, unser Wochenende und wie's dazu gekommen ist, wie es weiter verläuft. Ich möchte erzählen können, ohne irgendetwas dabei zu erfinden. Eine einfältige Erzähler-Position.⁹

Pero más adelante el narrador agrega, como para concretar su decisión:

Amagannset

heisst also der kleine Ort, wo er gestern beschlossen hat, dieses Wochenende zu erzählen: autobiographisch, ja, autobiographisch. Ohne Personagen zu erfinden; ohne Ereignisse zu erfinden, die exemplarischer sind als seine Wirklichkeit; ohne auszuweichen in Erfindungen. Ohne seine Schriftstellerei zu rechtfertigen durch Verantwortung gegenüber der Gesellschaft; ohne Botschaft. Er hat keine und lebt trotzdem. Er möchte bloss erzählen (nicht ohne alle Rücksicht auf die Menschen, die er beim Namen nennt): sein Leben.¹⁰

Contar su vida. Entonces *Montauk* es la refutación de la famosa frase de Stiller: “Uno puede contar cualquier cosa; menos su verdadera vida”. Por eso disfrazaba su vida con historias que cubren y a la vez develan. Sólo aproximación a la realidad que no puede expresarse con el lenguaje. Ahora el narrador de *Montauk* declara:

Plötzlich hilft keine Lektüre (Fiction) gegen dieses Gedächtnis der Haut [...] ¹¹

El pasado que es recuerdo se instala en el presente y se filtra con su necesidad de ser leído. *Montauk* es la confrontación con el propio pasado que no quiere ser eludido o engañado.

Narrar la propia vida

Contar su vida. Pero, ¿cuál?, ¿la de la tercera persona o la de la primera?, ¿o acaso se identifican ambas? Con esto se plantea un primer problema: la decisión corresponde al personaje-narrador en tercera persona, pero quien la narra verdaderamente es el narrador en primera persona.

En realidad, se trata del desdoblamiento de una figura en dos. Klaus Müller-Salget observa que “Ich” (yo) es el hombre y escritor Max Frisch con toda su historia, su fama, sus mujeres, etc.¹² “Er” (él) queda para el hombre que conoce a Lynn y pasa con ella ese fin de semana. El “Ich” está como conciencia junto al “Er” que vive.

Esto es válido en una primera instancia, porque en realidad se van dando entrecruzamientos de las dos perspectivas, es decir, dominios del “Er” son asumidos por el “Ich” (por ejemplo: los pasajes de Lynn que cuentan la entrevista, el encuentro en el restaurante Sweet's, la separación, o sea, el final de la obra y la búsqueda posterior temporalmente). A su vez, los recuerdos, dominio del “Ich”, son traspasados al “Er”. Además del pasaje que menciona Müller-Salget como único (la infidelidad de Marianne, la segunda esposa), hay otro episodio que probablemente corresponda a Ingeborg Bachmann, en que la retrospección se da en tercera

persona. Si se analiza la introducción de este pasaje, puede observarse que el cambio de narrador obedece al extrañamiento de la conducta del personaje:

My Life as a Man

Nach Jahren sehe ich mich und erkenne mich nicht [...]

y sigue la narración en tercera persona.¹³ En otra oportunidad se manifiesta el mismo asombro con respecto a la conducta de “Er”:

Max, you are wrong

sagt die junge Fremde, und er verträgt das wie ein natürlicher Mensch, ein gesunder Mensch, ein vernünftiger Mensch- das erleichtert mich, denn ich habe es ihm kaum noch zugetraut...¹⁴

En este caso no hay cambio de perspectiva porque “Er” es el que está con Lynn, mientras “Ich” oficia de conciencia. Pero lo interesante es que la conducta de “Er” no es la que “Ich” prevé, es decir, que “Er” representa la posibilidad de no cometer las mismas equivocaciones, de romper con la repetición, o sea, la posibilidad de producir un cambio.

Autobiografía y ficción

Otro problema que *Montauk* ha planteado a los críticos es su carácter autobiográfico. O se subraya ese carácter o se postula, como Hans Mayer, la ficción, la historia que cuenta una “figura artística”, que lleva el nombre de Max Frisch. La opinión de Mayer no resulta muy convincente.¹⁵ El carácter autobiográfico es innegable, lo que no significa admitir que todo lo que se narra sea verídico.

Ya se ha hecho mención al texto de Montaigne que figura como epígrafe y que asegura la sinceridad de la obra. Partes de ese epígrafe se repiten en la obra: “Aquí se verán mis defectos”; o “Lector, éste es un libro sincero”. Con este último encabezamiento se presenta un breve texto significativo:

und was verschweigt es und warum? ¹⁶

Para el autor del segundo *Tagebuch*, esa forma literaria exige la máxima sinceridad. En *Montauk*, la sinceridad es contenida, lo que no implica faltar a la verdad. A la sinceridad se le enfrenta la discreción. Discreción con respecto a uno mismo es, al fin de cuentas, consideración por los demás, que es la condición que se ha puesto el personaje de tercera persona al decidir la narración.

La mayoría de los hechos recordados son, en lo fundamental, como ya se ha dicho antes, comprobables en la biografía de Frisch. Nombres, fechas, coinciden con la autobiografía. Resulta útil, por ejemplo, cotejar el pasaje de *Montauk* titulado “Arquitectura” con la entrevista que Frisch concedió a Arnold en noviembre de 1974, época en que se gestaba la obra. Ciertas

expresiones utilizadas en el relato y la entrevista son idénticas (“juguete prohibido”, “el balanceo de la regla de dibujo”, etc.).¹⁷

Sin embargo, tampoco es posible, ni tendría sentido, comprobar la veracidad de todo lo narrado. Ficción y autobiografía, literatura y vida están tan fusionadas que son indisolubles. Y ése es uno de los encantos de *Montauk*.

En su conversación con Arnold, Frisch señala que una novela como *Stiller* permanece en la tradición de la novela ilusionista que invita o seduce al lector a creer que esto pasó, aquello no, etc.¹⁸ Esta opinión puede aplicarse a *Montauk* perfectamente, de modo que la ficción ocultaría, por una parte, lo autobiográfico, pero a la vez invitaría o seduciría al lector a creer que lo que se narra es cierto.

Los ejemplos de oposiciones examinadas, “Er” e “Ich”, ficción y autobiografía, permiten ejemplificar el modo en que está construida la obra. El principio de composición de *Montauk* se basa en presentar juegos de oposiciones que no se dan netamente enfrentadas sino que, por momentos, se fusionan.

Otras oposiciones: tiempos verbales

A las oposiciones ya indicadas, pueden agregarse otras dos que se analizarán aquí: el presente y el pasado; Lynn (la joven americana) y las demás mujeres de la vida de Frisch.

Desde el punto de vista temporal, el presente, ese “*dünne Gegenwart*”, aparece adscripto principalmente al “Er”. El presente es exaltado como lo viviente, por oposición al pasado, interpretado como lastre. El relato quiere narrar ese presente, ese fin de semana que se precisa con las fechas 11.5.74, 12.5.74; un presente que durará hasta el martes, día en que él tiene que partir; un presente que se hace realidad mediante la presencia de la mujer, pero que no tiene (o por lo menos no lo tenía en ese momento) futuro.¹⁹ El narrador dice:

Er ist froh um jede Gegenwart [...] Er will keine Memoiren. Er will den Augenblick.²⁰

“Momento sin memoria” lo llama en otra oportunidad. Y sin embargo este momento está lleno de recuerdos. El presente sirve de punto de partida para que el pasado, dominio del “Ich”, aflore constantemente. Klaus Müller-Salget, en su mencionado estudio sobre esta obra, ha determinado con precisión que los recuerdos ocupan más de la mitad del libro.²¹ Recuerdos que abarcan desde los relacionados con su actividad de arquitecto y que incluyen a W., el amigo de juventud que pagó sus estudios; el primer matrimonio; a Ingeborg Bachmann; a la segunda esposa Marianne; a la madre; a la hija mayor; a todos los recuerdos literarios, hasta los más recientes del viaje por América. Todo está evocado, a veces con fechas y lugares, pero no de una manera ordenada o cronológica, sino que las retrospectivas surgen por libre asociación con el momento presente, o por una pregunta de Lynn, o un gesto que recuerda a una persona, o un lugar (esto es muy frecuente) que evoca otros sitios: Bretaña, Roma, Berlín.

El pasado triunfa sobre el presente y lo anula por momentos. A veces, el narrador quiere contar el presente y, sin embargo, surge y se impone el pasado.

Por ejemplo cuando se pregunta:

Warum grad dieses Wochenende?

- statt zu beschreiben die ersten Einkäufe auf dem kleinen Wochenmarkt in Berlin...²²

Y, en realidad, lo que sigue es la narración de la vida en Berlín y no del fin de semana.

Examinando los tiempos verbales empleados, se observa que también se produce una tensión entre las formas de presente y los pretéritos, y su relación con la perspectiva del narrador. El comienzo de la historia que corresponde al momento presente y al “Er” (paseo por la isla), se narra en presente, como casi todo lo que se refiere a Lynn. Anota el narrador:

Er wartet; sie haben Zeit. Ein ganzes Wochenende. Er steht und weiss nicht, was er im Augenblick grad denkt... In Berlin ist jetzt schon drei Uhr nachmittags...²³

Si bien más adelante, en la narración del primer encuentro, se emplea el presente, aparece ahora la primera persona. Es como si la primera persona invadiera el dominio del “Er”. Interesante resulta observar que el final de la historia, la despedida, está también dada desde la perspectiva del “Ich”, pero utilizando el pretérito. Müller-Salget interpreta que, en el final, el cambio de persona muestra el pasaje de la vivencia al recuerdo.²⁴ Pero, por otra parte, en los recuerdos del yo, suele usarse el presente, lo que permitiría interpretar que el pasado se actualiza. Es decir, el recuerdo se presenta como vivencia actualizada.

En consecuencia, se observa, pues, la misma tensión anteriormente mencionada: en cuanto los términos Pasado / Presente no pueden delimitarse, alternan y se funden.

En dos oportunidades, aparecen hechos posteriores al tiempo de la narración relacionados con “Ich”, o sea, el futuro, aunque estén narrados en pretérito. Los dos pasajes están nítidamente distinguidos por paréntesis. Uno se refiere a Marianne y transcurre un mes después del fin de semana. El segundo, muy significativo, es el intento no logrado de reencontrar a Lynn meses después, en enero de 1975. Una posible interpretación primera de este hecho, en el contexto del relato, sería que la vida no puede continuarse fuera de la literatura; sólo en la literatura permanece.²⁵

Las mujeres

Otro de los juegos de oposiciones resulta del enfrentamiento de las mujeres. Por un lado, Lynn, en el plano del “Er”; por el otro, todas las mujeres que, se supone, compartieron la vida de Frisch. No es curioso que la mayoría de los recuerdos correspondan a ellas. La relación con la mujer es la constante temática del relato, como si lo que se cuestionara fuera, para usar el título de la obra de Philip Roth, *Mein Leben als Mann* (Mi vida como hombre).²⁶ Esto proviene

de la importancia indudable que ellas han tenido en la vida del autor suizo; tal vez, justamente por eso, el tema del matrimonio o la pareja es central en la obra de Frisch. De modo que en este aspecto podría verse una fusión más de los opuestos literatura y vida. Un caso resulta particularmente interesante, porque el narrador confronta la biografía con el producto literario y lo corrige. En directa referencia a *Homo faber*, explica:

Die jüdische Braut aus Berlin (zur Hitler-Zeit) heisst nicht Hanna, sondern Käte, und sie gleichen sich überhaupt nicht, das Mädchen in meiner Lebensgeschichte und die Figur in einem Roman, den er geschrieben hat.²⁷

(Obsérvese también la movilidad del juego de pronombres. “Er” no corresponde aquí al que pasa el fin de semana con Lynn, sino a la literatura, es el autor de *Homo faber*. “Ich” corresponde a la biografía. Este ejemplo prueba la problemática relación literatura y vida, en tanto que aquí se dan totalmente disociadas.)

En general, las mujeres aparecen oponiéndose a la literatura. Se resisten a convertirse en “material literario”, le prohíben escribir sobre determinados temas, Ingeborg Bachmann destruye el diario que el escritor ha llevado. Es como si la literatura amenazara con robar su vida, su intimidad, por eso Marianne no quiere aparecer ante las cámaras durante un reportaje. Pero la oposición mayor a la literatura se da con respecto al tiempo. La mujer ejemplifica el presente. El narrador afirma:

Literatur hebt den Augenblick auf, dazu gibt es sie. Die Literatur hat die andere Zeit, ferner ein Thema, das alle angeht oder viele - was man von ihren zwei Schuhen im Sand nicht sagen kann...²⁸

Es decir, no lo particular que pertenece a la esfera íntima y es insignificante para la literatura. De allí muchas veces la indecisión del narrador ante lo que siente como no apropiado para la literatura. Esto lo obliga a introducir sus relatos con fórmulas como: “lo que él calla”, “esto podría describirse”, etc.

Con las mujeres, se ha señalado, se repite el mismo juego de oposiciones. Lynn corresponde absolutamente a la esfera del “Er” y al presente; las otras mujeres son evocadas por el “Ich” y representan el pasado, salvo en un caso. Marianne es recordada en una oportunidad en relación con la tercera persona, lo que indicaría que se considera presente. Además, ella es la única mujer invocada con el “tú” en varias ocasiones. Esta modalidad presta a dichos pasajes el carácter de cartas que parecen estar dirigidas personalmente a ella. En la narración de la casa del Ticino, el narrador se interrumpe y se pregunta “¿Por qué cuento esto? ¿A quién se lo cuento?” Y no es, indudablemente al lector. Por eso, Lynn sorprenderá en otro momento su secreto, cuando le dice: “You love her”.

Todas las figuras femeninas no aparecen integradas de una sola vez, en un único pasaje, sino que se muestran desarrolladas en diversos momentos de la obra. Nuevamente es Marianne quien cobra relevancia porque aparece en mayor cantidad de textos, aunque el resultado es justamente una imagen menos delineada que las otras, menos fija y por lo tanto más viviente. El extremo contrario lo representa la primera esposa, quien, en la narración del primer matrimonio es eludida al ser desplazada del centro narrativo por la figura de Thesy, una compañera de la infancia. En un segundo pasaje, la ex-esposa tampoco constituye el centro, sino que aparece secundariamente, en relación con el verdadero tema que es el dinero. La breve imagen definitiva, justamente en el sentido de “No hacerte imágenes”, se da desde la perspectiva entre asombrada e irónica del narrador:

My Life as a Man

wenn ich zufällig, in einem Konzert-Foyer zum Beispiel, die Mutter meiner Kinder sehe: ihr Gesicht, scheu mit einem Zug von Harm, der schon immer gewesen ist, ein gutes Gesicht, in den späten Jahren sogar offene, aber für immer ein Gesicht voll betroffener Unschuld - bin ich betroffen; ich sehe sie mit Hochachtung und verwundert, dass ich der Vater ihrer drei Kinder geworden bin.²⁹

La primera esposa aparece, pues, fijada sólo en el rol de madre de sus hijos y la culpa que proviene de la separación no se ventila con ella directamente, sino en relación con la hija mayor.

Es probable que para la perspectiva del lector, la figura más lograda resulte la de Ingeborg Bachmann, en uno de los pasajes más íntimos e inolvidables de la obra. Literatura convertida en literatura.

La síntesis del tema de las mujeres la hace la madre:

Du solltest nicht immer über Frauen schreiben, denn du verstehst sie nicht.³⁰

Las mujeres, en realidad, también están al servicio de otro tema. Siguiendo a Montaigne, “Aquí se verán mis defectos”. Las historias femeninas son las que producen los sentimientos de culpa o del fracaso del narrador, como observa Müller-Salget.³¹ Pero el reconocimiento de una culpa o fracaso implica el primer paso para su superación. Cada culpa confesada en el relato parece exigir y recibir su justificación y perdón; con lo cual, la literatura justifica la vida. *Montauk* es una justificación.

Frente a todas las experiencias con la mujer, el encuentro con Lynn quiere ser distinto. No habrá culpa (“Lynn no será el nombre de una culpa”, dice el narrador), no se conocerán profundamente, no se dirá “te amo”, no habrá encuentro posterior (es lo que cree el narrador en

el relato). Es decir, la vida no podrá continuar más que a través de la literatura. Lynn es el nombre para la despedida, vivida con mucha nostalgia y resignación. Ahora, curiosamente, es el narrador de primera persona quien dice:

Eine wird die letzte Frau sein, und ich wünsche, es sei Lynn, wir werden einen leichten und guten Abschied haben... ³²

Con Lynn no quiere repetir los errores cometidos anteriormente (los reiterados temas de la “repetición” y de la “imagen”). Por eso controla sus reacciones y a la vez observa que no le cuesta, que se siente más libre. Por ejemplo, en el pasaje “You are wrong”, contrapuesto a los recuerdos con Marianne, reacciona como un hombre maduro que acepta que puede equivocarse y no se toma pequeñas y mezquinas venganzas. Con lo cual se da la modificación necesaria para la expiación. El personaje Max Frisch no es el Kürmann de *Biografía. Montauk* es una catarsis. En el primer *Tagebuch* se lee: “Somos el entonces, aun cuando lo rechazamos, no menos que el hoy- [...] Se es lo que se es”. ³³ Esta aceptación se da en *Montauk*.

A modo de conclusión, el juego de oposiciones puede esquematizarse de la siguiente manera. Básicamente en un nivel 1, se corresponden: “Er”, ficción, presente, Lynn. Y en el nivel 2: “Ich”, autobiografía, pasado, las otras mujeres.

Conclusión

Durante toda esta exposición se ha tratado de demostrar que ese sistema de correspondencias se rompe constantemente, que ambos niveles se mezclan e interrelacionan de modo que al final no pueden delinearse con claridad. Esto ha llevado a ciertos críticos, como Anton Krättli, a no ver en el juego de pronombres una técnica consecuente. ³⁴ Y justamente es lo contrario: la fusión de los dos planos está al servicio de la oposición básica del relato: vida y literatura. En la medida en que los términos de los dos planos se confunden, se equilibra la oposición literatura y vida.

El tema central de *Montauk* es, como lo ha señalado la crítica en general, la relación problemática entre la literatura y la vida, lo que por otra parte también es una constante en Frisch. Artistas e intelectuales son casi siempre los protagonistas de sus obras, como se ha mencionado repetidas veces aquí. Y consideraciones teóricas sobre el tema se encuentran frecuentemente en sus discursos, artículos y entrevistas.

El narrador de *Montauk*, no sólo es un escritor, sino que se llama Max (Frisch), tanto la primera como la tercera personas. El narrador asume su rol de escritor, pero con desagrado. Se siente representando un papel (“Esta no es mi profesión, pienso, pero estoy aquí”, observa). Las entrevistas, indudablemente, lo aburren, por cuanto en ellas se cumplen casi fatídicamente los mecanismos de la repetición. Así, por ejemplo, piensa:

Ich werde vergnügt, weil das immer die letzte Frage ist, mindestens die vorletzte.³⁵

Sin embargo, estas actitudes son comportamientos que provienen no tanto de la literatura misma, sino del rol que la fama da al escritor. No es, entonces, en principio, desagrado por la literatura. El largo pasaje dedicado a la fama muestra incluso, que, por el contrario, acepta como naturales las desventajas que ésta le acarrea (por ejemplo, la pérdida de intimidad) y que, en cambio, se alegra de que sus libros se lean y sus lectores lo reconozcan y lo honren.

Los aspectos positivos se destacan especialmente al referirse al teatro, que es sentido como un trabajo que produce alegría, comparable a la arquitectura en el hecho de poder ver cómo sus pensamientos, sean palabras o líneas, toman forma. Es decir, el arte como artesanía.

Pero también asoman cuestionamientos más profundos contra la literatura, cuando se plantea el sin sentido de la vida propia, la necesidad de vivir sólo aquello que se pueda publicar, el no permitirse determinados sentimientos, porque ya ha escrito mucho sobre ellos, y sentirlos nuevamente no proporcionarían al escritor nuevas vivencias. En síntesis, la vida resulta condicionada por la literatura. Una de las más amargas confesiones de la obra la manifiesta en la entrevista en que Lynn oficia de intermediaria:

Ich sage der amerikanischen Öffentlichkeit: Leben ist langweilig, ich mache Erfahrungen nur noch, wenn ich schreibe.³⁶

Es como si la literatura se hubiera ido apoderando de su vida y ya no lo dejara pensar ni sentir sin estar en función de posibles lectores o críticos, tal como él mismo confiesa. Esta resignación ante el irremediable triunfo de la literatura se condensa en uno de los encabezamientos: “Leben im Zitat” (Vivir en la cita)³⁷ y buena parte de la obra es “autocita”.

Pero la literatura ya no es sentida como una evasión o como la búsqueda de una historia para encubrirse. Ahora la literatura, en un proceso de autoesclarecimiento, le ha demostrado que lo traicionaba. En el texto encabezado con la cita del *Gantenbein* “Me pruebo historias como vestidos”, llega al más amargo reconocimiento:

Es erschreckt mich nur die Entdeckung: Ich habe mir mein Leben verschwiegen. Ich habe irgendeine Öffentlichkeit bedient mit Geschichten. Ich habe mich in diesen Geschichten entblöss, ich weiss, bis zur Unkenntlichkeit. Ich lebe nicht mit der eignen Geschichte, nur mit Teilen davon, die ich habe literarisieren können. Es fehlen ganze Bezirke: der Vater, der Bruder, die Schwester [...]. Es stimmt nicht einmal, dass ich immer nur mich selbst beschrieben habe. Ich habe mich selbst nie beschrieben. Ich habe mich nur verraten.³⁸

Justamente este texto está a continuación de la decisión de contar su vida. Mediante *Montauk*, el autor desafía a la literatura a demostrar la posibilidad de presentar su yo verdadero e íntegro, de contar la propia historia, sin traición, es decir, sin desfiguración. El procedimiento es semejante al de *Biografía*, sólo que aquí no se trata únicamente de tomar decisiones diferentes modificando la biografía, sino también de asumir lo vivido. De allí el desdoblamiento del

protagonista en dos figuras: el “Ich” está primordialmente para asumir lo vivido, lo ya irreparable, la culpa o el fracaso; el “Er”, para posibilitar en el encuentro con Lynn un comportamiento diferente. No puede decirse que la literatura esté en uno exclusivamente y la vida en el otro. Literatura y vida están en los dos, el juego de “Ich” y “Er” los equilibra y fusiona.

En los últimos tramos de este capítulo se ha intentado dejar los hilos que al final se quieren retomar. *Montauk* es el triunfo de la literatura, pero no en un sentido negativo, no como anulación de la vida, sino en un sentido altamente positivo, en cuanto permite la justificación de la vida, y la literatura se justifica a sí misma. La literatura suprime el momento, pero al transformarlo en obra de arte lo perpetúa y eterniza.

No es casual que se destaque especialmente en la obra una cita de *Homo faber*, a la cual Frisch ha dado validez general y universal mediante una leve supresión (la mención de Sabeth, la hija del protagonista). El texto sintetiza la misión del hombre en el mundo:

AUF DER WELT SEIN: IM LICHT SEIN. IRGENDWO (WIE DER ALTE NEULICH IN KORINTH) ESEL TREIBEN, UNSER BERUF! -ABER VOR ALLEM: STANDHALTEN DEM LICHT, DER FREUDE IM WISSEN, DASS ICH ERLÖSCHE IM LICHT ÜBER GINSTER, ASPHALT UND MEER, STANDHALTEN DER ZEIT, BEZIEHUNGSWEISE EWIGKEIT IM AUGENBLICK. EWIG SEIN: GEWESEN SEIN.³⁹

Montauk como “balance poético”⁴⁰ le permite seguir adelante, escribir nuevamente, como sus obras posteriores lo confirman. Quizás también le haya permitido seguir viviendo.

41

NOTAS

1. Tag. I, p. 20. Trad.: "hasta que pude continuar adelante con el sentimiento del alivio, también del vacío".
2. Tag. I, p. 19. Trad.: "Escribir significa: leerse a sí mismo".
3. Mont., p. 5. Trad.: "Lector, éste es un libro sincero[...]".
4. Mont., p. 167. Trad.: "[...]arte de la discreción consigo mismo...".
5. Mont., p. 9. Trad.: "Montauk un nombre indiano; designa la punta norte de Long Island, situado a una distancia de 110 millas de Manhattan[...]".
6. Mont., p. 55.
7. Mont., p. 52. Trad.: "[...] por lo tanto no son los primeros seres humanos aquí".
8. Mont., p. 80.
9. Mont., p. 82. Trad.: "Yo quisiera describir este día, nuestro fin de semana, cómo se originó, cómo continuó. Yo quería poder contar, sin inventar ninguna cosa. Una sencilla posición de narrador".
10. Mont., p. 155. Trad.: "Amagansett así se llama el pequeño lugar donde él decidió ayer narrar este fin de semana: autobiográficamente. Sin inventar personajes; sin inventar acontecimientos que son más ejemplares que su realidad: sin escaparse en invenciones. Sin tener que justificar su oficio de escritor mediante la responsabilidad frente a la sociedad; sin mensaje. Él no tiene ninguno y a pesar de eso, vive. Él quería sólo narrar (no sin toda la consideración por los seres a quienes nombra con su propio nombre): su vida".
11. Mont., p. 18. Trad.: "Repentinamente ninguna lectura (ficción) ayuda contra esta memoria de la piel[...]".
12. Cfr. Müller-Salget, Klaus: "Max Frischs Montauk - Eine Erzählung?", en: ZfdPh, 97, 1978, S.H. pp.108-120.
13. Mont., p. 152. Trad.: "My Life as a Man Después de años me miro y no me reconozco[...]".
14. Mont., p. 161. Trad.: "Max, you are wrong dice la joven extranjera, y él aguanta esto como un hombre natural, como un hombre sano, como un hombre sensato - esto me alivia, pues yo no lo creía capaz de ello...".
15. Cfr. Mayer, Hans: "Die Geheimnisse jedweden Mannes", en: ÜMF II, p.445. Mayer habla textualmente de una Kunstfigur (figura de artista) con el nombre de Max Frisch.
16. Mont., p. 197. Trad.: "¿Y qué se calla y por qué?".
17. Compárense las expresiones usadas en Arnold, Heinz Ludwig: Gespräche mit Schriftstellern. München, Beck, 1975, p. 16 y en Mont. p. 131.
18. Cfr. op.cit. p.43.
19. Según se lee en la biografía de Frisch escrita por Volker Hage, bajo el nombre de Lynn se reconoce a quien, a partir de 1980 (hasta?), fue la compañera del autor suizo, la americana Alice Locke - Carey. Cfr. Hage, op.cit. p.104.
20. Mont., p. 158. Trad.: "Él es feliz por cada presente[...] Él no quiere memorias. Él quiere el momento".
21. op.cit.
22. Mont., p. 82. Trad.: "¿Por qué describir justo este fin de semana? -en vez de describir las primeras compras en el pequeño mercado semanal de Berlín[...]".
23. Mont., p. 7. Trad.: "Él espera; ellos tienen tiempo. Un fin de semana entero. Él se para y no sabe qué piensa justo en este momento... En Berlín son ya las tres de la tarde...". La irrupción de Berlín en el presente de Montauk al comienzo de la narración, se puede interpretar como una interferencia del pasado. A pesar de querer vivir el puro presente, todavía al principio del relato, domina decididamente el pasado reciente. Berlín representa la vida en común con su segunda esposa, Marianne.
24. op.cit.
25. La historia posterior de Frisch y su encuentro real con la mujer antes mencionada, contradicen esta interpretación que corresponde a la lectura del texto inmediatamente después de su aparición.

26. El título de Roth aparece mencionado varias veces en el relato e, inclusive, se narra allí que el novelista norteamericano le ha dejado su nuevo libro en el hotel durante su estada en Nueva York. Walter Schmitz compara ambas obras y llega a resultados que aquí no interesan. Cfr. Schmitz VII, cap. IX, p.101-112.
27. Mont., p. 166. Trad.: "La novia judía de Berlín (en tiempos de Hitler) no se llama Hanna, sino Käte, y ellas no se parecen en absoluto, la muchacha en mi historia de vida y la figura de una novela que él ha escrito".
28. Mont., p.103. Trad.: "La literatura suprime el momento, para eso existe. La literatura tiene el otro tiempo, más, un tema que se refiere a todos o a muchos - lo que no se puede decir de los zapatos de ella en la arena...".
29. Mont., p.111. Trad.: "My Life as a Man: Cuando por casualidad, en el "foyer" de una sala de conciertos por ejemplo, yo veo a la madre de mis hijos: su rostro temeroso, con un gesto de aflicción que siempre fue así, un buen rostro, en los últimos años incluso más abierto, pero siempre un rostro lleno de confusa inocencia - yo quedo confundido: yo la veo con estima y asombrado por haber sido el padre de sus tres hijos".
30. Mont., p.107. Trad.: "No debes escribir siempre sobre mujeres, porque tú no las comprendes".
31. op.cit.
32. Mont., p. 13. Trad.: "Una será la última mujer, y yo deseo que sea Lynn, tendremos una fácil y buena despedida...".
33. Cfr. Tag.I, p.19. "Wir sind das Damals, auch wenn wir es verwerfen, nicht minder als das heute- [...] Man ist, was man ist."
34. Cfr. Krättli, Anton: "Leben im Zitat", en: ÜMF II, p.432.
35. Mont., p. 12. Trad.: "Yo me alegro, porque ésta es siempre la última pregunta, o por lo menos, la penúltima".
36. Mont., p. 12. Trad.: "Yo digo a la opinión pública norteamericana: Vivir es aburrido, yo sólo hago experiencias todavía cuando escribo".
37. Mont., p. 103. Este aspecto de la intertextualidad de Montauk ha sido estudiado en dos trabajos muy lúcidos: el ya mencionado de W. Schmitz y el de Hans Bänziger: "Leben im Zitat. Zu: Montauk: ein Formulierungsproblem und dessen Vorgeschichte", en : Knapp I, pp. 267-284.
38. Mont., p. 156. Trad.: "Me asusta sólo el descubrimiento: Me he silenciado mi vida. He servido a cualquier opinión pública con historias. Me he desnudado, con esas historias, yo sé, hasta lo irreconocible. Yo no vivo con la propia historia, sólo con partes de ellas, que yo he podido literaturizar. Faltan regiones completas: el padre, el hermano, la hermana [...]. No es cierto que yo siempre me he descripto a mí mismo. Yo nunca me he descripto a mí mismo. Yo sólo me he traicionado".
39. Mont., p.103. Trad.: "Estar en el mundo: estar en la luz. En cualquier lugar (como el viejo del otro día en Corinto) arriar burros, ¡nuestra profesión! - pero sobre todo: resistir a la luz, a la alegría, en el saber de que yo me apago en la luz sobre rectamas, asfalto y mar, resistir al tiempo, o mejor, eternidad en el momento. Ser eterno: haber sido".
40. Cfr. Reich-Ranicki, Marcel: Max Frisch. Aufsätze. Ffm., Fischer Taschenbuch Verlag,1994, p. 88. El texto de este autor es muy hermoso; vale la pena transcribirlo totalmente: "Montauk ist eine poetische Bilanz: ein Buch der Liebe, geschrieben von einem Dichter der Angst".
40. El artículo citado de Hans Mayer termina con la posibilidad de seguir escribiendo. Op.cit. p.447. Aquí se supone que también Montauk, como confrontación con la propia vida vivida, debe haber ayudado a su autor a continuar viviendo. ¿Un triunfo más de la literatura?

CAPÍTULO V

Capítulo V

La actitud frente a la muerte

La muerte y el más allá en *Ahora cantan nuevamente y Tríptico*

Al final de su relato *Montauk*, el narrador dice: “Es wird Zeit, nicht bloss an den Tod zu denken, sondern davon zu reden.”¹ La obra siguiente será *Tríptico. Tres cuadros escénicos*, de 1978, en donde Max Frisch presenta centralmente el problema de la muerte y su visión del más allá o de lo que le espera al hombre después de la muerte.

Sin embargo, la referencia a la “Todesangst” (angustia de la muerte) es una constante temática de la obra de Frisch desde sus comienzos. Walter Schmitz señala que todas las obras del autor suizo tratan casos de muerte, de asesinatos y de suicidios ², y Erna M. Dahms, en su tesis sobre el tiempo, afirma que “[es] findet sich in allen Werken ein Bezug zum Phänomen des Todes.”³

La diferencia entre las obras iniciales y las del período de madurez se advierte en la diversa actitud personal del escritor frente a la muerte. En las primeras, aunque aparezca el “horror de la muerte”, hay una decidida inclinación por la vida: el centro de sus preocupaciones es la vida verdadera, como se ha visto. La muerte es, por un lado, la que permite apreciar realmente la vida. En *Blätter aus dem Brotsack*, para el joven soldado que cumple su servicio militar en la frontera, la muerte se le presenta como una posibilidad en la batalla, pero reflexiona:

Ohne das Grauen vor dem Tode, wie begriffen wir jemals das Dasein? ⁴

Por otra parte, la muerte, sobre todo, en la forma del suicidio, es la respuesta a una vida no lograda. Ejemplos de esta actitud aparecen en la necesidad de realizar un gran acto del protagonista Balz en *Antwort aus der Stille* ⁵ o de otros personajes en *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle*. El intento fallido de Stiller, al que se hará referencia en otro capítulo, marca ya una diferencia con los demás casos, puesto que él aprende con su experiencia, la certeza de que el suicidio no sirve para nada, de que ésa no es una muerte verdadera, y además, experimenta una extraña nueva posibilidad de vida. En realidad, tal vez habría que interpretarlo simbólicamente como un matar el viejo-Yo. En la misma novela, se menciona el caso de un amigo de Stiller, Alex, un pianista homosexual, que se ha suicidado seis años antes por no haber podido aceptarse a sí mismo, según afirma el padre. Es interesante la reflexión que al respecto hace el protagonista Stiller/White, cuando los padres del artista le narran el suicidio y le muestran una fotografía de su amigo:

[...] er konnte seinen Irrtum nicht mehr verlassen; er hatte plötzlich keine Zeit mehr. Jetzt ist es zu spät. Seit sechs Jahren schon ist er ohne Zeit. Er kann sich nicht mehr selbst erkennen, jetzt nicht mehr. Er bittet um Erlösung. Er bittet um den wirklichen Tod [...] ⁶

Se puede observar aquí, una vez más, la relación de la vida con el tiempo, tiempo que permite el desarrollo humano, como lo aclara el *Tagebuch 1946-1949*: “Die Zeit verwandelt uns nicht. Sie entfaltet uns nur.” ⁷ Ésta es una idea que no se modifica en Frisch, que aparece en todas sus obras, y que va a ser la base de su visión del más allá. En segundo lugar, el texto de *Stiller*

habla de una “wirklicher Tod” (una muerte verdadera), como un polo de la verdadera vida. Sólo con la complementación de los opuestos, alcanza el hombre su dimensión auténtica. Hay cierta cercanía en estas reflexiones con la idea de la muerte propia en Rilke y con su negación del suicidio, tal como aparece en el poema dedicado al conde de Kalckreuth.⁸

Por otra parte, hay que mencionar aquí ya diferencias con lo que Frisch pensó sobre el suicidio con posterioridad.

No es frecuente encontrar en textos de Frisch conceptualizaciones acerca de la muerte, por lo menos en las obras tempranas. Se pueden marcar dos textos que revelan el intento de dar una idea de la muerte. Uno corresponde a la primera versión de *Die Chinesische Mauer*, obra fuertemente modificada, y, justamente, este texto sobre la muerte es uno de los suprimidos, aunque las ideas han permanecido en su autor porque reaparecen en *Triptico*. La muerte es:

Ein Zustand wie jetzt: nur dass wir keine Augen mehr haben, keine Hände, womit wir uns greifen können, keine Zeit, die abläuft. Ein Zustand für immer, ein Wachsein ohne Ermüdung, ohne das Erbarmen eines Schlafes, ohne Vergessen, ohne Hoffnung auf einen Tod, der alles verändert; der Tod ist nichts als die Reue, das unabdingbare Wissen, dass wir den einzigen Weg zur Erlösung, das Leben versäumt haben-... Das ist die Angst vor dem Tode: dass der Tod nicht einfach ein Ende ist, sondern das Endlose ohne Veränderung.⁹

El segundo texto se encuentra en el *Tagebuch 1946-1949*, que, para algunos críticos, marca el paso a la obra de madurez. Este texto sintetiza prácticamente todo lo que se ha venido diciendo hasta aquí:

Vielleicht müsste man unterscheiden zwischen Zeit und Vergängnis: die Zeit, was die Uhren zeigen, und Vergängnis als unser Erlebnis davon, dass unserem Dasein stets ein anderes gegenübersteht, ein Nichtsein, das wir als Tod bezeichnen [...]. Es trägt den Tod als zeitloses Ganzes, eben als Allgegenwart: wir leben und sterben jeden Augenblick, beides zugleich, nur dass das Leben geringer ist als das andere, seltener, und da wir nur leben können, indem wir zugleich sterben, verbrauchen wir es, wie eine Sonne ihre Glut verbraucht; wir spüren dieses immerwährende Gefälle zum Nichtsein, und darum denken wir an Tod [...] Es gibt kein Leben ohne Angst vor dem andern; schon weil es ohne diese Angst, die unsere Tiefe ist, kein Leben gibt: erst aus dem Nichtsein, das wir ahnen, begreifen wir für Augenblicke, dass wir leben.¹⁰

Un problema que también se presenta desde los comienzos es el de la eutanasia. En *Jürg Reinhart*, su primera novela, que luego agregará a *Die Schwierigen*, se encuentra el caso de una joven que sufre tremendos dolores, sin posibilidad de salvación. Pero la madre no se anima a darle la inyección que ponga fin a su sufrimiento. Lo hace el protagonista, por conmiseración. Este tema no se repite hasta el último *Tagebuch 1966-1971*, en donde el autor reproduce un largo artículo en inglés en defensa de la eutanasia tomado del *New York Times*. Por un lado, el artículo presenta testimonios de enfermos, de instituciones, de médicos, que están a favor de la eutanasia, lo que denominan “el derecho de morir con dignidad”. Por otra parte, el artículo abre

también la perspectiva de críticas que provienen generalmente de grupos religiosos, entre los cuales está la Iglesia Católica, grupos que condenan activamente la eutanasia. E incluye la declaración de Paulo VI a los médicos católicos: “eutanasia, sin el consentimiento del paciente es asesinato; y con su consentimiento, es suicidio. Lo que es moralmente un crimen, no puede ser, bajo ningún pretexto, legal”.¹¹ El efecto que causa el artículo queda a cargo del lector. Frisch pretende no ser un moralista y deja que cada uno piense por su cuenta, saque sus propias conclusiones. El segundo *Tagebuch* exige siempre un lector activo que sepa también leer entre líneas. Esto se advierte principalmente en el uso de cuestionarios con veinticinco preguntas. El último cuestionario del *Tagebuch* trata sobre la muerte. Pregunta, por ejemplo: “Haben Sie Angst vor dem Tod und seit welchem Lebensjahr?”¹²

También en la misma obra, Frisch, o el yo del diario, fundan una “Vereinigung Freitod” (asociación muerte libre), que reúne a los viejos de una Kurhaus (establecimiento termal). Anteriormente ha hecho referencia a que el término medio de vida aumenta cada vez más y el mundo asiste a un proceso de envejecimiento, en donde el porcentaje de gente de edad es mucho mayor que el de los jóvenes. Por lo tanto, en pro de la humanidad, los miembros de esa asociación se comprometen a eliminarse. Armin Arnold en su excelente estudio sobre este tema señala que caracteriza distintos estadios de vejez - en parte irónicamente.¹³ Primero forma un grupo al que denomina “Gezeichnete (vom Tode)” [señalados por la muerte], que a su vez subdivide en distintos estadios, y luego otro grupo, los “Vor-Gezeichnete” [pre-señalados]. Dentro del tono irónico con que toma el tema, se ve que es algo que lo preocupa verdaderamente. Una reflexión lingüística sobre la palabra suicidio, permite sacar algunas conclusiones. En las entrevistas con Heinz Ludwig Arnold, de 1974, dice “Freitod” y no “Selbstmord”.¹⁴ Estas conversaciones paralelas al texto que se ha mencionado aquí, prueban que no sólo aparecen estos temas por juego literario. Siguiendo con el *Tagebuch*, las caracterizaciones de las edades son exhaustivamente tratadas en un “Handbuch für Mitglieder” (manual para miembros), y con una perspicacia extraordinaria, ahonda especialmente en el tema del envejecimiento y de la cercanía de la muerte. Al final, él mismo abandona la asociación porque: “Als ich 73 bin, beträgt das durchschnittliche Lebensalter bereits 74.”¹⁵ Por lo tanto, renuncia a la idea del Manual. Lo que no impide que en las *Gesammelte Werke*, que traen una segunda versión del *Tagebuch*, éste termina con una afirmación para el Manual:

Wer alt wird, ist selber schuld. 16

De esta manera, parece que redondea el tema y justifica la “Vereinigung Freitod”, es decir, que cada uno debería eliminarse antes de llegar a pensar y a actuar como lo hace un clásico “Gezeichnete”: resistirse a los cambios, tener dificultades para comprender a los jóvenes, tomar determinadas actitudes frente a la mujer, a la propiedad, vivir de los recuerdos,

etc. Pero, por otra parte, también podría interpretarse que depende de cada uno cómo vive la vejez.

En el mismo cuestionario sobre la muerte, pregunta N° 22, el autor del segundo *Tagebuch* interroga:

Wenn Sie an ein Reich der Toten (Hades) glauben: beruhigt Sie die Vorstellung, dass wir uns alle wiedersehen auf Ewigkeit, oder haben Sie deshalb Angst vor dem Tode? ¹⁷

Ahora cantan nuevamente

Justamente en dos obras teatrales, Max Frisch da representaciones del reino de los muertos: en su primera obra dramática estrenada (1945) *Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems* (*Ahora cantan nuevamente. Ensayo de Requiem*) y en su obra, una de las últimas, *Triptychon. Drei szenischen Bilder* (*Triptico. Tres cuadros escénicos*), de 1978. La crítica ha señalado, para estas obras, paralelos con dos grandes creaciones del teatro universal, *Our Town* de Thornton Wilder y *Huis- Clos* de Jean-Paul Sartre. Sin embargo puede verse que hay sólo puntos de contacto con estas obras. ¹⁸ En el caso de Wilder, Frisch mismo ha expresado su reconocimiento al autor norteamericano, uno de los que más ha influido en su técnica teatral. Como se advertirá más adelante entre *Our Town* hay sólo una melancólica “Stimmung” en común y el punto de partida para una visión del más allá que el mismo Wilder reconoce haber tomado del “Purgatorio” de Dante. En el caso de Sartre, el contacto es más lejano, y sólo se puede ver como semejante, esa estagnación del tiempo en el irredento “infierno de los otros” de *A puerta cerrada*.

En *Ahora cantan nuevamente*, escrita poco antes de terminar la segunda guerra mundial, la muerte no es el centro temático. Frisch demuestra que no puede permanecer al margen de los acontecimientos mundiales y vuelca en esta obra su visión de la guerra. La pieza, fuertemente antibélica, presenta, mostrando a ambos bandos en lucha, la problemática de la culpa, la responsabilidad por los actos de guerra, la validez o no del principio de obediencia, el sin sentido de la guerra, el amor y el odio, la vida y la muerte.

Este breve balance temático muestra la hondura del cuestionamiento, pero a la vez, en las notas para la representación, Frisch advierte que los bastidores no deben simular la realidad. ¹⁹ Es decir, intenta alejar los sucesos, manteniendo la ilusión de que se trata de una obra de teatro. (Aunque su contacto personal con Brecht fue posterior, en la Zurich de la posguerra, la influencia del dramaturgo alemán fue anterior).

La causa de esta decisión está, en primer lugar, en el peculiar tratamiento que Frisch da a sus temas, aún cuando se base en hechos reales o cuestiones sociopolíticas. Sin desdeñar el compromiso con la realidad, plantea siempre, a partir de ella, problemas existenciales del hombre, “interioriza”, al decir de algunos críticos.

En segundo lugar, son los mismos acontecimientos representados en la obra, los que llevan a Frisch a dar ese tratamiento distanciado. Como escritor suizo, no implicado directamente en la guerra (en tanto algún ser humano pueda no involucrarse), adopta una posición que no es la de juez, hecho que explica detenidamente en artículos de esa misma época, ya que la obra despertó no sólo gran interés, sino también suspicacias y malos entendidos.

En el artículo “Über Zeitereignis und Dichtung”, habla de su posición como suizo, caracterizándola como una suerte aparente. “No estamos en condiciones de gozar de esa suerte, en medio de un campo de cadáveres, al borde de una cámara de torturas, nosotros oímos los gritos, pero no somos los que gritamos[...]. En oposición con los que experimentan la guerra, tenemos una doble perspectiva [...] no tenemos la estrechez de visión y sentimientos del que lucha.”²⁰

Sobre todo, remarca: “Esto no tenemos: la tentación elemental de la venganza”, frase que repite en las notas para la pieza.

Ahora cantan nuevamente lleva el subtítulo de *Ensayo de Requiem*. El título alude al canto de los rehenes ejecutados, que cantan cada vez que se cometen injusticias o se escuchan disparos. La repetición del canto o su mención a lo largo de la obra, funciona como un Leitmotiv que no sólo anuda las escenas, sino adquiere un sentido simbólico. Sólo lo oyen quienes han iniciado su proceso de purificación. Tampoco los rehenes son visibles para todos. En el subtítulo, que Frisch siempre pone con cuidado, en este caso como determinación genérica, se advierte el elemento religioso y la alusión a la muerte. Wilhelm Ziskoven lo interpreta como “una obra en honor de aquellos que sufrieron injusticias durante la segunda guerra mundial”.²¹

La obra consta de siete cuadros, divididos en dos partes. La primera, que comprende los cuadros uno al cuatro, se desarrolla en el mundo de los vivos. En la segunda, se penetra en el mundo de los muertos. A ellos están casi totalmente dedicados los cuadros quinto y sexto. En el último, aparecen vivos y muertos, en absoluta incomunicación. El lenguaje es el elemento utilizado para mostrar lo que hay de semejante entre los hombres. Los muertos hablan la misma lengua y se comprenden unos a otros, aun los que han sido enemigos en vida.

En el primer cuadro aparecen Herbert, un oficial alemán (la palabra “alemán” como otras designaciones de nacionalidades no están en el texto, pero se deducen de las situaciones) y Karl, un soldado, responsables de la matanza de veintiún rehenes; el oficial, por haberlo ordenado, el soldado por haber ejecutado la orden. Pero ya se muestran diferentes actitudes. En Herbert, el autor ha encarnado el tipo de militar culto e instruido, y a la vez, brutal y cínico. Frisch señala en otro trabajo que ellos creían que esa combinación no se daba, que había dos clases de alemanes, los que amaban a Mozart y Mörike, y los otros, los asesinos y destructores.

²² Un personaje que aparece posteriormente en escena lo ha conocido y lo define así:

Er redete über solche Musik, dass unsereiner nur staunen konnte, so klug, so edel, so innerlich, verstehst du, so innerlich! Und doch ist es der gleiche Mensch, der Hunderte von Geiseln erschiesst, Frauen und Kinder verbrennt - genau der gleiche, so wie er Cello spielt, so innerlich... Herbert hat er geheissen. 23

Esta figura es capaz de observar un bello fresco del siglo XII con una Crucifixión y una Resurrección y de recitar a Mörike, al mismo tiempo que comete atrocidades.

Mientras, el soldado Karl ya se siente obsesionado por las muertes de los rehenes del pueblo que han cantado al morir. Como tercera figura aparece un Pope (sacerdote ortodoxo), encargado del convento ²⁴ y a quien Herbert ha ordenado cavar las tumbas. Pero tampoco habrá salvación para el religioso aunque mienta y perjure que no ha oído cantar. Porque Herbert goza con despertar el miedo en la gente, con forzar el perjurio, con demostrar la fuerza, el poder que avasalla, y, por eso, espera desafiante encontrar el Espíritu, al que considera falso, por medio del terror:

Wir griffen zur Macht, zur letzten Gewalt, damit der Geist uns begegne. Lass mich erfahren, ob es wahr ist, was sie reden: ich schiesse auf sie - lass mich eine einzige Auferstehung sehen! Ich habe Hunderte erschossen, und ich habe keine gesehen. 25

Y más adelante, hablando del Pope dice:

Er schwört bei einem Gott, den es nicht gibt; sonst könnte er keine Meineide schwören und seines Weges gehen. ²⁶

En un último diálogo, Karl le reprocha su perjurio, mientras el bíblico gallo canta, pero el religioso se justifica con una frase que adquiere sentido para toda la obra:

Kümmere sich jeder um seine eigene Schuld. 27

Desesperado, Karl deserta y huye hacia su casa, hacia su madre.

La segunda escena transcurre en una ciudad alemana, bombardeada por los aliados. Aunque los lugares no se indican, como Frisch dice en las notas para la obra, ²⁸ surgen de las palabras. Ahora aparece el otro lado de las víctimas de la guerra: la familia de Karl, su esposa María, con el hijo, y el padre del soldado, el “Oberlehrer” (profesor del secundario), que representa un puro esteticismo, vacío, cobarde y débil. Asimismo ha sido también el maestro de Herbert, quien por otra parte fue su mejor alumno. La madre de Karl ha muerto durante un bombardeo, y el padre expresa su odio con una fórmula que luego será usada por los contrarios: “¡Son Satanás!” Con esto, el autor suizo plantea ya el tema de la imagen como producto del odio.

El tercer cuadro muestra a los aviadores aliados que se entretienen antes de entrar en acción. Wilhelm Ziskoven, apoyándose en una página del primer *Tagebuch* de Frisch, señala cómo la técnica ha permitido que se produzcan esas guerras sangrientas, con soldados que sólo necesitan apretar un botón para matar a cientos y miles de seres humanos. ²⁹

En este cuadro se puede observar cómo los aviadores se preparan para la lucha, cómo van a destruir ciudades enteras, sin tomar conciencia de ello. Sólo al oírse la Pasión según San Mateo de Bach, música alemana, surge la discusión que revela diversas posiciones frente a la guerra. Uno de ellos, el Radioperador, se niega a escuchar esa música, porque los alemanes han matado a su familia y él también repite: “¡Son Satanás!” Otro de los aviadores, Eduardo, que ha hecho la defensa de la música, siente la parte de culpabilidad que también ellos tienen:

Wir haben es der Welt gegeben, das grosse Wort: wir sprachen von
Recht, und was wir bringen, das ist Gewalt, wir sprachen von
Frieden, und was wir stiften, ist abermals Hass...³⁰

Por otra parte, él cree en la “ilusión” que construye, en la belleza del mundo y del arte, aunque sea una ilusión:

Sein Reich komme! Nichts ist wirklicher als diese Illusion. Sie hat diese
Dome erbaut, sie hat die Dome zertrümmert, Jahrtausend haben gesungen,
gelitten, gemordet für dieses Reich, das niemals kommt - und dennoch macht es
die ganze menschliche Geschichte! Nichts auf Erden ist wirklicher als die
Illusion. 31

Sintetizando la escena, se ven las diversas posiciones con respecto a la guerra: la guerra como derecho a la venganza, el sin sentido aunque sea justa (si es que puede haber una guerra justa), y una tercera opinión, la de Thomas, que justifica la guerra por su finalidad social de mejora para los trabajadores. Esta es una opinión aislada, no sustentada por los demás.

El más joven de los aviadores, Benjamín, que no ha vivido todavía, que quiere ser poeta, tiene un preanuncio de la muerte. Expresa que quizás mueran repentinamente y no se den cuenta de ello. Entonces da su visión de lo que habría después de la muerte:

Es wird das Leben sein, das wir zusammen hätten führen können;
es gibt die Reue sein, wo wir uns alle finden...³²

Es una fórmula más sintética que la que dirá después el Pope. La de Benjamín es la primera visión que el autor presenta del más allá, caracterizada como vida en común, fraternalmente, y que presupone el arrepentimiento.

El cuadro siguiente, uno de los más logrados en contenido, enfrenta a Karl y a su padre, el Oberlehrer, con dos actitudes frente a la culpa y a la responsabilidad por los actos de cada uno. El padre quiere que su hijo se reintegre a las filas, porque lo que ha hecho está justificado por la obediencia. Pero Karl, que ha asumido su culpa, no acepta el principio de obediencia, al que le opone la responsabilidad por los actos cometidos:

Jedes Wort, das du sagst, es klagt uns an. - Es gibt das nicht, es gibt keine
Ausflucht in den Gehorsam, auch wenn man den Gehorsam zu seiner letzten
Tugend macht, er befreit uns nicht von der Verantwortun [...] Man kann die
Last der persönlichen Freiheit nicht abtreten - und eben das haben wir versucht,
und eben das ist unsere Schuld. 33

Karl termina en el suicidio por desesperación. La justificación del Oberlehrer es la justificación de la mayoría (aún hoy), el silencio por miedo, por la familia, por el trabajo, por tener una patria, por la vida. Karl destruye esas convicciones con una sola palabra. Lo que el padre ha buscado y elegido no ha sido lo “mejor”, sino lo “más favorable”. Al final de la escena, después de haber experimentado la pérdida de todos sus seres queridos, también el padre tendrá una actitud heroica. En el sótano en donde están refugiados de las bombas, afirma que también los de su bando, los suyos, destruyen, lo que significa para él, denuncia, prisión y condena a muerte por traición.

En la segunda parte, cuadro quinto, aparece finalmente el mundo de los muertos. Es el mismo mundo de antes, las ruinas de un convento y los campos que lo rodean. Se oye el canto de los rehenes ejecutados. El Pope y un niño (con la función de un acólito) cortan el pan y preparan un cántaro con vino. Los símbolos cristianos son evidentes y explicitados: “Das ist der Wein, das Blut unseres Herrn”, dice el Pope.³⁴ Pan, vino, agua, peces, son los alimentos esenciales en el mundo del más allá. Si bien los símbolos cristianos son evidentes, también son propios de una vida rústica y sencilla, opuesta a la falsa e inauténtica que han vivido antes (por lo menos los aviadores).

Interpretación de los símbolos religiosos

Los elementos que Frisch ha puesto en el mundo de los muertos de *Ahora cantan nuevamente*, han sido seleccionados con sumo cuidado. Podría decirse que no falta ninguno de los esenciales en una visión cristiana, que sirven para crear un purgatorio, como estadio de “vida” del más allá.

Cuatro son los elementos que el Pope proporciona a los aviadores muertos y a los rehenes asesinados: el pan, el vino, el agua y, a veces, los peces. De todos estos sobresale de manera notable el “pan” y es del que se dan mayores detalles: se hace el pan en común, se corta, se reparte. No se mencionan textos claves para una interpretación teológica, como sería la mención de Juan 6, 35,³⁵ en donde Jesús afirma “Yo soy el pan de vida” u otros semejantes del Nuevo Testamento. Se habla de la materia con la que se lo prepara. De la elaboración del pan participarán todos los muertos, incluso los aviadores, mientras que por ejemplo el agua la buscan solamente el niño con el sargento.

Básicamente esos elementos, como alimentos, son los esenciales para “vivir”, lo que convierte a este purgatorio en algo muy especial.

Pero además, todos estos alimentos tienen un rico significado simbólico, que algunas veces se explicita, como sucede con el vino, “la sangre de Cristo”. Una evidente alusión a la Eucaristía, (que no ocurre con el pan), resulta curioso en un autor como Frisch que no se caracteriza como religioso. Se puede pensar que estos rasgos religiosos son posibles en el autor temprano y luego desaparecen. En realidad, no hay muchas referencias sobre el pensamiento

religioso del autor suizo. Los elementos religiosos aparecen hasta *Stiller* (por otra parte, de manera un poco ambiguos) y posteriormente son excluidos y reemplazados por elementos míticos griegos.

En la biografía que Volker Hage escribió sobre Frisch se menciona una conversación a raíz de la narración *Blaubart*, en la que explica lo siguiente: “Lo autobiográfico en ella (*Blaubart*), es que yo – educado cristianamente, no creyente, tengo sentimientos de culpa, pero no sé en qué consiste la culpa.” 36

Esto puede significar que hay un momento temprano en que se tiene una cierta creencia, que después no es continuado, como se verá claramente en *Triptico*.

Continuando con el simbolismo cristiano es muy importante señalar la referencia al “pez”. Según Biedermann (y Guénon): “el símbolo del pez, en griego ‘ichtys’, se concibe como acróstico de los conceptos teológicos Iesous, Christus, Theou Hyios Soter, cuya traducción es ‘Jesús Cristo, Hijo de Dios, Salvador’”. 37 No hay que olvidar que los Apóstoles fueron pescadores y que en el cristianismo primitivo el pez era la identificación del cristiano.

Por otra parte no se puede dejar de tener en cuenta que en el Nuevo Testamento, Jesús hace milagros que conciernen a estos elementos: la multiplicación de los panes y los peces y la transformación del agua en vino en las bodas de Caná. 38

Si bien el agua es un elemento de muchísima riqueza simbólica en todos los pueblos, como señala Biedermann: “El agua primigenia es la fuente de toda vida que se eleva desde ella.” Y recuerda que “en la iconografía cristiana, el agua desempeña predominantemente el papel del elemento purificador que en el bautismo lava la mancha del pecado.” 39 Asimismo hace notar que “el agua (tiene) también relación con el más allá.”

Chevalier y Gheerbrant resumen en tres temas dominantes el simbolismo del agua: “fuente de vida, medio de purificación, centro de regeneración.” 40)

La conciencia de la muerte. Grados.

Los aviadores, ya caídos en la acción, aparecen pero todavía sin saber que están muertos. La falta de conciencia de estar muertos es importante porque es una de las señales de los diferentes grados de purificación que se van a ir dando. Algunos como Benjamín se darán cuenta en seguida de la muerte e insinuarán, quizás un cambio. Sin embargo, como los vivos, tienen hambre y sed. No son considerados enemigos y el Pope entiende su lenguaje.

Benjamín ha visto a los veintiún rehenes que cantan con el pan en la mano. Los demás los oyen, pero no los ven. Los aviadores han encontrado un refugio y ayudarán a preparar el pan. El capitán comienza a experimentar un cambio interno y profundo. Decide modificar su vida, retirarse al campo, volver al oficio de sus mayores, abandonar la casa pomposa, los coches, los criados, para

ser feliz con su esposa. El Pope cuenta su propia historia de amor y guerra, y luego lo que ha sucedido con los rehenes (Es evidente la coincidencia con el episodio de *Bin*). Él sabe también que todas estas cosas tremendas seguirán pasando; algunos muertos todavía piensan en la venganza. La purificación total en ese mundo del más allá excluye por completo la venganza, sólo domina el amor y el perdón, aún para los que han pecado terriblemente como Karl.

Nuevamente se plantea el problema de la culpa. El Pope afirma que el hecho de haber sido víctimas de sucesos monstruosos no los hace mejores hombres de lo que han sido. El no juzgará, él no es juez, él seguirá haciendo el pan. Y a la pregunta del capitán: ¿para qué?, contesta con una idea que da el sentido de la muerte como algo positivo, y que ya Benjamín había intuido:

Ich glaube, wir alle sind da, bis wir das Leben kennenlernen, dass wir zusammen hätten führen können. Solange sind wir da. Das ist die Reue, unsere Verdammnis, unsere Erlösung.⁴¹

Esta concepción positiva de la muerte como posibilidad de redención desaparece inmediatamente de la obra de Frisch, como lo demuestra el texto citado en este mismo capítulo, de *La muralla china*, primera versión, en el que la muerte es experimentada como “das Endlose ohne Veränderung”.⁴² Esta obra fue escrita casi inmediatamente después de *Ahora cantan nuevamente*, entre 1945 y 1946. Pero en esta última todavía queda la posibilidad de cambiar en la muerte, y más aún, ese cambio es necesario, significa la renuncia a la venganza, la integración en una comunidad en donde no existen enemigos, en donde ya no funcione la fórmula mortal de la imagen “¡Son Satanás!”, sino “que cada uno se ocupe de su propia culpa”. La visión del más allá en esta obra es la de un largo y vago tiempo de purificación, una especie de purgatorio cristiano, que no se sabe cuándo terminará ni adónde llevará.

En el cuadro siguiente, el sexto, se dan dos escenas yuxtapuestas: una muestra el encuentro de dos muertos enemigos, Benjamín y María, la esposa de Karl, en un clima primaveral y lírico. No hay odio entre ellos a pesar de que el aviador dice que quizás ellos han matado a María y a su hijo. En la segunda parte del cuadro, aparecen Herbert y el Oberlehrer, que es mandado a fusilar por su alumno preferido, porque nunca tuvo un acto de dignidad por la verdad que enseñaba y por más que recitara exaltando el valor en los versos de sus poetas. Herbert dice:

Ihre Hinrichtung ist eine vollkommene. Wir erschiessen nicht Sie allein, sondern Ihre Worte, Ihr Denken, alles, was Sie als Geist bezeichnen, Ihre Träume, Ihre Ziele, Ihre Anschauung der Welt, die wie Sie sehen, eine Lüge war -⁴³

El último cuadro divide la escena en dos partes. Adelante, los sobrevivientes que visitan las tumbas de sus amigos y parientes. Son las tumbas de los aviadores y también de los rehenes.

Detrás están los muertos, la mesa con los veintiún rehenes. Los vivientes no oyen a los muertos, pero éstos sí pueden oír las palabras de sus amigos y verlos. La esposa del Capitán reconstruirá la casa de la cual él estaba tan orgulloso. Y Eduardo, que en el cuadro tercero había mostrado el sin sentido de la guerra, repite ahora las palabras de venganza que su compañero había dicho (demostrando que la guerra no enseña nada bueno):

Kameraden, die Stunde euer stummen Anklage ist da. Das alles, es muss und es wird seine Rache finden. Du hattest recht! Es gibt keinen Frieden mit dem Satan[...] Ich hatte meinen Vater, meinen Bruder noch nicht verloren, damals. Satane sind es; du hattest recht! 44

Se puede observar cómo la discriminación se manifiesta verbalmente con la maldición aplicada por los dos bandos a los enemigos: “¡Son Satanás!”.

En oposición con Eduardo, se da el cambio positivo en el Radioperador muerto, quien antes había clamado venganza y ahora se desespera para que su compañero lo oiga. Pero la incomunicación entre vivos y muertos es total. Su cambio solo puede oírlo y entenderlo el Pope. Así lo expresa:

Väterchen, - sie machen aus unserem Tod was ihnen gefällt, was ihnen nützt. Sie nehmen die Worte aus unserem Leben, sie machen ein Vermächtnis daraus, wie sie es nennen, und lassen uns nicht reifer werden, als sie selber sind. 45

Y mientras para los vivos, la muerte de sus compañeros tiene sentido, para los mismos muertos, no. Al final de la obra todo aparece sin sentido, como dice el Pope: la vida, la muerte, las estrellas en el cielo. Pero, a la pregunta de Benjamín: “¿Y el amor? ”, contesta:

Die Liebe ist schön, Benjamin, die Liebe vor allem. Sie allein weiss, dass sie umsonst ist, und sie allein verzweifelt nicht. 46

En la obra originada en enero de 1945, estrenada el 29.3 del mismo año en el Schauspielhaus de Zurich, cuando la guerra terminaba y la victoria de los aliados era segura, Frisch condena los atropellos cometidos por los nazis, pero muestra también su compasión por todos los que sufrieron, en esta pieza teatral que es un “canto” al amor entre todos los hombres. Indudablemente, más que interesarle los sucesos militares, la obra apunta a lo general-humano, a las conductas humanas, a las posibilidades de redención. 47

Tríptico

Muy diferente es la visión del reino de los muertos que Max Frisch da a *Tríptico. Tres cuadros escénicos*. Con esta obra el autor suizo retornaba en 1978 al teatro, después de más de diez años. Primero fue presentada como libro, como si su autor dudara de su posibilidad de representación. Luego de más de un año, Frisch autoriza su puesta en escena, primero en francés, y recién en 1981 se producía el estreno alemán. También casi inmediatamente aparece una segunda versión con algunas variantes.

Como en *Ahora cantan nuevamente. Ensayo de Requiem*, el título alude a un elemento religioso, el tríptico. La estructura de la obra tiene como modelo el cuadro de altar cristiano con un centro, que es lo más significativo, y dos alas laterales. En realidad no fue la primera decisión de Frisch darle esta forma. Tal vez, lo más importante es que la forma se fue exigiendo a partir de la redacción de la obra. En una conversación con Peter Rüedi del 19 de abril de 1978, Frisch narra:

Los primeros esbozos de la parte media se retrotraen al año 1976; además esta parte media estaba pensada como la pieza entera, primero con el título “Pascua en la Estigia”, en la cual aparecía la figura de Hermes. A principios de 1977, surgió la tercera parte, primero con el título “Place des Pyramides”, recién, después, la idea de una pieza en tres partes. La primera parte, que no es más que una introducción, fue finalmente escrita en otoño de 1977.⁴⁸

Al elegir un “tríptico”, no quiere decir que el autor adopte intencionalmente elementos cristianos en la concepción de sus ideas. Más vale lo contrario, si se piensa en la desacralización que el tríptico fue sufriendo como imagen de altar.

En la obra de guerra, eran evidentes los símbolos cristianos; aquí el ropaje es mitológico. El tríptico alude más bien a una estructura, que el mismo Frisch define “no como estaciones de una acción dramática, sino tres aspectos escénicos del tema”, según carta a Walter Schmitz del 1 de agosto de 1978. El mismo autor aclara el contenido:

La primera: nuestra incomodidad social en la muerte de un ser humano. La segunda: los muertos entre sí, sus conversaciones agotadas lentamente junto a la Estigia, donde hay la eternidad de lo que fue, pero ninguna esperanza. La tercera: El viviente en indisoluble relación con su pareja muerta, que a pesar de lo que haga el viviente, no puede cambiar.⁴⁹

Michael Butler señala que “la fascinación de *Tríptico* como obra de teatro, está más en la estructura de los pensamientos de Frisch, que en los pensamientos mismos.”⁵⁰ Esto es porque no se trata de pensamientos nuevos, sino de ideas que atraviesan toda la obra de Frisch, y que cualquiera de sus lectores reconoce de inmediato. Además los pensamientos mismos no son nuevos en sí mismos sino que son las concepciones básicas que se han dado siempre en relación con la trascendencia.

El primer cuadro presenta un entierro y las actitudes estereotipadas en el lenguaje de una sociedad, que, frente a la muerte, ya no tiene nada que decir.

Algunas frases sirven de ejemplo:

Er hat einen schönen Tod gehabt. Heutzutage sind es nicht viele, die zuhause sterben können, und siebzig ist ein schönes Alter, meine ich.

Sterben müssen wir alle.

Irgendwie hat der Mensch auch eine Seele! (significativamente suprimida en la segunda versión) ⁵¹

Este tipo de frases aparece al comienzo, porque luego la reunión se anima y se escuchan risas en el jardín, mientras se come y se bebe.

Las conversaciones tocan ahora otros temas: cómo adelgazar, las calorías, o la narración de una intoxicación.

Es interesante destacar que las figuras que aparecen aquí son presentadas sin nombre propio, incluso, la Viuda, la Hija y el mismo Difunto. Sólo dos llevan nombres, desde el principio, Roger y Francine, figuras que luego protagonizan el tercer cuadro.

Ya en esta primera parte se presentan tres concepciones básicas de la muerte:

- 1) La muerte como algo definitivo, límite de la vida, el escepticismo en una vida más allá de la muerte, posición defendida por Roger, y de acuerdo con lo que él dice, también creencia del difunto.**
- 2) La concepción cristiana encarnada por el Joven Pastor.**
- 3) La duda planteada por Francine.**

Importa ver cómo están presentados los personajes que defienden estas posiciones. En primer lugar, Roger aparece como un joven intelectual, informal en su vestimenta, seguro de sus actos e ideas. En realidad él es quien inicia la discusión, al expresar que el muerto no ha creído en el más allá, como le dice al Pastor, encargado del servicio religioso. Roger cree que hay una eternidad a la que caracteriza como “Ewigkeit des Gewesenen” (Eternidad de lo que ha sido). ⁵²

En una larga disquisición, que mezcla fundamentaciones biológicas y filosóficas con observaciones banales y ligeras, caracteriza su concepción de la muerte:

Ich weiss nur, dass es ein menschliches Bewusstsein ohne biologischen Grundlage nicht gibt. Schon eine Gehirnerschütterung macht mich bewusstlos. Wie soll mein Bewusstsein sich erhalten nach dem materialen Zerfall meines Hirns?- Zum Beispiel wenn ich mir eine Kugel an den Kopf schiesse...Ich will nur sagen: als biologische Faktum ist der Tod etwas Triviales, eine Bestätigung der Gesetze, denen alle Natur unterworfen ist. Der Tod als Mystifikation, das ist das andere [...] Aber eine Mystifikation. Auch wenn die Vorstellung eines ewigen Lebens der Person haltbar ist, die Mystifikation besteht darin, dass der Tod letztlich die Wahrheit über unser Leben ist: Wir leben endgültig...Es gilt, was wir leben. Ich meine: die einzelnen Ereignisse unsres Lebens, jedes an seinem Platz in der Zeit, verändern sich nicht. Das ist ihre Ewigkeit. ⁵³

A esta posición, como se ha visto, se le enfrentan dos. Si se toma en primer lugar la de Francine, la duda, se observan las diferencias que luego aparecen entre ellos en el tercer cuadro. Frente a la seguridad de Roger, Francine sólo puede preguntarle si ha perdido a alguien a quien amara como a ningún otro ser.

La verdadera respuesta tal vez la daría el amor, del cual Roger es incapaz. De todos modos, Francine argumenta también sin sólidos contenidos:

O nein, ich meine nicht Swedenborg und solche Leute, die sich auf ihre Halluzinationen berufen. Ich meine bloss: so einfach ist das nicht. Kein Bewusstsein ohne biologische Grundlage. Woher wissen Sie das? Eine Seele ohne Leib, auch Platon liefert dafür keinen Beweiss - das stimmt! - und trotzdem hält Platon eine solche Existenz für wahrscheinlich. Wie Bloch übrigens auch. Es gibt ja nicht nur die kleine Logik, es gibt auch eine grosse.⁵⁴

Es evidente que sólo una posición religiosa puede oponer argumentos más sólidos. Frisch la encarna en el Joven Pastor. El personaje aparece débil, no en sus palabras (apoyadas en las Escrituras), sino en su conducta. Da la impresión de que sólo cumple su oficio por obligación y con apresuramiento. Frisch ha hecho algunas modificaciones a este personaje. En la primera versión recita dos largos textos del Evangelio, mientras está solo. En la segunda versión, los textos los recita dirigiéndose a los espectadores como si fuera la comunidad de deudos. Los textos hablan de resurrección y fe. El primero es la resurrección de Lázaro. El autor de *Triptico* ha destacado con letra especial la parte en que Jesús dice a Martha: “Si tú crees, verás el señorío de Dios”. En el segundo aparece Jesús, como vencedor de la muerte; Jesús resucitado que se les aparece a los discípulos estando Tomás. Nuevamente Frisch remarca las palabras que se refieren a la fe: “Bienaventurados los que no ven y sin embargo creen”.⁵⁵

¿Cómo se puede interpretar este montaje de textos, en un autor que, como Frisch, no se caracteriza por adherir a una postura religiosa? Se recuerda aquí lo manifestado por Frisch a Volker Hage, en 1982, citado antes.⁵⁶

Sin embargo es evidente que Frisch ha seleccionado con sumo cuidado ambos textos de *Triptico* en los que Cristo aparece como Señor de la Muerte.

Habría dos posibilidades de interpretación: a) Para quien no tiene fe son completamente inútiles las palabras de Cristo; b) La otra posibilidad es la de representar distintas posiciones en la obra, por lo menos en la primera parte.

Que no es un ataque al cristianismo, lo manifiesta explícitamente Frisch en el reportaje con Rüedi: “Es una representación de la muerte, seguramente no cristiana, pero no, polémicamente anticristiana.”⁵⁷

La inserción de estos textos en distinto lugar en la segunda versión, puede entenderse como una búsqueda de mayor efecto teatral, ya que hay un auditorio al que se dirige el Pastor, mientras en la primera eran monólogos de este último personaje.

Si se pretende disminuir la fuerza del texto por ser citas, como es corriente hacerlo en la crítica sobre Frisch, también el Joven Pastor dice sus propias palabras a la Viuda, como consuelo en el primer cuadro, solo, para él mismo, al final del segundo:

Es wird kommen ein Licht, anders als wir es je gesehen, und eine Geburt ohne Fleisch; anders als nach unsrer ersten Geburt werden wir sein, weil wir gewesen sind, und ohne Schmerzen und ohne Todesfurcht werden wir sein, geboren in Ewigkeit. ⁵⁸

Durante gran parte del primer cuadro se da el monólogo de la Viuda, quien intenta un diálogo con el muerto; éste la mira fijamente pero no le contesta. Como en *Ahora cantan nuevamente*, vivos y muertos aparecen incomunicados. Esta situación dramática, mujer viva-marido muerto, se invierte en el tercer cuadro, como se verá más adelante. En el primer cuadro, la incomunicación es también una reiteración de la incomunicación experimentada en vida, como signo del fracaso matrimonial.

En el segundo cuadro, centro de la obra, se representa propiamente el reino de los muertos. Es un Hades desmitologizado, podría decirse. La Estigia es aludida mediante un arroyo en el que antes se podía pescar. Es abril y los pájaros gorjean. Esto se repite en todo el cuadro. Es la “Ewigkeit des Gewesenen”. La repetición constante de todo lo que se ha hecho en el tiempo de vida. Nada nuevo puede suceder aquí. Todos los personajes están fijos en el momento de su muerte. Cada uno tiene la edad con que murió. Algunas muertes no se aclaran, pero otros destinos se entrecruzan de modo tal que se configura una serie de interrelaciones que, en vez de enriquecer, como sería entre vivos, aquí sólo se producen imágenes fijas, clichés. Nada de lo vivido puede modificarse. Es de destacar la maestría que supone escribir una obra de este tipo.

Aproximadamente a mitad del cuadro se sitúa la Pascua, mediante la indicación escénica de “sonidos de campanas” y un canto gregoriano, el Te Deum con especificación de la grabación. Durante el canto y las campanas, las figuras permanecen “sin movimiento”, lo que da, contrariamente a la idea de Resurrección, la de muerte, sin la posibilidad de modificación. ⁵⁹

La posición de Roger es asumida principalmente por Katrin, amiga del viejo Proll, el Difunto del primer cuadro. Ella es la que constantemente recuerda a los demás que están muertos, que nada puede cambiar, etc. Explica qué sentido, si lo tiene, tiene ese reino de los muertos:

Es geschieht nichts, was nicht schon geschehen ist, und ich bin Anfang dreissig.
Es kommt nichts mehr dazu. In diesem Sessel habe ich geschaukelt. Es kommt nichts dazu, was ich nicht schon erfahren habe. Und ich bleibe Anfang dreissig.
Was ich denke, das habe ich schon gedacht. Was ich höre, das habe ich gehört.
60

Siempre se presenta con la misma mímica: hamacarse en el sillón del viejo Proll, lo que por supuesto ha hecho en vida. En torno a estas dos figuras, Katrin y el viejo Proll, se van nucleando casi todas las demás figuras. De las que quedan aparte dos son las más importantes, el Joven

Pastor y el Clochard, quienes a su vez tienen un valor de intermediarios porque tratan de ponerse en relación con los otros personajes, aunque no lo consiguen. A la vez, los dos se oponen tanto por sus convicciones como caracterológicamente. El Clochard expresa la realidad de esos muertos en la Estigia del siglo XX:

Ich strecke meine Mütze nicht mehr hin - die Toten betteln nicht. Sie fluchten nicht einmal. Sie pinkeln nicht, die Toten, sie saufen nicht und fressen nicht, sie prügeln nicht, die Toten, sie ficken nicht- sie wandeln in der Ewigkeit des Vergangenen und lecken an ihren dummen Geschichten, bis sie aufgeleckt sind.
61

El Clochard es cínico, el Pastor ingenuo y esperanzado. Los dos cumplen sus roles, tienen su “Amt” (cargo, función), aunque el del Pastor ya no tenga sentido.

La estructuración de los pensamientos se da a través del recuerdo, como única posibilidad de diálogo dramático, pero con la aclaración constante de que eso pasó o se dijo. Salvo los espectadores, ningún personaje se entera de nada nuevo. Esta técnica, muy difícil de realizar, falla en algunas situaciones como las de la familia Proll. Así por ejemplo el empleado de la estación de servicio, que es el padre del Viejo Proll, se entera de la vida de su hijo a través de los diálogos con su viuda, lo que implica datos nuevos.

También como en Sartre, aquí se trata de un “infierno” de muertos irredentos. Todas son vidas no realizadas, truncadas por la violencia o los accidentes, seres que tampoco han conocido en sus vidas la riqueza de la comunicación, suicidas o muertos en vida. Pero a diferencia de la obra de Sartre, aquí no hay pasión, ni tormento por vivir en común. La característica más sobresaliente es la monotonía con que se muestra la “Ewigkeit”. Esto se marca también en el lenguaje, con las constantes repeticiones, paralelismos, y en lo gestual. Las citas que menciona el Clochard (Shakespeare, Diderot y Strindberg) cumplen la misma función. Tampoco el arte se salva en este reino de la muerte.

No hay, además, conciencia de pecado ni de culpa. Por lo tanto no existe castigo ni tormento. El Clochard le dice al Pastor que no hay “tribunal”, juicio o algo parecido. La definición exacta la da el Viejo:

Hier gibt's keine Erwartung mehr, auch keine Furcht, keine Zukunft, das ist's warum alles in allem so nichtig erscheint, wenn es zu Ende ist für allermal. 62

Una posición distinta, pero muy vagamente perfilada, parece representar Jonas: el idealismo de los revolucionarios:

Die Revolution kommt. Das ist einer Minderheit bewusst, die Mehrheit bestätigt es durch ihre Angst. Die Revolution, die kommen wird, macht uns unsterblich, auch wenn wir sie nicht erleben. 63

Pero esto, más que el anuncio de un futuro, está negado absolutamente por las palabras desilusionadoras de Katrin:

Wohin, Jonas, willst du gehen? Hier lernst du niemand kennen, den du nicht schon kennst. Bakunin und wie sie alle heissen, du wirst sie nie kennenlernen.
64

En el tercer y último cuadro, aparecen Roger y Francine, la pareja que ha fracasado en la vida en común. Francine repite palabras que ha dicho antes y que Roger recuerda. Pero ella no pronuncia las palabras de reconciliación y perdón que él espera, sino la condena que lo acompañará siempre:

Du hast nie jemand geliebt, dazu bist du nicht imstande, Roger, und du wirst auch nie jemand lieben. 65

Francine ha muerto de cáncer, y Roger, que no puede olvidarla, como no la olvidó cuando vivía, trata de recuperarla. Para eso ha ido al lugar del último encuentro, París, Place des Pyramides. Según Frisch, en su conversación arriba citada con Rüedi, es el motivo de Orfeo y Eurídice. Él intenta sacarla del reino de los muertos, pero mira hacia atrás y eso hace que ella permanezca allí y él sucumba. ⁶⁶ Cuando Roger ve que no puede modificar nada, él que tampoco en vida pudo cambiar, se suicida. Se oye otra vez el ruido del tránsito en la calle. Walter Schmitz relaciona este final con el de *La condena* de Kafka. ⁶⁷

Repetición, monotonía, imposibilidad de modificar algo, desesperanza total, son las características del reino de los muertos de Tríptico. En una perspectiva religiosa se podría ver una representación del infierno.

Escepticismo y resignación ante la muerte es lo que Frisch muestra en esta visión del más allá. Por más que él mismo aclare que no lo es frente a la vida:

Pero no es una resignación en relación con la vida, sino que nosotros nada podemos esperar del estar muertos. Esperar y esperanza sólo hay en la vida, es decir en el tiempo de ahora, y eso sería propiamente un estímulo para vivir este tiempo, por ejemplo, para rebelarse, para cambiar, para revisar, y no penetrar anticipadamente en el estancamiento, pues el estancamiento lo tenemos después eternamente. ⁶⁸

Si se recuerda *Ahora cantan nuevamente*, esa posibilidad de cambio todavía se daba entre los muertos, y la leve o grande esperanza de la primera pieza, estaba en el amor. En *Tríptico*, ya no hay futuro ni esperanza. Lo que permanece es de nuevo el amor como única posibilidad de cambio en la vida, sólo en ésta.

Notas

1. G.W.XII, p.750. Trad.: "Llegará el tiempo no sólo de pensar en la muerte, sino de hablar de ella".
2. Schmitz, Walter: "Zu Max Frisch: Triptychon. Drei szenischer Bilder (1978)". En: Knapp II, pp. 404ss.
3. Dahms, Erna M.: Zeit und Zeiterlebnis in den Werken Max Frischs, p.57. Trad.: "[...]en todas sus obras se encuentra una relación con el fenómeno de la muerte".
4. G.W.I, p.115. Trad.: "¿Sin el horror a la muerte, cómo comprenderíamos jamás el existir?"
5. A.a.d.St. Obra excluida por el mismo Frisch de las Obras Completas. Fotocopia obtenida en el Archivo Max Frisch (Zurich).
6. St., p.181. Trad.: "[...]él ya no puede abandonar su error; de repente ya no tiene más tiempo. Ahora es demasiado tarde. Desde hace seis años, él está sin tiempo. Ya no se puede reconocer más, ahora no más. El pide una redención. Pide la verdadera muerte".
7. Tag.I, p. 19. Trad.: "El tiempo no nos transforma. Sólo nos desarrolla".
8. Cfr. Brugger, Ilse: El problema de la muerte en Rainer Maria Rilke. Buenos Aires, Univ. Nac. de Buenos Aires, 1943, pp.149ss.
9. D.Ch.M.1, pp. 17-18. Trad.: "Un estado como ahora: sólo que nosotros no tenemos más ojos, ni manos para tomarnos, ni tiempo que transcurra. Un estado para siempre, un estar despierto sin cansancio, sin la misericordia del sueño, sin olvido, sin esperanza de una muerte que todo cambie; la muerte no es más que el arrepentimiento, el saber sin regateos que hemos desperdiciado el único camino de redención, la vida-... Esto es la angustia frente a la muerte: que la muerte no es simplemente un fin, sino lo sin-fin sin modificación".
10. Tag.I., p.134. Trad.: "Quizás se debería diferenciar entre tiempo y caducidad: el tiempo, lo que los relojes muestran, y caducidad como nuestra vivencia de que nuestra existencia (está) siempre frente a otra, a un No-ser, que llamamos muerte [...] Se lleva a la muerte como un todo sin tiempo, como todo-presente: vivimos y morimos en cada instante, ambos al mismo tiempo, sólo que la vida es más pequeña que lo otro, más rara, y puesto que nosotros sólo podemos vivir, mientras al mismo tiempo morimos, la consumimos, como un sol consume su fuego; sentimos esa perpetua pendiente hacia el no-ser, y por eso pensamos en la muerte [...] No hay una vida sin la angustia frente a la otra; porque sin esa angustia, que es nuestra profundidad, no hay vida: sólo desde el no-ser que presentimos, comprendemos por momentos que vivimos".
11. G.W. XI, p.386.
12. G.W. XI, p.394. Trad.: "¿Tiene Usted miedo a la muerte y desde qué año de vida?"
13. Arnold, Armin: "Näher mein Ich zu Dir: Die Problematik des Alters, des Sterbens und des Todes bei Max Frisch". En: Knapp I, pp.256-261.
14. Arnold, Heinz Ludwig: Gespräche mit Schriftstellern, p.69. Trad.: "Ich sage Freitod und nicht Selbstmord". La diferencia entre las dos palabras según Frisch es la siguiente: el Selbstmord (suicidio) sería por ejemplo un acto emocional de la desesperación. En cambio, con Freitod (literalmente "muerte libre"), entiende él un acto libremente elegido, que es un derecho de la personalidad.
15. G.W. XI, p.403. Trad.: "Cuando tengo 73, el promedio de vida alcanza ya los 74".
16. G.W. XI, p. 404. Trad.: "Quien se hace viejo, es él mismo culpable".
17. G.W. XI, p. 396. Trad.: "Si Usted cree en un reino de los muertos (Hades): lo tranquiliza la idea de que todos nos reencontraremos en la eternidad, o siente por eso angustia de la muerte".
18. Cfr. Wilder, Thornton: Our Town. The Skin of Our Teeth. The Matchmaker. Preface by Th.Wilder. Harmondsworth, Penguin Books, 1976. En el prólogo dice Wilder: Our Town is not offered as a picture of life in New Hampshire village; or as a speculation about the conditions of life after death (that element I merely took from Dante's Purgatory). It is an attempt to find a value above all price for the smallest events in our daily life", p. 12. Cfr. también: Sartre, Jean-Paul: A puerta cerrada. La mujerzuela respetuosa. Los condenados de Altona. Trad. Aurora Bernárdez y otros. Buenos Aires, Losada, 1981.
19. G.W. III, p.137.
20. G.W. III, p.286.
21. Ziskoven, Wilhelm: "Max Frisch". En: Geissler, Rolf (Hrsg.): Zur Interpretation des modernen Dramas. Ffm., Diesterweg, s.d., p.121.
22. Frisch, Max: "Verdammen oder verzeihen?" Ein Brief an Bi, den Verfasser des Leitsartikels in der NZZ vom 23.5.1945. En: G.W.III, p.292.
23. G.W. III, p.95. Trad.: "Hablabla de esa música, de tal forma que nosotros sólo podíamos maravillarnos, tan inteligente, tan noble, tan íntimamente, entiendes, tan íntimamente. Y sin embargo, es el mismo hombre que fusila a cientos de rehenes, quema a mujeres y niños- el mismo, igual que toca el cello, tan íntimamente... Se llamaba Herbert."

24. G.W. III, p.83. Las historias que narra el Pope coinciden con las del que aparece en Bin oder Die Reise nach Peking.
25. G.W. III, p. 85. Trad.: "Apelamos al poder, a la última fuerza, para que el Espíritu viniera a nuestro encuentro. Déjame ver si es verdad lo que dicen: lo fusilo.¡Déjame ver una sola resurrección! He fusilado a cientos y no he visto ninguna".
26. G.W. III, p. 85. Trad.: "Jura por un Dios que no existe; si no, no podría perjurar y continuar su camino".
27. G.W. III, p. 86. Trad.: "Que cada uno se ocupe de su propia culpa".
28. Cfr. G.W. III, p.137.
29. Ziskoven, op. cit., p. 118.
30. G.W. III, p.98. Trad.: "Nosotros le hemos dado al mundo la gran palabra; nosotros hablamos de derecho, y lo que traemos es violencia; hablábamos de paz y lo que damos es también odio..."
31. G.W. III, p. 94. Trad.: "¡Que venga su Reino! Nada es más real que esta ilusión. Ella ha construido las catedrales, ella las ha derrumbado, durante siglos ha cantado, sufrido, matado por ese Reino que nunca viene- ¡y sin embargo hace toda la historia humana! Nada hay sobre la tierra más real que la ilusión".
32. G.W. III, p.100. Trad.: "Será la vida que podríamos haber llevado juntos; será el arrepentimiento en donde todos nos encontremos..."
33. G.W. III, p. 104. Trad.: "Cada palabra que dices nos acusa. No hay, no hay ningún escape en la obediencia, aun cuando se haga a la obediencia la última virtud, ella no nos libera de la responsabilidad... No se puede abandonar el peso de la libertad personal- y justo esto es lo que hemos intentado, y justo ésta es nuestra culpa".
34. G.W. III, p. 110: Trad.: "Este es el vino, la sangre de Nuestro Señor".
35. Cfr. Biblia de Jerusalén. Bilbao, Descleé de Brouwer, 1978. Las obras consultadas para esta interpretación son las siguientes: Biedermann, Hans: Diccionario de símbolos. Barcelona, Paidós, 1996; Cirlot, Juan-Eduardo: Diccionario de símbolos. Barcelona, Labor, 1994; Guénon, René: Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada. Buenos Aires, Eudeba, 1969; Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain: Dictionnaire des symboles. Paris, R.Laffont / Jupiter, 1986 ; Jung, Carl G. y otros: El hombre y sus símbolos. Madrid, Aguilar, 1969; Guardini, Romano: Los signos sagrados. Buenos Aires, Emmanuel, 1985.
36. Hage, Volker: op.cit., p.122.
37. Cfr. Biedermann, op.cit., pp. 345-346. Guénon, op.cit.
38. Cfr. Biblia de Jerusalén, op.cit.
39. Cfr. Biedermann, op.cit., p.19.
40. Cfr. Chevallier y Gheerbrant, op.cit., p. 374.
41. G.W. III, p. 123. Trad.: "Creo que todos estamos aquí, hasta que conozcamos la vida que podríamos haber llevado juntos. Mientras tanto estaremos aquí. Éste es el arrepentimiento, nuestra condena, nuestra redención".
42. Cfr. D.C.M. I , op.cit. p.18. Trad.: "lo sin-fin sin cambio".
43. G.W. III, p. 130. Trad.: "Su ejecución es perfecta. No sólo lo ejecutamos a usted, sino también a sus palabras, sus pensamientos, todo lo que Usted designa como Espíritu, sus sueños, sus metas, sus visiones del mundo que, como Usted ve, eran una mentira". Frisch cuestiona en ambas figuras el falso esteticismo: en el Oberlehrer el arte sin compromiso de vida, y en Herbert, la desesperación por alcanzar el Espíritu (conseguir que el Espíritu se encarne) por medio de la violencia. Estos cuestionamientos de figuras de "intelectuales" son frecuentes en Frisch.
44. G.W. III, pp.134-135. Trad.: "Camaradas, la hora de vuestra muda acusación ha llegado. Todo debe y tendrá venganza.¡Tenías razón! No hay paz con Satanás...Yo todavía entonces, no había perdido a mi padre, a mi hermano. Son Satanás; ¡tenías razón!" Obsérvese nuevamente el uso de los estereotipos negativos.
45. G.W. III, p. 135. Trad.: "Padrecito, hacen de nuestra muerte lo que les gusta, lo que les conviene. Toman las palabras de nuestra vida, hacen un legado, como lo llaman, y no nos dejan ser más maduros de lo que ellos mismos son".

46. G.W. III, p. 136. Trad.: "El amor es bello, Benjamín, el amor ante todo. Él sólo sabe que es inútil y él sólo no desespera".
47. Este es un ejemplo bien claro, toda la obra lo es, de que lo público en Frisch se "interioriza" casi siempre (especialmente en el período temprano), de que no le interesa el mensaje magistral que el escritor puede dar, sino la actividad de reflexión que despierta en el público. Por supuesto, esto no le quita fuerza de denuncia a la obra, sino que permite valorarla más allá de las circunstancias que la produjeron.
48. Conversación con Peter Rüedi: "Abschied von der Biografie". En: Die Weltwoche (Zürich), 19/4/78.
49. Carta a Walter Schmitz en: Schmitz II, p.126. Cfr. también las dos solapas de las ediciones de Triptico utilizadas.
50. Butler, Michael: "Die Dämonen an die Wand malen. Zu Max Frischs Spätwerk : Triptychon und Der Mensch erscheint im Holozän." En: T+K, p. 90.
51. 51. Tr.II, p. 9. Trad.: " Él ha tenido una hermosa muerte. Hoy día no son muchos los que pueden morir en su casa, y setenta es una bella edad, creo yo". p. 9: "Todos debemos morir". Tr.I, p.11: "De algún modo el hombre también tiene alma". Excluido de la segunda versión, probablemente por el claro contenido trascendente.
52. Tr.II, p. 15.
53. Tr.II, p. 16. Trad.: " Sólo sé que no hay una conciencia humana sin una base biológica. Ya una conmoción cerebral me deja inconsciente. ¿Cómo puede mantenerse mi conciencia después de la decadencia material de mi cerebro?- Por ejemplo, si yo me pego un tiro en la cabeza... Sólo quiero decir: como hecho biológico, la muerte es algo trivial, una certificación de las leyes, a las cuales toda la Naturaleza está subordinada. La muerte como mistificación, eso es otra cosa... Pero es una mistificación. Aun cuando la representación de una vida eterna de la persona es sostenible, la mistificación consiste en que la muerte es finalmente la verdad sobre nuestra vida: Vivimos definitivamente. Vale que nosotros vivimos. Yo creo: los sucesos individuales en el tiempo no se cambian. Ésta es su eternidad".
54. Tr. II, p.27. Trad.: "Oh no, yo no me refiero a Swedenborg y tales gentes que se dejan llevar por alucinaciones. Yo sólo pienso: tan simple no es esto. Ninguna conciencia sin base biológica. ¿De dónde sabe eso? Un alma sin cuerpo, también Platón no da pruebas -cierto- y sin embargo Platón tiene tal existencia como probable. Como Bloch también por lo demás. No hay sólo una pequeña lógica, hay también una grande".
55. Cfr. Juan, 11, 40; Juan 20, 29. Se han confrontado diversas Biblias en alemán, pero no se ha encontrado la fuente directa de Frisch. Es probable que el autor suizo mismo haya hecho las pequeñas modificaciones que se observan en los textos. Cfr. Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1965.
56. Hage, Volker. op.cit., p. 122.
57. Op.cit.
58. Tr. II, pp. 17 y 100. Trad.: " Vendrá una luz distinta de la que hemos visto, y un nacimiento sin carne; seremos distintos que después de nuestro primer nacimiento, porque nosotros hemos existidos, y sin dolores y sin miedo a la muerte existiremos, nacidos en eternidad".
59. Tr.II, p. 69.
60. Tr.II, p. 33. Trad.: " No sucede nada, que no haya sucedido ya, y yo tengo treinta años. No pasa nada más. En este sillón me he hamacado. No pasa nada que no haya experimentado. Y sigo teniendo treinta años. Lo que pienso, ya lo he pensado. Lo que oigo, ya lo he oído".
61. Tr.II, p. 49. Trad.: "Ya no tiendo mi gorro -los muertos no mendigan. No maldicen ni una vez. Los muertos no mean, no se "encurdan" y no tragan más, los muertos no pegan, no cogen - vagan en la eternidad del pasado y lamen en sus tontas historias hasta que ellos están lamidos".
62. Tr.II, p. 95. Trad.: " Aquí no hay ninguna esperanza más, tampoco ningún miedo, ningún futuro, por eso todo parece tan insignificante, cuando ha llegado el final de una vez para siempre".

63. Tr.II, p. 99. Trad.: " La revolución viene. Una minoría es consciente de eso, la mayoría lo atestigua con su miedo. La revolución que vendrá nos hace inmortales, aun cuando nosotros no la vivamos".
64. Tr.II, p. 97. Trad.: " ¿Adónde quieres ir, Jonas? Aquí no conocerás nadie a quien ya no conozcas. A Bakunin y como todos ellos se llamen, nunca los conocerás". Por esta respuesta de Katrin, se puede suponer que Jonas, el revolucionario, se imagina un mundo de los muertos en el que todos puedan encontrarse y que admite cambios.
65. Tr.II, p. 139. Trad.: " Nunca has amado a nadie, de eso no eres capaz, Roger, y tampoco amarás nunca a nadie". Estas son las faltas más inhumanas en los personajes: la incapacidad de amar y de cambiar.
66. Conversación con Rüedi, op.cit.
67. Cfr. Schmitz, Walter: "Zu Max Frisch: Triptychon. Drei szenische Bilder (1978)", en: Knapp II, p. 419. Schmitz interpreta esa semejanza como un indicio de juicio.
68. Conversación con Rüedi, op.cit.

CAPÍTULO VI

Capítulo VI
“No debes hacerte imágenes”
La imagen
Formulación frischeana del mandamiento divino
El amor y el no-amor. Andorra, un modelo contra el prejuicio

Teoría de la imagen

Dentro del valioso contenido existencial que caracteriza a la obra de Max Frisch, sobresale por su significación y reiteración, así como por su formulación teórica, el tema de la “imagen” (*Bildnis*)¹ que tenemos de los demás o de nosotros mismos, o que los “otros” tienen de nosotros. Hans Jürg Lüthi lo denomina *Grundbegriff* (concepto fundamental) y estudia toda la obra frischeana a partir de este concepto.²

En alguna de sus obras, esta idea aparece como central; en casi todas, se hace alguna alusión a ella. A diferencia de otros temas existenciales, Frisch no sólo la presenta en las obras narrativas o en las piezas teatrales a través de algún personaje, sino que ha teorizado detenidamente sobre este tema. Aparece en el *Tagebuch mit Marion*, incorporado luego al *Tagebuch 1946-49* definitivamente, con el título “Du sollst dir kein Bildnis machen” (“No debes hacerte imágenes”). Estas páginas, al principio del *Tagebuch*, se han convertido ya en casi antológicas puesto que no hay crítico o estudioso de la obra de Frisch que pueda prescindir de ellas.³

Frisch toma como punto de partida el mandamiento divino y lo aplica luego al hombre. El texto bíblico en la traducción luterana dice así:

Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben in Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist: Bete sie nicht an und diene ihnen nicht! ⁴

Lo que en la Biblia está referido directamente a no hacerse imágenes de Dios (mandamiento contra la idolatría)⁵, es extendido por el autor suizo al hombre, como criatura de Dios, tal como lo señala uno de los personajes de *Andorra*, el Pater.⁶ Esta humanización del mandamiento divino, desligado totalmente de significación religiosa, está al servicio de fundamentar el amor y el no-amor (*das Lieblose*) entre los hombres.

Para Frisch, el amor consiste en no fijar al otro, en dejarlo desenvolverse, en constante apertura, en múltiples posibilidades de realización. Por eso no podemos decir cómo es el ser amado; sólo lo amamos. Por el contrario, el fin del amor se advierte en la desilusión con respecto al ser antes amado. Ahora sí podemos decir lo que es o lo que no es. Para Frisch, esto es “hacerse imágenes”, decir “eres así” y “no como yo te había imaginado”. Estas expresiones corresponden al no-amor. Son como dice el escritor, “la traición”. El último párrafo de este texto fundamental se refiere a nuestra responsabilidad en “hacer” con nuestros juicios a los demás seres humanos y viceversa. Por ser tan valiosos, se transcriben aquí algunos párrafos de dicho texto:

Du sollst dir kein Bildnis machen.

Es ist bemerkenswert, dass wir gerade von dem Menschen, den wir lieben, am mindesten aussagen können, wie er sei. Wir lieben ihn einfach. Eben darin besteht ja die Liebe, das Wunderbare an der Liebe, dass sie uns in der Schweben des Lebendigen hält, in der Bereitschaft, einem Menschen zu folgen in allen seinen möglichen Entfaltungen. Wir wissen, dass jeder Mensch, wenn man ihn liebt, sich wie verwandelt fühlt, wie entfaltet, und dass auch dem Liebenden sich alles entfaltet, das Nächste, das lange Bekannte. Vieles sieht er wie zum ersten Male. Die Liebe befreit es aus jeglichen Bildnis.

[...] Unsere Meinung, dass wir das andere kennen, ist das Ende der Liebe, jedesmal, aber Ursache und Wirkung liegen vielleicht anders, als wir anzunehmen versucht sind - nicht weil wir das andere kennen, geht unsere Liebe zu Ende, sondern umgekehrt: weil unsere Liebe zu Ende geht, weil ihre Kraft sich erschöpft hat, darum ist der Mensch fertig für uns [...]

In gewissem Grad sind wir wirklich das Wesen, das die andern in uns hineinsehen, Freunde wie Feinde. Und umgekehrt! auch wir sind die Verfasser der andern[...] ⁷

Y en *Ahora cantan nuevamente*, se manifiesta justamente “la imagen”, en este caso, odio, con la fórmula “Son Satanás”, por parte de ambos bandos, tal como se ha mostrado en el

capítulo correspondiente. Esa experiencia humana del amor y del odio, Frisch la expresa a través del lenguaje. El lenguaje es, en este sentido, el medio de concretar esa imagen fija que tenemos de los demás, el prejuicio mortal que impide el desarrollo de las posibilidades del otro. Esquemático sería así:

Relación *ich* ----- *der Andere*
yo el otro
imagen=prejuicio=no-amor
medio=lenguaje

Es interesante señalar cómo en otras obras se manifiesta el tema. En *Als der Krieg zu Ende war* (*Cuando la guerra terminó*) se muestra el amor entre dos representantes de pueblos enemigos, una mujer alemana y un ruso, que no se pueden comunicar verbalmente. Sus idiomas, incomprensibles para el otro, no pueden convertirse en “imágenes”. El nombre de la protagonista lo dice todo, Agnes Anders (Agnes, “inocencia”, “pureza”, explicado por el mismo Frisch; Anders, el otro, el diferente). Esta es la primera vez que Frisch utiliza la raíz de *Andere* en el nombre de un personaje. En el “Epílogo” a la obra afirma:

Das Gebot, man solle kein Bildnis machen von Gott, verliert wohl seinen Sinn nicht, wenn wir Gott begreifen als das Lebendige in jedem Menschen, das Unfassbare, das unnenbare, das wir als solches nur ertragen, wo wir lieben; sonst machen wir uns immer ein Bildnis...⁷

Se han tomado estos dos ejemplos para mostrar de qué manera el tema va ganando espacio en Frisch hasta ser exclusivamente la base de una de sus principales obras, *Andorra*.

Génesis de la obra

Estrenada en 1961 por la Schauspielhaus de Zurich, el origen de *Andorra* se remonta a una breve narración que Frisch incluyó en su *Tagebuch 1946-1949* con el título de “El judío andorrano”, casi a continuación de sus reflexiones sobre la imagen.

La génesis de la obra, documentada por el mismo autor, muestra un intensivo e insatisfactorio trabajo, ya que, según afirma en sus conversaciones con Horst Bienek, realizó cinco versiones, no conservadas, antes de escribir la definitiva. Había llegado a la tarea de elaboración dramática durante unas vacaciones en Ibiza, en 1958, con la seguridad de que se le ofrecía un asunto muy grande, “mi asunto”, como él dice.⁹

También en cuanto el título, pueden observarse vacilaciones. Al principio pensó en *Beispiel Andorra* (Ejemplo Andorra), pero lo descartó por considerarlo “demasiado didáctico”. Luego, en diciembre de 1960, envía el manuscrito que lleva ahora el título de *Modelo Andorra*,

que más adelante va a cambiar por el de *Andorra*, del cual opina que no es bueno, pero que es el único que se le ocurrió.¹⁰

Este último cambio puede obedecer a la experiencia que había tenido con *Biedermann y los incendiarios*, cuyo subtítulo “Una pieza didáctica sin enseñanza”, había provocado una discusión no querida sobre teoría de los géneros. Significativo es que, a pesar de que Frisch siempre determina mediante un subtítulo el carácter de la obra, en el caso de *Andorra* sólo la subtitula descriptivamente, “Una pieza en doce cuadros”.

Sin embargo, es indudable que quedó latente en el autor la palabra “modelo”, ya que, no sólo la utiliza frecuentemente en sus conversaciones sobre la pieza, sino que la usa en una especie de pequeño prólogo a la obra, que sirve de advertencia al lector (o al espectador):

Das Andorra dieses Stücks hat nichts zu tun mit dem wirklichen Kleinstaat dieses Namens, gemeint ist auch nicht ein anderer wirklicher Kleinstaat; Andorra ist der Name für ein Modell.¹¹

Tal como seguramente lo había previsto, la crítica se lanzó ávidamente sobre la palabra “modelo”, como lo demuestran innumerables trabajos sobre el tema. ¿En qué sentido está usada la palabra “modelo”? ¿A qué realidad se refiere el modelo? ¿Qué relación hay entre el modelo y la parábola?, etc., son algunas de las cuestiones ventiladas por la crítica.

En primer lugar, debe advertirse que es muy difícil distinguir entre modelo y parábola. Los dos se refieren, mediante una comparación, a una realidad que es la que verdaderamente interesa. Es probable que Frisch haya evitado el término parábola, por considerarlo ya demasiado definido y utilizado como género literario. También es posible que, dadas sus convicciones artísticas, haya considerado que la parábola tiene un sentido claramente didáctico, como lo ejemplifican las parábolas bíblicas, que en forma práctica indican su enseñanza con un: “Ve tú y haz lo mismo”.

Entre quienes han marcado diferencias puede mencionarse a Helmut Krapp, quien en su artículo sobre *Andorra* llega a la conclusión de que Frisch pasa de la parábola al modelo en cuanto coloca en su centro no a un individuo, sino a una imagen social.¹² Tal hecho puede confirmarse en el cambio de títulos que se advierte entre el texto narrativo “El judío andorrano” y el título de la pieza dramática, *Andorra*. El centro ha pasado del individuo a la sociedad.

Más allá de estas consideraciones, no parece adecuada la observación de Gerd Alfred Petermann, de que en su advertencia, Frisch aplica la palabra “modelo” no a la obra, sino al lugar de la acción¹³, sobre todo si se tiene en cuenta el hecho ya mencionado de que en uno de los títulos anteriores figuraba la palabra “modelo”. Esto hace pensar con seguridad que el autor suizo no sólo se refiere al lugar sino a toda la obra.

En su comentario sobre *Andorra*, Wolfgang Frühwald y Walter Schmitz caracterizan al “modelo” con un doble significado: por un lado, el modelo es “imagen en pequeño de la realidad”; por otro, “esbozo de un mundo imaginario para examen de la realidad”, y concluyen

que “Andorra es modelo de nuestra realidad, una variante moderna y fascinante del viejo juego del Jedermann” (Cada cual).¹⁴

Interesante por sus conclusiones resultan las respuestas que el propio Max Frisch dio en una carta del 5 de mayo de 1976, dirigida a Ernst Wendt, quien junto con Walter Schmitz, es responsable del tomo *Materialien zu Andorra*. A la pregunta sobre si *Andorra* significó una oportunidad de ir más allá de Brecht, Frisch contesta que no hubo tal intento, sino el de aplicar el teatro épico sin tomar la posición ideológica de Brecht. Y termina con una caracterización del “modelo”: “El modelo como medio de desnudar una temática a través de la desactualización”.¹⁵ Tal afirmación resulta muy significativa porque él mismo aclara el término. Modelo sería, en este contexto, la posibilidad de mostrar una realidad distanciada, lo que se reconoce también en el hecho aceptado por Frisch, de que los espectadores suizos se sintieron directamente tocados por el tema. Si bien niega que *Andorra* sea su obra más política - ésta sería el Conde de Öderland -, acepta la definición de *Zeitstück* (pieza de época) hecha por Wendt y se reconoce en este caso como moralista.

Comparación entre el texto del *Tagebuch* y la pieza teatral

La historia del judío andorrano, que ocupa sólo dos páginas del *Tagebuch*, desarrolla de manera sintética la experiencia de una persona que se convierte en lo que los demás creen de él. Comienza con la siguiente afirmación:

In Andorra lebte ein junger Mann, den man für einen Juden hielt.¹⁶

Luego muestra gradualmente cómo los prejuicios que los andorranos tienen del judío (no tiene sentimientos, posee un intelecto agudo, le interesa el dinero, no puede amar) se van imponiendo en el sujeto, hasta agotar su resistencia. La narración aclara:

Die meisten Andorraner taten ihm nichts. Also auch nichts Gutes.¹⁷

Distingue también entre los andorranos a aquéllos que, siendo más liberales y progresistas, aprecian al judío por lo que consideran sus “dotes judaicas”.

Más adelante se hace mención a su muerte cruel que horrorizó a los andorranos, quienes en realidad no lo extrañaron, sino que sólo se indignaron con los que lo asesinaron, y sobre todo, con el modo cómo lo habían hecho.

Hasta que un día se averiguó que era huérfano, tan andorrano como ellos. Y los andorranos se miraban en el espejo y encontraban que cada uno tenía los rasgos de Judas, es decir, la traición, el no-amor.

Este texto es, en síntesis, semejante a lo que la pieza dramática desarrolla en doce cuadros. Las diferencias están en la tensión dramática con que la pieza explicita el origen del joven y su muerte, en su historia de amor imposible, y en la muerte que ocurre por su ser judío y

porque los andorranos lo han usado como “chivo expiatorio”. También el final es diferente, porque los personajes dramáticos se autojustifican por no haber conocido la verdad.

El motivo del espejo está transformado dramáticamente. Según Marianne Biedermann, Frisch ha modificado este motivo en el elemento dramático de una declaración de testigos.¹⁸ Al final de siete de las doce escenas se presentan como testigos siete personajes que intentan justificarse. El teatro se convierte de esta manera en tribunal, pero sin fiscal y sin juez. Así, los espectadores son incorporados al juego dramático. (La explicación la da el mismo autor en las “Notas” al estreno de la obra.)

El modelo contra el prejuicio y su referencia a la realidad. El antisemitismo

En primer lugar, debe mencionarse aquí a qué realidad apunta el autor con su obra. Indudablemente, *Andorra* presenta a primera vista el tema del antisemitismo, a pesar de que tan simple formulación no es aceptada unánimemente por la crítica. Lo significativo es que bajo el modelo del antisemitismo el autor suizo desnuda todo el poder mortal que tiene el prejuicio, de tal modo que Helmut Krapp puede afirmar que todo prejuicio es una forma de antisemitismo.¹⁹

El prejuicio tiene una base irracional; no hay causas que lo justifiquen. Pero en vez de un judío, podría colocarse un negro, un ser diferente del común, un “*Anders-Sein*”, a quien el orden social dominante convierte en víctima del prejuicio. No es casual que tanto el nombre del lugar Andorra, como el del protagonista Andri, comiencen con la raíz que en alemán significa “el otro”, *der Andere*.

El hecho de que Frisch haya elegido el antisemitismo como el mejor “modelo” de prejuicio está fundamentado en varias razones. En primer lugar, las que se refieren al antisemitismo mismo, y en segundo, la vivencia personal que el mismo autor tuvo del antisemitismo. Entre las primeras, podrían mencionarse: el antisemitismo es el prejuicio más antiguo que aún hoy tiene, lamentablemente, vigencia; es, por otra parte, el más extendido en todo el mundo; sus consecuencias han sido catastróficas en todas las épocas, y lo sigue siendo: ha llevado a la destrucción y a la muerte a millones de seres humanos a quienes se degradó y aniquiló, quitándoles la condición de seres humanos; pero también, el antisemitismo ha sido usado como arma política por quienes conscientemente se han apoyado en él para ejercer el totalitarismo sobre los pueblos, lo que ha llevado, como dice James Parker, “a la destrucción de la democracia lenta y penosamente construida en la Europa Occidental y en otros lugares”.²⁰

En cuanto a las vivencias personales que Frisch tuvo del antisemitismo, se encuentran en sus obras importantes referencias. Un temprano “*Kleines Tagebuch einer deutschen Reise*” (1935) (Pequeño diario de un viaje alemán), da testimonio de su conocimiento exacto del antisemitismo nazi; en especial, puede mencionarse la visita de una exposición “*Wunder des Lebens*”, en Berlín, que tenía todas las características de exaltación racista del tipo germano ario

y de desprecio por las demás razas. Allí encuentra una típica expresión del antisemitismo, en perfecta referencia a los estereotipos:

Man sieht: der Jude ohne Beziehung zum Volksgeschehen, habgierig und feige, pazifistisch und internationalistisch und materialistisch.²¹

Además, muestra, por ejemplo, en *Dienstbüchlein*, todo lo que no se atrevió a ver, a pensar, o no supo, con respecto a la real situación política “neutral” de Suiza, cuando escribió su diario de soldado (*Blätter aus dem Brotsack*), sobre el tratamiento dado a los fugitivos judíos.²²

Mucho más de cerca lo hirió el antisemitismo en su relación amorosa con una alemana judía de Berlín. Su recuerdo se encuentra vivo en *Montauk*, donde analiza la confundida posición del joven periodista suizo frente a la novia judía, quien ve que el matrimonio propuesto no es por amor, sino para protegerla en su condición de judía. Asimismo, cuenta una visita a Berlín en 1937, donde pudo ver los actos militaristas del nazismo y la discriminación de los judíos, casi en el último momento de la posibilidad de emigración o evasión.²³

Por todos estos elementos directos, no es necesario buscar una fuente libresca para el antisemitismo en *Andorra*, como pueden haber sido, según señala Walter Schmitz, el ensayo de Jean-Paul Sartre sobre el antisemitismo o el capítulo “Elementos del antisemitismo” de la *Dialéctica del iluminismo* de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, seguramente conocidos por Frisch.²⁴

Las viejas raíces del asunto judío se aclaran al comprobar que Max Frisch vivió directa e íntimamente la injusticia del prejuicio antisemita. Por eso tal vez afirma que éste era “su” tema.

Si las fuentes librescas incidieron en la creación de la obra, puede afirmarse que más lo hicieron en el sentido de ordenar y sistematizar datos que el propio Frisch ya tenía. Como ejemplo puede ofrecerse un párrafo caracterizador de la *Dialéctica del iluminismo*, de Horkheimer y Adorno, en el cual se sintetiza globalmente el problema del antisemitismo. Dicen estos autores:

Los judíos son hoy el grupo que atrae sobre sí - en la teoría y en la práctica - la voluntad de destrucción que el falso orden social genera espontáneamente. Los judíos son marcados por el mal absoluto como el mal absoluto. Así son, de hecho, el pueblo elegido. Los judíos son señalados como aquellos de quienes se puede disponer sin más. A los obreros nadie les dice abiertamente tal cosa, por razones obvias; los negros son mantenidos en su lugar; pero hay que limpiar la tierra de judíos, y la incitación a destruirlos como moscas halla eco en el corazón de los fascistas potenciales de todos los países. Mediante la imagen del judío que presentan al mundo, los racistas expresan su propia esencia. Tienen avidez de posesión exclusiva, de apropiación, de poder sin límites, a toda costa. Al imputar al judío sus propias culpas, al burlarse de él como rey y señor, lo crucifican, renovando sin fin el sacrificio en cuya eficacia no pueden creer.²⁵

Este doble movimiento de acusación de las propias culpas es exactamente lo que está bajo la trama de *Andorra*. Andri es acusado de los propios defectos de los andorranos. Y la idea de sacrificio como crucifixión está presente en el poste en el cual es ajusticiado el protagonista. (Más adelante, se analizará esto detalladamente.)

Las numerosas declaraciones de Frisch con respecto a sus intenciones como autor de *Andorra*, revelan por una parte, ciertas contradicciones con respecto a la determinación genérica de la pieza y a su efecto sobre el público (lo que estaría en concordancia con la controvertida recepción de las puestas en escena); pero, por otra parte, son coincidentes en lo que hace a que el antisemitismo es “sólo” un ejemplo del prejuicio. En sus conversaciones con von Wiese remarca:

Eigentlich handelt das Stück gar nicht von Antisemitismus. Der Antisemitismus ist nur ein Beispiel.

Y a continuación aclara:

Warum ich den “Jud” zum Beispiel nahm? Sein Schicksal liegt uns doch am nächsten, macht die Schuldsituation am deutlichsten. Ausserdem ist es wirklich an der Zeit, den Stier bei den Hörnern zu packen und das Wort “Jude” zu entschärfen. Morgen kann es ein anderer sein, der als andersartig angeprangert wird.²⁶

En último término se trata propiamente del prejuicio y su poder, como lo confirma una parte del diálogo con Riess:

Jeder Mensch ist verpflichtet, jeden seiner Mitmenschen ohne Vorurteil zu betrachten.²⁷

El prejuicio fija a la persona en una cualidad, en una forma de ser que le impide realizarse, y en este sentido, el modelo cumple su cometido: el prejuicio es mortal; Andri es muerto al final de la obra no sólo por los vecinos negros sino también por los andorranos -su propio pueblo- cómplice de los asesinos.

A pesar de la advertencia de Frisch de que *Andorra* no se remite a ningún estado pequeño verdadero, el mismo autor reconoce con posterioridad, en el citado cuestionario de Ernst Wendt, que los espectadores suizos se sintieron directamente aludidos, como se mencionó. Y agrega:

-und dies nicht unbeabsichtigt; eine Attacke gegen das pharisäerhafte Verhalten gegenüber der deutschen Schuld: der tendenzielle Antisemitismus in der Schweiz.²⁸

Y Karasek escribe al respecto que *Andorra* tiene muchas características en común con Suiza.²⁹ De hecho, la obra plantea también el problema de cómo hubieran reaccionado los suizos con respecto a los judíos, si los alemanes hubieran invadido la “neutral” Suiza. La semejanza en

situaciones y características es evidente. La figura del Doctor recuerda en muchos aspectos la del abogado defensor de Stiller que hace alarde de un patriotismo hueco.

Pero el modelo se eleva a lo general en cuanto se puede aplicar a cualquier sitio. El modelo contra el prejuicio es válido en cualquier lugar y época en que funcione el no-amor. Y con esto Frisch aprovecha para tratar su tema recurrente del “No hacerse imágenes”. Es significativo que en el *Tagebuch*, el esbozo de “El judío andorrano”, se cierre con tal exigencia:

Du sollst dir kein Bildnis machen, heisst es, vom Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfassbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlass wieder begehen- Ausgenommen wenn wir lieben.³⁰

Fundamentos teóricos del prejuicio

Si se analiza detalladamente la visión que Max Frisch presenta del prejuicio en su pieza andorrana, se observan también coincidencias con conclusiones de la psicología social. Uno de los trabajos más completos e inteligentes en este campo es el de Gordon W. Allport, *La naturaleza del prejuicio*, que permitirá ejemplificar el tratamiento del tema en la obra dramática.

Allport parte de la definición del prejuicio que ofrecen los diccionarios. En el *New English Dictionary*, encuentra la siguiente acepción:

Un sentimiento, favorable o desfavorable con respecto a una persona o cosa, anterior a una experiencia real o no basada en ella.³¹

Allport analiza esta definición, afirmando que, si bien es exacto que el prejuicio puede ser favorable, “no es menos cierto que el prejuicio étnico es primordialmente negativo”.³²

El diccionario castellano toma como palabra principal el verbo “prejuizar” (lat. *praeiudicare*) y da la siguiente acepción que resulta vaga e insuficiente:

Juzgar de las cosas antes del tiempo oportuno, o sin tener de ellas cabal conocimiento.³³

Más concretas son las definiciones de algunos diccionarios específicos de Sociología, Psicología o Psicología Social. Una de las mejores definiciones es la siguiente:

La palabra “prejuicio” y sus equivalentes en otras lenguas europeas[...] se refieren primariamente a un juicio o concepto formados antes de haber reunido y examinado la información pertinente y, por lo tanto, basado en pruebas insuficientes o incluso imaginarias. La ciencia social contemporánea ha conservado esta noción, si bien, en general, se la considera solamente como uno de los aspectos del fenómeno complejo que es el prejuicio: aspecto conceptual o cognoscitivo, es decir, las ideas u opiniones que se tienen sobre aquellos individuos o grupos que constituyen el objeto del prejuicio. (Se suele aplicar la palabra “estereotipo” a este aspecto.) El prejuicio implica también una actitud a favor o en contra, la atribución de un valor positivo o negativo, un componente afectivo o sentimiento [...] Por tanto el prejuicio puede definirse como una

opinión no justificada, de un individuo o grupo, favorable o desfavorable, y que induce a actuar en consonancia con la misma.³⁴

Esta definición ya se acerca a los planteos de la obra, y será conveniente por lo tanto tenerla presente. Allport continúa la búsqueda de una definición más adecuada y llega así a formular varias:

Una actitud hostil o prevenida hacia una persona que pertenece a un grupo, suponiéndose por lo tanto que posee las cualidades objetables atribuidas al grupo.

Y seguidamente:

El prejuicio étnico es una antipatía que se apoya en una generalización imperfecta e inflexible. Puede sentirse o expresarse. Puede estar dirigida hacia un grupo en general, o hacia un individuo por el hecho de ser miembro del grupo.³⁵

Como aspectos generales reiterados en todas las definiciones, pueden señalarse las siguientes:

- 1) actitud hostil
- 2) frente a grupo o persona
- 3) referida a conceptos preconcebidos
- 4) puede sentirse o expresarse

Justamente en la expresión entran en función los llamados, por la psicología social, “estereotipos” - en primer lugar por Walter Lippmann, (1922)-, que son verbalizaciones del prejuicio y coinciden en parte con lo que Frisch denomina “imagen”.

Ander-Egg da la siguiente definición de estereotipo:

Del griego *stereo*, “firme”, “sólido”, y *tipos*, “modelo”, “ejemplo”, “tipo”. Su uso en las ciencias sociales está tomado de la tecnología tipográfica, en donde se utiliza el término “esterotipia”.[...] Cliché, imagen interior y sugestiva, creencia popular u opinión preconcebida, que se aplica a un aspecto de la realidad misma.[...] Suelen enunciarse en respuestas verbales, más o menos rígidas, que tienen una gran carga emocional. Los más comunes son los de raza, status social, carácter nacional, etc.³⁶

Los estereotipos pueden ser: heteroestereotipos, cuando van dirigidos a un exogrupo, y autoestereotipos, cuando se refieren al endogrupo, o sea, al que se pertenece. Hofstätter habla de “imágenes propias” (autoestereotipos) e “imágenes ajenas” (heteroestereotipos)³⁷. Por otra parte, la teoría de los estereotipos ha sido cuestionada, en los últimos tiempos, porque falta la certeza del conocimiento y eso hace que los estereotipos con frecuencia sean relativos. Además, se trata de demostrar que todos los conceptos de la gente suelen ser generalizados y, por lo tanto, más o menos equivocados. Sin embargo, aquí se pretende demostrar que aun cuando el contenido de verdad de los estereotipos sea más o menos discutible, existen dichas verbalizaciones contra grupos o personas, y además, resulta sumamente positivo aplicarlos a la

obra que se estudia. De tal modo que, prácticamente, la acción dramática en *Andorra* se presenta como un juego y contrajuego de los estereotipos, lo que se analizará más adelante.

Como otro aspecto teórico, proveniente de la psicología social, se incluyen aquí los modos de rechazo, señalados por Allport, que son características del prejuicio. Este investigador marca las siguientes modalidades:

1) el hablar mal o rechazo verbal; 2) el evitar el contacto; 3) la discriminación; 4) el ataque físico y 5) el exterminio, que luego reduce a tres (puntos 1, 3 y 5, que incluye el 4).³⁸ De alguna manera resulta significativo que todos se cumplen en *Andorra*.

También la teoría del “chivo emisario” o “expiatorio”, aparece en la obra del dramaturgo suizo. Su fuente se remonta a la Biblia (Levítico 16, 20-22) con el sentido de la víctima que carga con los pecados de todo el pueblo judío. Su cumplimiento también se encuentra en la muerte de Andri.

Los mecanismos del prejuicio ahogan a quien los sufre e influyen sobre el desarrollo de su personalidad. Las víctimas, como señala Allport en el capítulo “Rasgos que aparecen en las víctimas del prejuicio”³⁹, se defienden de diversas maneras, ponen en funcionamiento ciertas defensas del yo, que van desde “la preocupación obsesiva” y la “negación del carácter de miembro del grupo”, hasta el “apartamiento y pasividad”, “bufonería” y “astucia y disimulo”, por nombrar sólo algunas. Allport sintetiza estas defensas en dos direcciones según el sujeto que las asuma: El primer tipo incluye “los mecanismos esencialmente agresivos, dirigidos hacia el exterior”. “El segundo incluye formas más introvertidas.” Muchas de estas defensas del yo se pueden captar en Andri, aunque su particular situación -es el único “judío” que aparece en la obra- no le permite desarrollar las que supondrían toda una comunidad de apoyo. De especial importancia es “la profecía que se autorrealiza”, cuyo nombre proviene de Robert Merton, y que Allport analiza en detalle, porque “lo que la gente piensa de nosotros determinará en cierto grado lo que somos”⁴⁰, frase que coincide plenamente con la reflexión ya mencionada de Frisch en el *Tagebuch 1946-49*.

Configuración dramática del modelo

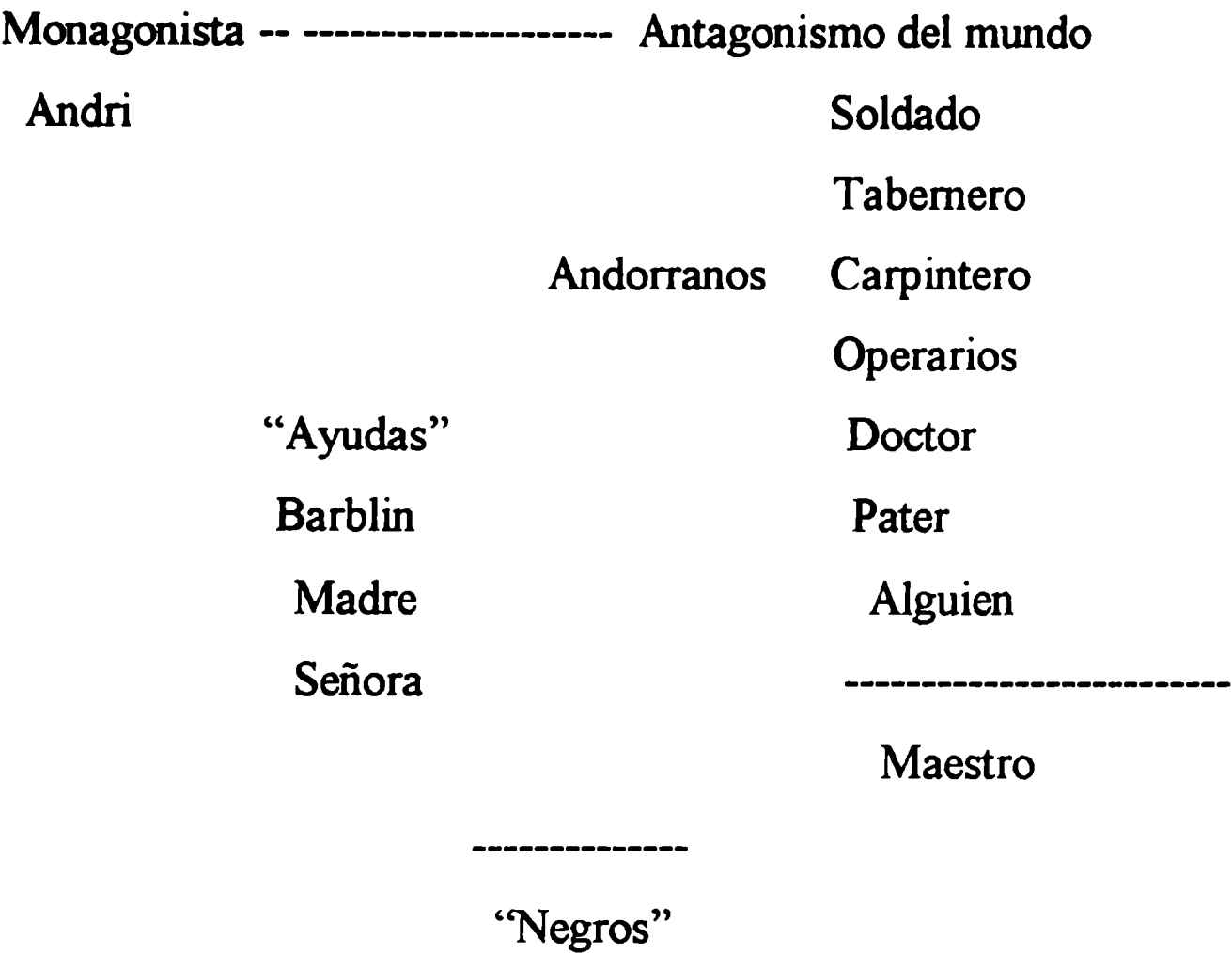
A) La acción mediante los estereotipos

Volker Klotz ha caracterizado el drama de forma abierta poniendo en su centro un “Monagonista” que se enfrenta al antagonismo del mundo, visible en múltiples facetas a través de los demás personajes y situaciones.⁴¹ Tal sería el esquema a partir del cual se puede encarar el análisis de una obra que, como *Andorra*, exige, al decir de Sigfried Melchinger, una modalidad diferente:

Man kann über dieses Stück nicht schreiben wie über irgendeines.⁴²

En efecto, en *Andorra* aparece un “monagonista”, Andri, total o casi totalmente aislado, ya que todos los demás personajes se le enfrentan dramáticamente. No sólo los andorranos, representantes de una comunidad dominada por el prejuicio antisemita, sino los mismos miembros de su familia, en especial el Maestro, su padre. Lugar aparte tienen las mujeres - Barblin, la Madre y la Señora, en las que ese comportamiento no se da (antagonismo)- , pero de las que no se puede hablar de “ayudas” muy efectivas.

Esquemáticamente, la lucha Andri-Mundo podría representarse así:



El arma con que se enfrenta el Mundo contra Andri son principalmente los estereotipos (rechazo verbal) y las otras formas del prejuicio hasta llegar al aniquilamiento. El prejuicio se presenta en relación con los tiempos que aparecen en la obra: 1.Prehistoria, 2. Presente de la acción dramática y 3. Futuro de la acción dramática y presente de la representación (barra de testigos).

1. Prehistoria: se remonta al instante en que el Maestro llega a Andorra con el niño judío a quien ha salvado de los “Negros” del país vecino (historia falsa). Esto ha ocurrido veinte años antes.

El comportamiento de los andorranos ha sido solidario con los perseguidos y por lo tanto también con el niño (tal vez para creerse mejores que sus vecinos, que matan a los judíos, y por la indefensa inocencia del niño). El Pater Benedikt lo recuerda:

Haben sich hierzuland nicht alle entrüstet über die Schwarzen da drüben als sie es trieben wie beim Kindermord zu Bethlehem, und Kleider gesammelt für die Flüchtigen damals? ⁴³

Un segundo momento de la prehistoria recordada corresponde a la infancia de Andri. Cuando niños, Barblin y Andri han hablado de su deseo de casarse, y los demás compañeros se les han reído porque son hermanos. Hasta han querido suicidarse. Han llorado hasta que la

Madre les ha dicho que no eran hermanos y les ha contado la historia (falsa) del niño judío salvado por el Maestro (cuadro 4º). Este elemento de la prehistoria es importante para comprender más tarde la reacción de Barblin.

A estos datos pueden sumárseles otros de menor significación, como para deducir que, si bien Andri ha sido tratado con tolerancia cuando niño, al comienzo de la obra ya ha sufrido por lo menos ciertos mecanismos de rechazo con la discriminación (El Pater Benedikt lo “observaba”, no ha hablado con él; el Tabernero lo ha empleado como ayudante de cocina, pero lo consideraba un “judío de excepción”, lo que ya es usar un estereotipo).

2. Presente de la acción dramática: La obra está estructurada en doce cuadros. Manfred Jurgensen distingue la acción pública y la privada ⁴⁴, pero en realidad ellas se hallan unidas. La lucha de Andri, que por otra parte se desarrolla durante toda la obra, se centra en los primeros cuatro cuadros (1-4) en afirmarse como “andorrano”, en no ser “otro”, diferente de los demás, hasta culminar en los siguientes cuadros (5-9) en su aceptación de ser “judío”. Sin embargo, los cuadros ocho y nueve traen con el personaje de la Señora, madre verdadera de Andri, un momento de esperanza, en el que la verdad se abra camino y triunfe realmente. Con el asesinato de la Señora, al final del cuadro nueve, ya todo está perdido y, además, se da la excusa para que los vecinos “negros” invadan Andorra (cuadros 10-12).

Cada paso que da Andri para identificarse como un ciudadano más de Andorra, es bloqueado por los andorranos con heteroestereotipos, que configuran una particular confrontación.

El cuadro primero ya se abre con una serie de estereotipos que anulan o hacen infructuosos los intentos de Andri. Cada personaje le “roba” algo, todos lo destruyen, cada uno representa una faceta del mundo que se le opone. El Soldado que pretende a su novia, lo descalifica frente a ella mediante alusiones y después, directamente enfrentándolo con estereotipos antisemitas:

-du bist Jud
-wenn einer Jud ist, 's ist nicht zum Lachen, du, nämlich ein Jud
muss sich beliebt machen
-So'n Jud denkt alleweil nur ans Geld
-Weil du feig bist.
Weil du Jud bist. ⁴⁵

Aquí se presenta la forma más pura e irracional del prejuicio: “es cobarde porque es judío”. Además del rechazo verbal, se dan no sólo el ataque físico sino también la risa descalificadora. Andri se defiende como puede; devuelve insultos. A esto se suma en el cuadro primero, la escena del Maestro con el Carpintero y luego con el Tabernero, en la cual también entran heteroestereotipos:

Tischler werden, das ist nicht einfach, wenn's einer nicht im Blut
hat[...] Warum nicht geht er zur Börse? ⁴⁶

El Carpintero exige por el aprendizaje de Andri más de lo que corresponde. El Tabernero responde con un estereotipo:

Die Andorraner sind gemütliche Leut, aber wenn es um Geld geht, das habe ich immer gesagt, dann sind sie wie der Jud. ⁴⁷

La respuesta del Maestro desenmascara el prejuicio:

Woher wisst ihr alle, wie der Jud ist? ⁴⁸

Indirectamente también llegará a Andri la codicia del Tabernero, quien comprará por menos dinero las tierras del Maestro, para que éste pueda pagar el aprendizaje.

Como conclusión del cuadro, podría decirse que no se ha podido probar ningún estereotipo de los judíos. No se demuestra que Andri sea cobarde, que le guste el dinero (gasta las propinas en la orquestola), que no ame, que no quiera un oficio “andorrano”. También este cuadro ofrece significativos ejemplos de autoestereotipos de los andorranos frente al peligro negro y frente a Andri. Al mismo tiempo que desvalorizan a los demás (otros), favorecen sus propias cualidades. Por ejemplo:

- el Soldado dice que es valiente
- el Tabernero dice que siempre ha tratado bien a Andri
- en boca del Pater Benedikt: “Andorra ist ein schönes Land, aber ein armes Land. Ein friedliches Land, ein schwaches Land-ein frommes Land...” ⁴⁹
- Los andorranos son “gemütliche Leute...” ⁵⁰

El cuadro segundo demuestra que ya están minadas las resistencias de Andri. Como preocupación obsesiva (defensas del yo), aparecen todos los estereotipos del judío en su boca. Él se observa, quiere ver si encaja en ellos. Barblin trata de sacarlo de esta situación mediante su amor, pero no lo consigue. Andri empieza a hacer suyas las opiniones de los otros:

Da ist kein Aberglaube, o nein, das gibt's, Menschen die verflucht sind, und man kann machen mit ihnen, was man will, ihr Blick genügt, plötzlich bist du so, wie sie sagen. Das ist das Böse. ⁵¹

El cuadro tercero presenta dos deseos de Andri incumplidos por los estereotipos de los andorranos. Primero, quiere jugar al fútbol como una manera de integrarse a la comunidad. ⁵² Para él significa mucho tener un amigo y ser aceptado por los jóvenes. Esto se frustra por el comportamiento cobarde de su compañero. En segundo lugar fracasa su deseo de ser carpintero, es decir, tener un oficio andorrano, por la ceguera intencional del Carpintero que no acepta la verdad de que Andri haya hecho bien la silla. Como consecuencia, Andri termina siendo vendedor... porque un oficio como el de carpintero hay que tenerlo “en la sangre”.

Los estereotipos se van repitiendo, otros se agregan, y va creciendo como una malla que ahoga toda posibilidad de vida y de libertad. El cuadro cuarto está saturado de ellos. El Doctor, el intelectual de la pieza, odia a los judíos a quienes echa la culpa de todos sus fracasos

académicos. Muy característica es la aparición del estereotipo en este personaje. Sus palabras no tienen nada que ver con el contexto, ni siquiera conoce a Andri ni la historia del niño “judío”.

Pero el estereotipo está tan vivo en él como su nacionalismo grandilocuente:

- que todo judío se hunda en el suelo cuando oiga el nombre de nuestra patria
- conozco al judío
- ocupan todas las cátedras
- lo peor es su ambición
- no los puedo oler
- no se los puede modificar
- no saben aceptar una broma

La segunda parte del cuadro presenta el conflicto insoluble: Andri pide al Maestro la mano de Barblin. La negativa del Maestro no es entendida por Andri que no conoce la historia verdadera: son hermanos. El saca la conclusión que todos los demás le han enseñado: No puede ser porque él es judío. Las palabras de la Madre, al final del cuadro, remarcan la ruptura de la unidad familiar: “Jetzt sind alle auseinander”.⁵³

El cuadro sexto profundiza la soledad de Andri, con lo que él cree que es la traición de Barblin. Al principio está lleno de odio y tiene su “plan”. Que Barblin lo quiera, es lo único importante. Si junta dinero, es para poder escapar y partir a una tierra en la que no los conozcan y no lo agredan. El motor que lo impulsa es el odio:

Ich hasse. Ich weine nicht mehr. Ich lache. Je gemeiner sie sind wider mich, um so wohler fühle ich mich in meinem Hass. Und so sichrer. Hass macht “Pläne”[...] Hass macht listig. Hass macht stolz [...] Hass macht geduldig. Und hart. Ich hasse ihr Land, das wir verlassen werden, und ihre Gesichter alle. Ich liebe einen einzigen Menschen, und das ist genug.⁵⁴

El momento de la verdad del Maestro llega tarde para Andri. Porque él ya ha cambiado. No reconocerá ni aceptará la verdad, mientras los gallos cantan tres veces como cuando Pedro negó a Cristo. La escena termina con la salida del Soldado del cuarto de Barblin. El aislamiento y la soledad ya son totales. El mundo lo ha derrotado. Lo que venga ya, será solo la muerte, como aniquilación y sin esperanza.

El cuadro séptimo trae particulares dificultades de interpretación, no solo en cuanto al contenido del mismo, sino también en cuanto a su ubicación en la obra. El cuadro desarrolla la temática de la aceptación de sí mismo, que Frisch ya ha encarado en otras obras, por ejemplo, Stiller. Andri hace un resumen de todos los estereotipos que los andorranos le han fijado, mientras el Pater Benedikt trata de consolarlo con la doctrina del amor al prójimo que supone el amor a sí mismo, y, por tanto la aceptación de sí mismo. Sin embargo, el Pater también agrega algunos estereotipos, porque le expresa su afecto por ser “distinto” de los demás, “más inteligente”, “más despierto” (“s ist ein Funke in dir - hay una chispa en ti), porque “piensa”. En varios momentos de su diálogo, su discurso se dirige más que a Andri al colectivo “vosotros”, los judíos:

Gerade dafür bewundere ich euch[...] 's ist ein Funke in euch. Denk an Einstein! und wie sie alle heissen. Spinoza! ⁵⁵

Con lo cual también se revela el prejuicio en él, aunque sea favorable. Las palabras del Pater Benedikt ⁵⁵⁾ ya no pueden salvar a Andri en su búsqueda de identidad y verdad, porque ya es tarde y porque están mal aplicadas. Esto invalida todo su efecto. ¿Quiere decir Frisch que ya no tienen valor esas enseñanzas? ¿Las pone ahí, en el cuadro séptimo, para que ya no sirvan? ¿Hay una falla en la estructuración de las escenas, porque ésta debería ir antes? Estos son interrogantes que frente a la obra quedan sin respuesta.

Toda la escena juega con dos perspectivas: para los personajes en el escenario, Andri es judío; para los espectadores, no. Tal vez, Frisch quiere mostrar que el prejuicio y la imagen son armas mortales, aun cuando no vayan acompañadas de mala voluntad. Que el amor verdadero es el que supera todas las barreras de la incompreensión y que no puede brotar allí donde se presenta una aparente verdad. No es casual que el Pater Benedikt aparezca ante la barra de testigos con el mandamiento frischeano “Du sollst dir kein Bildnis machen”, como exigencia de amor que él mismo no ha cumplido.

Ya se adelantó que la aparición de la Señora, en el cuadro octavo, trae para Andri un momento de esperanza, porque ella conoce la verdadera historia y puede manifestarla. Para el análisis, es conveniente en estos últimos cuadros dividir la acción pública de la privada, para observar cómo ambas se tocan en el personaje de Andri, que se vuelve más y más pasivo. En el cuadro octavo, la acción pública muestra el peligro cada vez mayor de que Andorra sea invadida (hay tropas en la frontera). Esto desnuda con mayor agudeza todos los mecanismos del prejuicio. Los andorranos ensalzan su tierra y sus virtudes con estereotipos que son desmentidos por su comportamiento con Andri o por los hechos posteriores:

- no hay otro pueblo tan querido en el mundo como nosotros
- Andorra es un baluarte de paz y libertad y derechos humanos
- Andorra es un concepto, un modelo
- nuestra arma es nuestra inocencia. O viceversa: nuestra inocencia es nuestra arma. ¿Dónde hay en el mundo todavía una república que lo puede decir?
- el mundo entero nos defendería[...] porque la conciencia del mundo está de nuestra parte. ⁵⁷

Los autoestereotipos dan seguridad a los atemorizados andorranos que reaccionan, primero, negativamente mediante bravuconadas ante la Señora “negra” que ha llegado a Andorra. Luego de los discursos del Doctor, en los que advierte sobre una posible agresión si la “negra” es molestada, la mayoría se retira del escenario, mientras que los soldados se las toman con Andri, “el que recibe las bofetadas”.

Psicológicamente, el mecanismo es simple: el propio miedo encuentra la vía de agresión contra el que está solo e indefenso. La Señora debe intervenir para mostrar la desigualdad de fuerzas y ayudar a Andri con sus heridas. El Tabernero, por supuesto, echa la culpa a Andri de poner nerviosa a la gente con la música de la orquestola. Como puede verse, los rechazos

verbales ya no son suficientes y cuatro soldados y el Operario atacan a Andri, golpeándolo con las botas. Hay también una gradación en el ataque físico: en el primer cuadro era “sólo” una zancadilla, ahora es ya un castigo brutal. Las referencias a David con su honda y el “¿Por qué me has traicionado?”, enmarcan bíblicamente la escena y le asignan mayor significación: anuncian al “chivo expiatorio” de los próximos cuadros.⁵⁸

El reencuentro del Maestro y la Señora, los verdaderos padres de Andri, es llevado al primer plano, destacando de esta manera su importancia. No se trata, en verdad, de un diálogo. Es prácticamente un monólogo de la Señora cortado por los silencios del Maestro. Se pone de manifiesto la culpa de ambos, la cobardía frente a sus respectivos pueblos que ha instaurado la mentira en el mundo:

Du hast mich gehasst, weil ich feige war, als das Kind kam. Weil ich Angst hatte vor meinen Leuten. Als du an die Grenze kamst, sagtest du, es sei ein Judenkind, das du gerettet hast vor uns. Warum? Weil auch du feige warst, als du wieder nach Hause kamst. Weil auch du Angst hattest vor deinen Leuten.⁵⁹

La Señora desnuda las motivaciones de las conductas de ambos y confronta a los dos pueblos:

Vielleicht wolltest du zeigen, dass ihr so ganz anders seid als wir. Weil du mich gehasst hast. Aber sie sind hier nicht anders, du siehst es, nicht viel.⁶⁰

El cuadro termina con la afirmación del Maestro de que dirá la verdad a su pueblo, pero también con la duda de si los andorranos la aceptarán. Esta escena se desarrolla en el lugar en que luego aparecerán los testigos. Pero el tiempo es el mismo presente de la acción dramática, porque ni para el Maestro ni para la Señora habrá futuro.

El cuadro siguiente, el noveno, agiliza la acción y está cargado de acontecimientos y confrontaciones. Pero la principal es la segunda situación, con el diálogo entre Andri y el Pater Benedikt, encargado de decirle la verdad. Sin embargo, el joven ya ha aceptado el ser judío y ha decidido emigrar. También él se expresa ahora con estereotipos cuando marca las diferencias entre los dos:

[...] Sie sind Christ von Beruf, aber ich bin Jud von Geburt, und drum werd ich jetzt auswandern.⁶¹

A la verdad que le manifiesta el sacerdote, Andri le enfrenta lo que se “siente”: “Ob man Jud ist oder nicht”.⁶² Él ha observado los estereotipos judíos y cree que éstos corresponden a sus sentimientos y cualidades. Finalmente se ha aceptado:

Jetzt ist es an euch, Hochwürden, euren Jud anzunehmen.⁶³

Además, le anticipa que el Pater mismo lo traicionará, porque sus oraciones no sirven para nadie, ni siquiera para él mismo.

Al final del cuadro, la Señora es asesinada por una piedra que le arrojan y el Tabernero asegura que Andri ha sido quien la ha lanzado. El Maestro, que trae la noticia, pone como testigo al sacerdote, pero éste callará.

Los últimos tres cuadros transcurren en una Andorra invadida por los vecinos “negros”. En el décimo, Andri está solo en la plaza de Andorra y testimonia su inocencia con respecto a la piedra frente a las puertas y ventanas cerradas.

Luego, el Maestro intenta nuevamente decirle la verdad. Pero Andri observa más la cobardía de los andorranos y cómo sus autoestereotipos triunfalistas se han convertido en mentiras. Hasta una bandera negra es izada. Y Andri pronuncia las palabras ya largamente anticipadas:

Jetzt brauchen sie nur noch einen Sündenbock.⁶⁴

A través de las ventanas, los andorranos oyen las que ahora son dos verdades: que Andri es hijo del Maestro, o sea no judío y tan andorrano como ellos; y que él no ha arrojado la piedra. En estas últimas escenas Andri no estará solo; el Maestro, la Madre y Barblin están de su lado. Pero él no los aceptará, porque su soledad y aislamiento son los resultados de los rechazos y traiciones que ha vivido. Ni siquiera hay en la Andorra de Frisch, una comunidad judía en la que se pueda amparar. Sin embargo, él habla de una comunidad espiritual que une a todos los que tienen un “destino” semejante:

Ich bin nicht der erste, der verloren ist. Es hat keinen Zweck, was du redest. Ich weiss, wer meine Vorfahren sind. Tausende und Hunderttausende sind gestorben am Pfahl, ihr Schicksal ist mein Schicksal.⁶⁵

El Soldado, ahora brazo ejecutivo del país invasor, desarma al Maestro, mientras éste busca a Andri, que aparece junto a la orquestola. Es como si en este momento hubiera superado todos los miedos y debilidades, sólo queda una, la peor, la “Angst vor dem Tode” (la angustia frente a la muerte) que lo hace todavía más humano. La siguiente ayuda será Barblin, en el cuadro undécimo, y como la del Maestro, será inútil. A pesar de su confesión, “yo permanezco contigo”, Andri no cree que ella sea su hermana; quiere que se le entregue como ha hecho con los soldados, según él piensa.

El Soldado los encuentra encerrados, después de haber ejercido violencia sobre la casa. Al anuncio del “control de judíos” que determinará la verdad, agrega el Soldado el insulto a Barblin: “puta de judío”.

El último cuadro es un logro muy valioso de composición, lenguaje, sentimiento e inspiración. El invento de Frisch, el “control de judíos”, detectará quién es el judío por su modo de andar y por su risa. Es el triunfo del estereotipo. La escena es macabra, pero los comportamientos de los andorranos, con el miedo pegado al cuerpo, la convierten en grotesco. Ahí muestran toda la cobardía que han escondido mediante palabras huecas y actos de desafío. Todos se entregan sin resistencia, todos se ponen los paños negros, todos se quitan los zapatos. En contraste con el estar tapados, se devela “la verdad”: Andri no es judío y, más adelante, se descubre que el Tabernero es quien ha tirado la piedra. El Maestro primero y Barblin después, intentan inútilmente hacer que esa masa se rebele contra los negros, pero los andorranos sólo

obedecen las órdenes que los invasores dan a través del Soldado. El tiempo de la acción se alarga, se detiene, casi sofoca. Parece que no se va a soportar tanta cobardía, tanto atropello y crueldad. Pero llega el momento de Andri: tres pasos, el Maestro le quita el velo, al tiempo que grita que es su hijo. La madre ahora confiesa y jura nuevamente la verdad. Andri es inspeccionado por el Experto en Judíos. Quieren quitarle el anillo que la Señora le ha regalado, pero Andri se resiste. Rodeado de soldados negros se oye su “grito”, luego se lo llevan. Todo ha terminado para los andorranos. Cada uno volverá a su puesto. No para Barblin que blanquea a Andorra, con el pelo rapado, y ha enloquecido. El Maestro se ha ahorcado en la escuela. El Pater Benedikt consuela a Barblin, mientras ella pregunta:

Wo, Pater Benedikt, bist du gewesen, als sie unsern Bruder geholt haben wie Schlachtvieh, wie Schlachtvieh, wo? Schwarz bist du geworden, Pater Benedikt...⁶⁶

Con Barblin junto a los zapatos de Andri, termina la obra.

3. Futuro de la acción dramática y presente de la representación:

Frisch ha estructurado casi todas las escenas en dos tiempos: el presente de la acción dramática y el futuro de ésta, y el presente de la representación. Así lo comenta en las “Notas a Andorra”:

Das Buch verlangt, dass jeder Andorraner einmal aus der Handlung heraustritt, um sich von heute aus zu rechtfertigen.⁶⁷

Esto se cumple en primer plano, en la llamada “barra de testigos” (Zeugenschanke). En siete escenas se utiliza este recurso, apareciendo en el siguiente orden siete andorranos: el Tabernero, el Carpintero, el Operario, el Soldado, el Pater, el Alguien y el Doctor.

La función del testimonio tiene por objeto actualizar la acción. Este cambio temporal está marcado por alguna modificación en los personajes. Por ejemplo, el Soldado vestido de civil. Mientras lo que ocurre en el escenario, pertenece al pasado, el adelantamiento de los testigos corresponde al presente de la representación. Frisch ha cuidado especialmente este aspecto de la escenificación de la obra. En las “Notas” correspondientes a los ensayos del teatro de Zurich, advierte:

Die Andorraner sitzen im Parkett, nicht Richter, sondern ebenfalls Zeugen...⁶⁸

Los siete testigos-personaje no se vuelven hacia los espectadores, sino que hacen su declaración paralelamente al proscenio; de modo que los espectadores, también testigos, se convierten en actantes del espectáculo.

Cada uno de los testigos justifica su comportamiento frente a Andri y se disculpa. Salvo en dos ocasiones, evitan pronunciar la palabra “judío”. Todos, excepto el Pater Benedikt, se

justifican con la excusa de no haber sabido la verdad. No han aprendido nada. Todo sigue igual, como si no hubiera pasado nada. La ceguera frente a la propia culpa es lo característico de los personajes dominados por el prejuicio. La pregunta lógica sería: ¿Cuál es la reacción del público también como testigo? ¿Tiene algún efecto sobre ellos este modelo contra el prejuicio?

B) La configuración del modelo mediante los personajes

El recurso que usa Frisch para configurar el modelo de la realidad es la presentación de personajes cuyas profesiones, por ser distintas, dan idea de un mundo más abigarrado. Los personajes están designados por sus profesiones, lo que les da carácter de tipos, aunque también tengan nombres propios. Frisch habla en las “Notas” ya mencionadas de la necesidad de evitar la caricatura, de que basta que sean tipos genuinos que, por lo menos al principio, deben despertar la simpatía del espectador o al menos su indulgencia, para luego alejarse de ellos.⁶⁹

Aunque la representación del mundo de Andorra sea esquemática, es válida. Marianne Biedermann critica la simplificación de la sociedad porque no se da idea de cómo es el Estado, ya que no aparecen autoridades u otras instituciones.⁷⁰

El modo de representación recuerda el Woyzeck de Büchner; de hecho, las relaciones entre ambas obras han sido estudiadas ya, porque algunos personajes y situaciones concuerdan. También puede relacionarse la obra de Frisch con la de Dürrenmatt, La visita de la anciana dama. Además, el modo de representación de esa forma ha sido utilizado por Goethe (Egmont, Goetz) o en “El campamento de Wallenstein”, de Schiller, para representar a las masas o al pueblo.

De todas maneras, el espectador recibe elementos suficientes para configurar la realidad. El esquematismo es un rasgo propio del modelo que sólo necesita esbozar sintéticamente para recrear un mundo. Es evidente que a Frisch no le interesa una pintura naturalista de la sociedad, sino seleccionar los elementos indispensables del correr de la acción. La elección de tales personajes está basada, con excepción del Alguien que cumple un papel diferente, como se verá más adelante, en el hecho de que ellos tienen que ver directamente con Andri, a quien lo impulsan a forjarse una imagen de sí mismo. Los rasgos que los andorranos le atribuyen a Andri son los mismos que ellos tienen: falta de sentimientos, cobardía, apego al dinero, voluptuosidad, carencia de sentido verdadero de patria. Como característica general de todos los personajes aparece un defecto: la cobardía. Incluso se encuentra no sólo con respecto a Andri, sino sobre todo en su relación con el país vecino de los “Negros”. Y hasta el mismo Maestro y la Señora no están libres de tal defecto.

La tipificación de personajes favorece la creación del clima de lo colectivo. En su anonimato, cada uno se siente fuerte para actuar como cómplice en el proceso de destrucción de un ser humano. Esto se advierte, por ejemplo, en la escena en que golpean a Andri. Es el caso

del Operario, su compañero, que en el cuadro tercero le ha ofrecido su amistad y luego, en el octavo, lo golpea junto con los soldados.

Wolfgang Frühwald y Walter Schmitz encuentran representados en los andorranos (Andri incluido), los siete pecados capitales: la soberbia en el Doctor, la avaricia en el Tabernero y el Carpintero, la intemperancia en el Maestro, la lujuria en el Soldado, la envidia en el Carpintero y el Operario, la ira en Andri, la pereza o negligencia en el Pater Benedikt; así como otros pecados que son una consecuencia de la falta contra el principal mandamiento del amor.⁷¹ Todos ellos son una muestra de que en el caso de Andorra son “sepulcros blanqueados”, para usar una imagen bíblica en relación con un texto que las utiliza frecuentemente, siguiendo el ejemplo de Büchner y Brecht (no en un sentido religioso sino como sabiduría popular, como lenguaje del pueblo).

Hasta aquí se había hablado de los andorranos de una manera colectiva; a continuación, se pasará una rápida revista ahora a las características individuales de los personajes.⁷²

el Tabernero:

Es el típico posadero, avaro, cortés por necesidad, obsecuente, servil. En este caso, hay dos situaciones que deben remarcarse: Por un lado le ha dado empleo a Andri, según dice, porque lo considera un “judío de excepción”; por otro se aprovecha de la necesidad de dinero del Maestro para pagar el aprendizaje de Andri. Primero hospeda, también por interés, a la Señora, a pesar de ser negra; luego es aparentemente quien ha tirado la piedra que la ha matado, hecho del que se acusa a Andri. Algunos críticos mencionan como motivación para esto, que trata de congraciarse con sus paisanos. Su disculpa, al final del cuadro primero, demuestra que no hay ningún remordimiento en él, quien sólo alega desconocimiento de que Andri fuera andorrano. En este punto se advierte claramente que no le importa la muerte de Andri como ser humano.

el Carpintero:

Según Marianne Biedermann, es uno de los personajes más agresivos con respecto a Andri, después del Soldado.⁷³ Su característica principal es que, junto con el Doctor, es el más nacionalista y racista que aparece en la obra. Ser carpintero para él es un verdadero oficio andorrano, y no se puede serlo si no se lo lleva en la sangre. Empuja a Andri a un oficio que considera apropiado para un judío: ser comerciante, ser vendedor. Además, comete una gran injusticia cuando no acepta la silla correctamente hecha por Andri. He ahí la ceguera frente a la verdad del otro, ya que para él sencillamente Andri no la puede haber hecho bien, por ser judío. Como el Tabernero, también es codicioso, y cobra una alta suma por el aprendizaje de Andri. En su disculpa, que antecede a la escena de la silla, confiesa que las cincuenta libras las pidió porque no quería a Andri en su taller. Igual que el Tabernero, su disculpa se basa en el desconocimiento del verdadero origen de Andri.

el Soldado:

Primitivo, brutal, lujurioso y cobarde, son sus características principales. Es como el Doctor, puro palabrerío, pero en un nivel más bajo, más grosero. Primero hace gala de su valentía frente a los negros, pero cuando llega la invasión de éstos, aparece como todos los demás sin fusil, y con un tambor. (El eco büchneriano no puede desoírse.) Pero, además, se pone al servicio de los invasores. Su autojustificación es una de las más crueles. Insiste también en el hecho del origen de Andri, pero duda todavía de que realmente no sea judío. Se trata ya de la imagen completamente fija que ni siquiera reacciona ante la verdad comprobada. Su hablar se escuda en el lenguaje militar. Es, por otra parte, el rival de Andri con respecto a Barblin, a quien al final de la obra insulta. Frisch modificó en parte la escena de la entrada del Soldado en el cuarto de Barblin, como lo indican las “Notas” de la puesta de Zurich, al mostrarlo como violador.

el Doctor:

Habla siempre de patria. Su nacionalismo se muestra de manera grotesca en la escena en que examina a Andri. En vez de “a”, le hace decir “Aaaaaaandorra”. Sus autoestereotipos andorranos son los más categóricos de la pieza. Junto a este nacionalismo a ultranza, es también el más antisemita de todos. Él conoce al “Jud”. Ellos, los judíos, ocupan todas las cátedras, están por todos lados, etc. Su antisemitismo es el más gratuito porque le aparece a flor de piel, cuando no sabe que Andri es “judío”. Su autojustificación, que es la más larga, comienza paradójicamente con una mención de la brevedad. Es puro discurso hueco. Es un oportunista y resentido, y lo más grave es que Frisch lo ha puesto como el representante de las capas ilustradas. Pero, por eso mismo, su figura resulta muy verosímil y lograda.

el Alguien:

Encarna lo que en la narración “El judío andorrano” del Tagebuch, el narrador señalaba como la mayoría: “La mayoría de los andorranos no le hacía nada malo. Tampoco nada bueno”. Representa esa actitud permisiva característica de casi todos en cualquier parte. “Yo no soy el juez del mundo”, dice en su autojustificación. Es por eso, tal vez, la figura que aun sin relieve propio, permite identificarse más al espectador.

el Pater Benedikt: ⁷⁴

Es el único que reconoce haber cometido un pecado contra Andri, haberlo fijado a una imagen, al hablarle de la aceptación de sí mismo. “Yo también lo llevé al poste”, dice, cuando todos los demás lo niegan. Pero esto no lo hace menos culpable, porque es una figura más lúcida. En el cuadro séptimo en que dialoga con Andri sobre la aceptación de sí mismo, a pedido de la Madre, trata de que el joven acepte su ser judío. Esto vincula la obra con Stiller, en el cual se da esta temática pero de manera positiva: el no hacerse imágenes de uno mismo que sean una exigencia que nos supera y que hace que nos estrellamos frente a la imposibilidad de realizarlas. La perspectiva en Andorra es negativa porque se trata de ser lo que realmente no se es, pero que los demás nos imponen. Luego, el Pater será cobarde y débil frente a la violencia cometida

contra el judío. No saldrá de testigo de la inocencia de Andri, sólo rezará por él. Como le dice Andri, su cristianismo es de profesión.

el Maestro:

Es uno de los personajes más individualizados, es decir, que tiene menos características de tipo. Como todos los andorranos, es cobarde y esa cobardía ha desatado la tragedia y lo ha llevado a una vida de engaño. Por el diálogo con la Señora y otras referencias de los personajes, ha sido un hombre íntegro, que quería un mundo mejor y que ha hecho lo posible por hacer triunfar la verdad en los libros. (Arrancó las hojas llenas de falsedades de los textos de escuela.) Pero su mentira esencial -negar la paternidad de Andri por cobardía- lo ha convertido en un borracho indigno que, si bien dice verdades, las ve sólo en los demás. El espejo, que tanto menciona, sólo puede reflejar su propio rostro de Judas. Los gallos cantarán cuando hable con su hijo, como en la historia del Evangelio: la negación de Cristo por parte de San Pedro. Todo intento de establecer una relación padre-hijo basada en la mentira, fracasa, aun cuando se den gestos de generosidad y altruismo (los pocos bienes que posee los sacrifica para que Andri haga su aprendizaje de carpintero). Cuando quiere decir la verdad, ya es tarde, pocos la creerán, su hijo no. Intentará defender a Andri de los “negros” y de los andorranos, resistirse por la fuerza a los “negros” (no quiere entregar su arma), pero su final será el suicidio, forma suprema de la cobardía.

Barblin:

La visión que Marianne Biedermann⁷⁵ da de Barblin es muy negativa y discutible. Si se analiza bien el personaje se advierte que, dentro del miedo que es común a todos los andorranos, Barblin es la que menos lo exterioriza. No es casual que termine “loca”, que quiera iniciar una rebelión y que intente “blanquear” a Andorra en el final, tal como lo hace al principio. En el segundo cuadro, que puede considerarse una verdadera escena de amor, intenta por todos los medios sacar a Andri de su autocontemplación obsesiva y enfermiza (porque ya está destruido interiormente). Si no lo consigue, no es por su culpa. Ella no tiene estereotipos del judío, sino que ama al joven aun creyéndolo un judío. Luego de la negativa del matrimonio, por parte del padre (sin saber todavía que son hermanos), se rebela contra él y amenaza con entregarse a los soldados. Es una reacción instintiva, como la idea de suicidio cuando niños. No puede decirse que sea “tradicional” porque se resista a Andri cuando ya sabe que es su hermano. Como conclusión es mucho más positiva que negativa, y por algo Frisch le hace jugar la conmovedora escena final de los zapatos.

C) Tipología dramática del modelo

En su artículo sobre “Dramaturgische Probleme in Frischs Andorra und Dürrenmatts Besuch der alten Dame”, Hans Wysling afirma que las dificultades (!) de Max Frisch con la

obra son debidas en parte a problemas dramáticos. Opina ⁷⁶ que el autor utiliza un sincretismo dramático que permite reconocer cinco diferentes tipos de dramas:

1. el teatro épico (Brecht);
2. el drama analítico (Ibsen);
3. el drama idealista en una modernización socio-psicológica;
4. el drama de mártires;
5. la tragedia antigua.

Si bien su tesis se ve confirmada en parte por los ejemplos que aduce, en realidad, predomina la estructura del teatro épico y la influencia de Brecht, que siempre Frisch reconoció, no ideológicamente, sino desde el punto de vista “puramente estilístico”, como le dice a Heinz Ludwig Arnold en sus conversaciones. Por otra parte, “modelo” es una palabra frecuentemente usada por Brecht. ⁷⁷

Como se ha visto, el modelo tiene fundamentalmente la función, en Frisch, de “distanciar” la realidad. La diferencia con Brecht está en que, contrariamente al autor de *Madre Coraje y sus hijos*, Frisch no cree en una modificación del hombre y del mundo por el teatro. Él plantea los problemas del ser humano, y en este sentido es un moralista, pero es un escéptico en cuanto a creer en el efecto que pueda causar la obra en la conducta de los espectadores.

La estructura del teatro épico se observa en primer orden, en el distanciamiento del lugar, una Andorra inventada, y un tiempo no claramente especificado. Su insistencia en que los uniformes de los “negros” no deben recordar el pasado puede aclararse en este mismo sentido. Otra característica que Frisch ha reconocido como influencia de Brecht es la de presentar a los personajes en la barra de testigos, “aunque éstos no tengan (canten) songs”, como afirma en su diálogo con Arnold. ⁷⁸

También brechtiano, ha sido el trabajo de Frisch directamente con la escena. Sus modificaciones han surgido de los ensayos con los actores de la puesta en escena en la Schauspielhaus de Zurich. Prueba de ello son las detalladas notas sobre el poste, el grito, gestos, etc. Esta diferencia entre plano y realización puede, además, relacionarse, como ya se ha manifestado, con su trabajo de arquitecto, ese ir haciéndose de la obra en la representación.

La acción, estructurada en doce cuadros, posee una cierta continuidad que se puede marcar con respecto a la figura de Andri, aunque predomine la sensación de forma abierta (según Klotz), por ser las escenas muchas veces intercambiables. A pesar de ello, la obra tiene un sentido de cerrazón en círculo obtenido por los elementos simbólicos de los colores. El blanco y el negro, luego el rojo, juegan un papel muy importante.

Al principio, Barblin aparece blanqueando la casa de su padre, el Maestro, para la fiesta de San Jorge. Al final blanquea todo, no sólo las casas, sino hasta el asfalto de la plaza. En las “Notas” sobre la escena en que se desarrolla la acción, Frisch menciona que el lugar de la

acción es la plaza de Andorra, a la que define como una plaza “meridional, no pintoresca, blanca, con escasos colores bajo un cielo azul oscuro”.⁷⁹

La característica, pues, de Andorra, es el ser blanca, como símbolo de la inocencia que contrasta con el negro del país vecino. Pero el blanco andorrano es el de una aparente inocencia que no alcanza a encubrir los defectos de sus habitantes. Ya desde el principio, el blanco es amenazado con ser borrado por la lluvia. Como se ha señalado, esa aparente inocencia superficial no consigue disimular la idea de que los andorranos no son mejores que los negros. Esto se concreta en la escena de la inspección de judíos, cuando todos los andorranos deben cubrirse con paños negros. El color negro, símbolo aquí de la perversidad de los personajes, los iguala a los negros del país vecino. Es un enmascaramiento que, como se ha visto, devela la verdad: la hipocresía y cobardía de los andorranos.

El círculo se cierra con Barblin ya loca, quien blanquea los adoquines mientras alude a la sangre del asesinato de Andri. El contraste es ahora entre blanco y rojo:

Blut, Blut, Blut überall.

Ich weissle, ich weissle, auf dass wir ein weisses Andorra haben, ihr Mörder, ein schneewiesses Andorra, ich weissle euch alle-alle.⁸⁰

En una página del Tagebuch 1946-49, Max Frisch recuerda, hablando de la misión del escritor, la frase de Ibsen:

“Zu fragen bin ich da, nicht zu antworten”, y sigue:

Als Stückenschreiber hielt ich meine Aufgabe für durchaus erfüllt, wenn es einem Stück jemals gelänge, eine Frage dermassen zustellen, dass die Zuschauer von dieser Stunde an ohne eine Antwort nicht mehr leben können- ohne ihre Antwort, ihre eigene, die sie nur mit dem Leben selber geben können.⁸¹

Andorra es el nombre para un modelo. Podría preguntarse una vez más:

¿Dónde queda Andorra? El distanciamiento y el esquematismo del modelo permiten sugerir que Andorra está en todas partes, también aquí.

Notas

1. Las dos palabras en alemán Bildnis o Bild significan ambas en lo fundamental lo mismo: "imagen". En algunas obras Frisch las utiliza indistintamente, también como "fotografía". Posteriormente, tanto Frisch como la crítica, han usado y usan Bildnis en el sentido de "imagen generalmente falsa que uno se ha forjado de otro" y Bild como "imagen" (sin connotación negativa) o fotografía, etc. Cfr. Wahrig, Gerhard: Deutsches Wörterbuch. Einmalige Sonderausgabe ungekürzt. Gütersloh, Bertelsmann, 1968. Bild: "Darstellung von etwas od. jmdm. auf einer Fläche, z.B., Gemälde, Zeichnung, Druck, Photographie od. plastisch [...]". Trad.: "1. Representación de algo o alguien sobre una superficie, p.ej., cuadro, dibujo, fotografía o forma plástica". Mientras para Bildnis se lee: "bildl. Darstellung eines Menschen, Porträt". Trad.: "reproducción ilustrada de un ser humano, retrato". Bild p. 687, Bildnis p. 688. La palabra que usa la Biblia luterana es Bildnis, al referirse al mandamiento divino.
2. Lüthi, Hans Jürg, op.cit., pp.7-10. Se considera como una de las mejores explicaciones la de Heinrich Geisser, op.cit., pp.23-24.
3. A pesar de que esta introducción pareciera pecar de reiterada, es imposible tratar Andorra sin hacer mención a la teoría frischeana del Bildnis.
4. Cfr. Die Bibel, op. cit., 5.Mose, 5, 8-9. La traducción de la Biblia de Jerusalén reza así: "No te harás escultura, ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas ni les darás culto". Dt. 5, 8-9. Biblia de Jerusalén. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1978.
5. El mandamiento divino de la prohibición de imágenes está en relación con la idolatría. Cfr. "imagen", en: Enciclopedia de la Biblia. Cuarto Vol. Ho-Ma. Barcelona, Ediciones Garriga, pp. 102s. Léon-Dufour, Xavier: Vocabulario de Teología Bíblica. Barcelona, Herder, 1993, pp. 366s. Diccionario de la Biblia. Edición castellana preparada por el R.P. de Ausejo. Barcelona, Herder, 1964, col. 888-895.
6. And. p. 64. En esta obra, la teoría frischeana de la imagen está en boca del Pater, lo que es perfectamente lógico, al final de la escena séptima, que por otra parte desarrolla también el tema de la aceptación de sí mismo. Cfr. el capítulo sobre Stiller.
7. Tag.I., p. 26. Trad.: "No debes hacerte imágenes. Es digno de marcar que nosotros podemos decir muy poco sobre cómo es, el que nosotros amamos. Lo amamos simplemente. En eso está por cierto el amor, la maravilla del amor, que nos mantiene en el suspenso de lo viviente, en la disposición de seguir a un ser humano en todos sus desarrollos posibles. Sabemos que todo hombre, cuando es amado, se siente como transformado, como desarrollado, y que también el que ama siente todo desarrollado, lo próximo, lo largamente conocido. Muchas cosas las ve como si fuera por primera vez. El amor lo libera de todo imagen [...] Nuestra opinión, que nosotros conocemos al otro, es el fin del amor, siempre, pero origen y efecto son quizás diferentes de lo que intentamos aceptar - no porque nosotros conocemos al otro se termina nuestro amor, sino al revés: porque nuestro amor se terminó, porque su fuerza se agotó, por eso el hombre ha terminado para nosotros. En cierto grado somos el ser verdaderamente que los demás ven en nosotros, amigos como enemigos. ¡Y viceversa! También nosotros somos los autores de los otros."
8. Cuando la guerra terminó.: "Epílogo": en: G.W.J II., p. 279. Trad.: "El mandamiento de no hacerse imágenes de Dios, no pierde su sentido si comprendemos a Dios como lo viviente en cada persona, lo inasible, lo innombrable, que podemos soportar como tal, cuando amamos; de otro modo siempre nos hacemos una imagen[...]"
9. Gespr. mit Bienek, op.cit., p. 32.
10. Carta a Siegfried Unseld, citada en: Wolfgang Frühwald/Walter Schmitz: Max Frisch. Andorra/Wilhelm Tell. Materialien, Kommentare. München, Beck, 1977, p. 17. También otras referencias sobre la génesis en este comentario.
11. And. p.(4) junto a las referencias a la génesis y al copyright.(En las G.W.J. IV.p.462. Las "Notas al ensayo de Zurich", en: pp. 561-571). Trad. "La Andorra de esta pieza no tiene nada que ver con el verdadero estado pequeño de ese nombre, tampoco se trata de otro verdadero pequeño estado; Andorra es el nombre para un modelo."
12. Krapp, Hellmuth: "Das Gleichnis vom verfälschten Leben", en: Materialien zu Max Frischs 'Andorra'. Herausgegeben von Ernst Wendt und Walter Schmitz, p. 98.
13. Petermann, Gerd Alfred: "Max Frisch und die Psychologie. Kritische Anmerkungen zu Interpretationen von Andorra", en: Knapp II, op.cit., p.337.
14. Fr.u.Sch., op.cit., p.73.
15. Respuesta a Wendt, en: Mat.z.A., op.cit., p.19.
16. Tag.I, pp. 28-30: "El judío andorrano". Trad.: "En Andorra vivía un hombre joven, al que se lo creía judío."
17. Tag.I, p. 30. Trad.: " La mayoría de los andorranos no le hacían nada. Tampoco nada bueno."
18. Biedermann, Marianne: Das politische Theater von Max Frisch. Rheinfelden, Schauble, 1974, p.55.
19. Krapp, en: Mat.z.A., op.cit., p.100.
20. Parkes, James: Antisemitismo. Buenos Aires, Paidós, 1965, p.10.

21. Frisch, Max: "Kleines Tagebuch einer deutschen Reise" (1935), en: G.W.J.I, pp.84-97, aquí p.88. Trad.: "Se ve: el judío sin relación con el acontecer popular, codicioso y cobarde, pacifista e internacionalista y materialista".
22. Dienst, op. cit. Especialmente pp. 107-111.
23. Mont, op.cit., pp.166-169.
24. Sartre, Jean-Paul : Reflexiones sobre la cuestión judía. Buenos Aires, Sudamericana, 1988. Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W.: "Elementos del antisemitismo" en: Dialéctica del iluminismo. Buenos Aires, Sur, 1971, p. 201-245. Hay numerosos trabajos valiosos sobre este tema.
25. Op.cit., pp.201-202.
26. Conversación con von Wiese, en: Fr.u.Sch., op.cit., p. 20. Trad. : "Propiamente la pieza no trata sobre el antisemitismo. El antisemitismo es sólo un ejemplo". "¿Por qué yo tomé al judío como ejemplo? Su destino está más próximo a nosotros, hace la situación de culpa más claramente. Además es tiempo, en verdad, de agarrar al toro por las astas y alivianar la palabra "judío". Mañana puede ser otro, que sea denigrado por ser distinto".
27. Conversación con Riess. En: Fr.u.Sch., op.cit., p.20. Trad.: "Cada hombre está obligado a observar a su prójimo sin prejuicio."
28. Respuesta a Wendt. En: Mat.z.A., op.cit., p. 19. Trad.: "-y esto no sin intención; un ataque contra la conducta farisaica frente a la culpa alemana: el antisemitismo tendencioso en Suiza".
29. Karasek, Hellmuth: Max Frisch. Velber bei Hannover, Friedrich, 1968, p. 84.
30. Tag.I, p.30. Trad.: "No debes hacerte imágenes, se dice, de Dios. También podría valer en este sentido: Dios como lo viviente en cada hombre, eso, lo que no es abarcable. Es un pecado, que nosotros cometemos casi sin interrupción, así como es cometido contra nosotros.
Excepto
cuando amamos".
31. Allport, Gordon W.: La naturaleza del prejuicio. Buenos Aires, Eudeba, 1977. Aquí, nota 2, p.30. Citado por Allport: A New English Dictionary (Sir James A.H.Murria, Ed.) Oxford, Clarendon Press, 1909, vol.VII, 2ª parte, p.1275.
32. Allport, op.cit., p. 21.
33. Cfr. Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Vigésima edición. Tomo II. Madrid, 1984, p. 1097.
34. Cfr. Enciclopedia internacional de las Ciencias Sociales. Dirigida por David L.Sills. Vol.8. Madrid, Aguilar, 1976 (1ª ed.), pp.422-429.
35. Allport, op.cit. p. 22 y 24. Para "estereotipo" y "prejuicio" se han utilizado, además de Allport, otros diccionarios y manuales. Cfr. la bibliografía final.
36. Cfr. Ander-Egg, Ezequiel: Diccionario del Trabajo Social. Buenos Aires, Lumen, 1995, pp.117-118.
37. Cfr. Hofstätter, Peter R. : Introducción a la Psicología Social. Barcelona, Miracle, 1966, pp.408-409.
38. Allport, op. cit.,p. 29.
39. Allport, op. cit., cap.IX.
40. Allport, op.cit. p. 180.
41. Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München, Hanser, 1968, p.110.
42. Melchinger, Siegfried: "Der Jude in Andorra": En: Mat.z.A., op.cit.,p. 165.Trad.: "No se puede escribir sobre esta obra como sobre cualquier otra".
43. And. p.12.Trad: "¿No se han indignado todos aquí en esta tierra, con los negros de allá, cuando se comportaron como en el asesinato de niños de Belén, y juntaron vestidos para los fugitivos de entonces?"
44. Jurgensen I, op.cit., p. 85.
45. And. 1) p.21, 2) p. 22, 3) p.22, 4) y 5) p.23-24. Trad: 1. Tú eres judío. 2.Cuando uno es judío, no es para risa, tú, un judío, debes hacerte querer.3. Un judío piensa siempre sólo en la plata.4. porque tú eres cobarde.5. porque eres judío.
46. And. p. 15. Trad.: "Ser carpintero no es fácil, cuando no se lleva en la sangre[...]¿Por qué no va él a la Bolsa?"

47. And. p. 17. Trad.: "Los andorranos son gente amigable, pero cuando se trata de dinero, siempre lo he dicho, entonces son como el judío".
48. And. p. 17. Trad.: "¿De dónde saben todos, cómo es el judío?"
49. And. p. 13. Trad.: "Andorra es un hermoso país, pero un pobre país. Un país pacífico, un país débil- un país piadoso..."
50. And. p. 49. Trad.: "gente amigable".
51. And. p. 29. Trad.: "Esto no es una superstición, oh no, hay esto, hombres que son malditos y que se puede hacer con ellos lo que se quiere, su mirada basta, repentinamente eres como ellos dicen. Esto es el mal".
52. Cfr. Fr.u.Sch., op.cit., pp.70s. Andri quiere ser al principio un andorrano como todos.
53. And. p. 48. Trad.: "Ahora están todos separados".
54. 54. And. p. 52. Trad.: "Yo odio. Ya no lloro más. Río. Cuanto más groseros están contra mí, mejor me siento en mi odio. Y por lo tanto más seguro. El odio hace más seguro. El odio hace "planes"[...] El odio hace más astuto. El odio hace orgulloso[...]El odio hace paciente. Y duro. Yo odio su país, que nosotros abandonaremos, y todos sus rostros. Yo amo a una única persona y eso es suficiente".
55. And. p. 63. Trad.: "Por eso os admiro. [...]Hay una chispa en vosotros.¡Piensa en Einstein! y como todos se llamen.¡Spinoza!"
56. Cfr. en este trabajo el ya mencionado problema de la aceptación de sí mismo.
57. And. p. 69, 66, 67, etc.
58. Cfr. Allport, op.cit., cap. XV.
59. 59. And. p.76-77. Trad. : "Tú me has odiado porque yo fui cobarde, cuando vino el niño. Porque yo tenía miedo de mi gente. Cuando llegaste a la frontera dijiste que era un niño judío que habías salvado de nosotros. ¿Por qué? Porque también fuiste cobarde, cuando regresaste a tu casa. Porque tú también tenías miedo de tu gente".
60. And. p.77. Trad.: "Quizás querías mostrar, que vosotros sois totalmente distintos de nosotros. Porque tú me odiaste. Pero aquí no son tan distintos, lo ves, no mucho".
61. And. p.82. Trad.: "Usted es cristiano de profesión, pero yo soy judío de nacimiento, y por lo tanto, ahora emigraré".
62. And. p. 84. Trad.: "Si se es judío o no".
63. And. p. 85. Trad.: "Ahora les toca a ustedes, reverendo, aceptar a su judío".
64. And. p. 92. Trad.: "Ahora necesitan todavía un chivo expiatorio".
65. And. pp. 93-94. Trad.: "Yo no soy el primero que está perdido. No tiene sentido lo que tú dices. Yo sé quiénes son mis antepasados. Miles y cientos de miles han muerto en el poste, su destino es mi destino".
66. And. p. 122. Trad.: "¿Dónde estabas, Pater Benedikt, cuando se llevaron a nuestro hermano como ganado al matadero, como ganado al matadero ¿dónde? Negro te has vuelto, Pater Benedikt ...".
67. And. "Notizen von den Proben", en: G.W.J.IV., pp. 562-571, aquí p.570: Trad.: " El libro exige que cada andorrano salga de la acción, para justificarse ahora".
68. And. Not. p. 571.Trad.: "Los andorranos están sentados en la platea, no como jueces, sino igualmente como testigos".
69. Cfr.And. en: G.W.J. IV, op.cit., p.561.
70. Biedermann, op.cit., pp. 64-65.
71. Fr. u.Sch. op.cit., p.55.
72. Cfr. Biedermann, op. cit. Para el análisis de los personajes se utilizan los aportes de esta autora.
73. Biedermann, op.cit., p.67.
74. El nombre del Pater Benedikt alude más a las bendiciones que al hecho de que "habla bien", como señala Schmitz I.
75. Cfr. Biedermann, op.cit., pp. 68-69.
76. Wysling, en: Mat.z.A. p.133.
77. Arnold, Heinz Ludwig: Gespräche mit Schriftstellern. München, Beck, 1975, p.26.
78. Arnold, op.cit., p. 27.
79. And. en: GWJ IV, p. 561.

80. And. p.120.Trad.: "Sangre, sangre, sangre por todos lados. Yo blanqueo, yo blanqueo para que nosotros tengamos una Andorra blanca, ustedes asesinos, una Andorra blanca como la nieve, yo los blanqueo a todos ustedes, a todos."
81. Tag I., p.108: Trad.: "Estoy aquí para preguntar, no para responder." "Como escritor de piezas teatrales consideré mi misión totalmente cumplida, cuando una pieza consigue formular una pregunta de tal modo que el espectador, a partir de esa hora, no pueda vivir más sin una respuesta, su propia, la que sólo podría darse a sí mismo con la vida."

CAPÍTULO VII

Capítulo VII

La novela cumbre: Stiller

Identidad y aceptación

1. La aceptación de sí mismo como tema central en Stiller
2. La recepción de la obra

La novela Stiller, publicada por Max Frisch, en 1954, ha provocado una verdadera controversia de opiniones en lo que respecta a determinar el tema básico que plantea. Manfred Jurgensen ¹, en su excelente análisis de la obra, ha advertido sobre la imposibilidad de aplicarle determinaciones de género tradicionales, ya que el texto se caracteriza por una manifiesta riqueza de temas y motivos.

En los tiempos inmediatos a su publicación, la crítica creyó ver en la novela, sobre todo, la problemática existencial, la identidad del ser humano, la aceptación de sí mismo, el hombre que se evade de sí mismo, por ejemplo H. Böschenstein, Kurt Marti, Monika Wintsch-Spiess, etc. ² Sin embargo, a partir de 1963, Hans Mayer puso el acento sobre el cuestionamiento cultural de la “vida y la literatura en la era de la reproducción”.³ Tal es el tema fundamental para Mayer. Tesis también cuestionada por otros que continuaron con la línea existencial, especialmente Philipp Manger y Ulrich Weisstein. ⁴

Si bien no se pueden negar los cuestionamientos sociales ejemplificados repetidamente a lo largo de la obra, es cierto también, por otra parte, como señala acertadamente Ulrich Weisstein ⁵ que esto se refiere a la “capa superior” de la novela, es decir, a lo exterior que se advierte en una mirada superficial. Y por lo tanto, significa un empobrecimiento de los logros de la obra, considerarla fundamentalmente en este aspecto que no es el esencial.

El propósito de esta parte del trabajo es una relectura de Stiller, y como ya lo indica el título del capítulo, profundizar en la cuestión que se considera fundamental. En otras palabras, y coincidiendo con Hermann Böschenstein ⁶, se puede afirmar que “La aceptación de sí mismo es el gran tema de la novela”; ya que todos los otros aspectos, que son muchos y variados, pueden incluirse en este tema abarcador.

La recepción actual marca diferentes líneas en la novela: La existencial, la sociológica, la policial, la psicológica, etc.⁷

También existe la tendencia a ver positivo el final, como aceptación de la soledad, lo que se analizará más adelante, porque se trata de un aspecto muy importante.

Como último dato de la recepción actual, es interesante considerar que el texto se ha incorporado como lectura de los años superiores del bachillerato, lo que demuestra la vigencia de la obra.⁸

Génesis

La novela, según relata Frisch a Bienek surgió de una manera realmente curiosa y desacostumbrada. Frisch había recibido una beca de la Fundación Rockefeller que le había permitido no sólo conocer los Estados Unidos sino también México y otros lugares latinoamericanos. Él mismo cuenta la génesis así:

Ich war ein Jahr in Amerika, und da ich ein Stipendium hatte, meinte ich fleissig sein müssen. Ich schrieb sechshundert Seiten, die misslangen. Eines Tages, zuhause, tippte ich wie öfters, wenn ich mich langweile und mich unterhalten muss, ein paar Seiten – ziellos, frei von dem beklemmenden Gefühl, einen Einfall zu haben. Nichts geht leichter zugrunde als ein Einfall, der sich selbst erkennt! Das blieben die ersten Seiten vom Stiller, unverändert; das Material, das ich zum Weitertippen brauchte, stahl ich aus den sechshundert misslungenen Seiten rücksichtslos, so dass das Buch nach dreiviertel Jahren fertig war...⁹

Inclusive incluyó páginas que había ya publicado. Algunas de ellas han sido traducidas al español por Marlene Rall como “Diario mexicano” en una revista de ese país.¹⁰ Con respecto a la pieza radial Rip van Winkle, le explica a Bienek, que por necesidad de dinero debió “robarla” a la novela.¹¹

Stiller, suma literaria

En Stiller, suma literaria de todas las ideas y técnicas de Frisch, pueden rastrearse desde los temas, por ejemplo el de la imagen de Nun singen sie wieder, hasta el sentimiento de culpa de Blaubart, o la actitud crítica frente a Suiza de su última obra Schweiz ohne Armee?

Pero sobre todo, el bosquejo existencialista, se hace presente de tal modo que el lector se identifica con el protagonista o con algún otro personaje, porque son más que personajes, son figuras que representan las crisis que soportaba el hombre de la primera mitad del siglo XX y aun hasta ahora, ya que todavía resulta actual. Es evidente que su autor ha volcado sus propios problemas existenciales, que probablemente no había solucionado cuando escribió el texto.

Stiller marca el “punto” de inflexión de todas sus obras y divide su producción en “antes y después” de la novela.

“Yo no soy Stiller”

La novela comienza con una negación :“¡Yo no soy Stiller!” (“Ich bin nicht Stiller!”) palabras que pronuncia el protagonista, ya en la cárcel (El título de la versión castellana es No soy Stiller¹²), quien ahora se hace llamar James Larkins White, nombre que figura en su

pasaporte americano. La detención ha ocurrido en la frontera, al entrar a Suiza, y ser reconocido como el escultor Stiller por un viajero del tren. Stiller había desaparecido de Suiza, seis años antes, sin dejar rastros, lo que había provocado que pesaran sobre él diversas sospechas. Al partir, había dejado a su mujer, gravemente enferma, internada en una clínica de Davos.

Estructura de la obra

Toda la novela gira en torno a la pretensión de Stiller de afirmarse en una nueva identidad, lo que deberá probar mediante los apuntes que escribirá en la cárcel. Dichas anotaciones configuran la primera parte de la novela que lleva como subtítulo “Stiller Aufzeichnungen im Gefängnis” (“Anotaciones de Stiller en la cárcel”), subtítulo que falta en la edición castellana. A esta parte le precede un epígrafe formado por dos citas de la obra de Kierkegaard *Entweder-Oder*.¹³ No resulta curioso que la palabra “Aufzeichnungen” (anotaciones), por otra parte muy corriente en alemán, sea la misma que usa Rilke en su *Malte Laurids Brigge*, lectura reconocida por Frisch, como decisiva para aprender a escribir prosa.¹⁴

La segunda parte consiste en el “Epílogo del fiscal”, Rolf, quien se ha convertido en amigo de Stiller y editor de sus papeles.

Las anotaciones de Stiller están divididas en siete cuadernos, perfectamente estructurados: los impares 1, 3, 5 y 7 corresponden a las reflexiones del narrador, a las conversaciones con otros personajes, como el defensor, el guardián o el fiscal, y a las historias que cuenta, sobre todo en los primeros cuadernos, y que permitirían probar su nueva identidad. De allí, el simbolismo del nuevo nombre White, un yo “blanco”, un yo que debe hacerse mediante los apuntes. Los cuadernos pares 2, 4 y 6, son también narrados por Stiller/White, pero en ellos transcribe lo que le cuentan las personas cercanas a Stiller, es decir, narra su pasado desde la perspectiva de Julika, su mujer, del fiscal y de su ex-amante Sibylle.

La división en siete cuadernos corresponde, según señala Manfred Jurgensen¹⁵ a los siete días de la semana en que Dios creó el mundo. En siete cuadernos, “en siete días”, Stiller tratará de crearse un nuevo yo.

La segunda parte, constituida por el ya mencionado “Epílogo del fiscal”, condensa el tiempo siguiente a la salida de Stiller de la cárcel, una vez que se ha determinado legalmente que White es Stiller.

Cabe señalar que, de acuerdo con el esquema mencionado, la mayor parte de la novela se centra en la personalidad de Stiller, en el pasado y en el presente, y si bien hay aparentes digresiones, éstas están al servicio de la “imagen” que se puede dar del protagonista. Esto vale especialmente para lo que se refiere a la crítica cultural de la sociedad y a los abundantes pasajes que se relacionan con Suiza, como se tratará de probar más adelante.

Von diesem täglichen Besucher, scheint es, hörte Julika nebenbei auch den nicht unbekannten Gedanken, dass es das Zeichen der Nicht-Liebe sei, also Sünde, sich von seinem Nächsten oder überhaupt von einem Menschen ein fertiges Bildnis zu machen, zu sagen: So und so bist du, und fertig! ¹⁸

Y no desaprovecha la ocasión de expresárselo a su marido cuando éste la visita por última vez en Davos. Al largo discurso en que Stiller la analiza, responde Julika con la enseñanza recibida:

[...] nicht umsonst heisst es in den Geboten: du sollst dir kein Bildnis machen! Jedes Bildnis ist eine Sünde. Es ist genau das Gegenteil von Liebe, siehst du, was du jetzt machst mit solchen Reden. Ich weiss nicht, ob du's verstehst. Wenn man einen Menschen liebt, so lässt man ihm doch jede Möglichkeit offen und ist trotz allen Erinnerungen einfach bereit, zu staunen, immer wieder zu staunen, wie anders er ist, wie verschiedenartig und nicht einfach so, nicht ein fertiges Bildnis, wie du es dir da machst von deiner Julika. Ich kann dir nur sagen- es ist nicht so. Immer redest du dich in etwas hinein - du sollst dir kein Bildnis machen von mir! [...] ¹⁹

Son necesarias algunas aclaraciones con respecto a los textos citados. En primer lugar, suele afirmarse que Julika lo aprende de segunda mano, y más todavía porque se trata de “un pensamiento no desconocido”. Si se comparan los dos textos, puede observarse que Julika se ha apropiado de la idea totalmente, la ha hecho suya y no la repite impersonalmente. Por el contrario, es significativo que este discurso sea el más largo que Julika pronuncia directamente en toda la novela y además la idea de la imagen-pecado la aplica perfectamente. En segundo lugar, se ha caracterizado la respuesta que da Stiller: “Woher hast du das?” fragte er nur ²⁰, como si fuera irónica. Sin embargo es posible también explicarla de otra manera. Su respuesta expresa la extrañeza de Stiller ante una “sabiduría” en su mujer que él no se imagina. Es otra vez el mecanismo de la imagen.

El arte para Stiller

Además, Stiller, como artista, no está conforme con su producción, no es un artista genial, aunque algunas de sus esculturas hayan sido colocadas en lugares públicos, o haya recibido algún premio. En su autoconfesión del cuaderno séptimo, cuando ya habla como Stiller y no como White, y que tiene como tema el no poder estar solo, reconoce:

Ganz im Anfang meiner Künstlerei, mag sein, war ich allein, vermochte ich es beinahe, in einem wirklichen Sinn allein zu sein in der Hoffnung, in Lehm oder Gips mich verwirklichen zu können; aber diese Hoffnung währte nicht lang, und schon war der Ehrgeiz da, die Freude in Hinsicht auf Anerkennug, die Sorge in Hinsicht auf Geringschätzung, monatelang sah ich vor lauter Lehm und Ehrgeiz und Gips keinen lebendigen Menschen, verbissen in meine Kunst, die nie eine werden konnte [...] ²¹

Lo cierto es que Stiller no se siente un talentoso y genial escultor que se realiza como verdadero ser mediante el arte. Más bien, él se siente un fracasado como en todo lo que emprende. Hay en él una autoexigencia desmedida que es la clave de todos sus fracasos.

El segundo hecho que puede considerarse es su famosa participación en la guerra civil española - y es famosa porque aparece mencionada en casi todas las partes de la novela. Esta intervención en la guerra da lugar a la historia del fusil que Stiller no dispara al enfrentarse con el enemigo. La historia es contada de diversas maneras pero la versión auténtica es probablemente la que Stiller le cuenta a su amante Sibylle en el cuaderno sexto, que coincide con lo que él mismo dice en su confesión ya mencionada del cuaderno séptimo. Dicho en pocas palabras, es una historia de fracaso, que para él se va a constituir en la base de todos los fracasos posteriores, según le manifiesta a Julika:

“Wäre nicht diese Niederlage in Spanien gewesen”, sagte er, “wäre ich dir mit dem Gefühl begegnet, ein voller und richtiger Mann zu sein - ich hätte dich schon längst verlassen, Julika”.²²

Otra vez se puede apreciar aquí esa desmesurada autoexigencia de Stiller, quien no puede perdonarse no haber sido un héroe en la guerra, de la misma manera que no puede perdonarse no ser un artista genial. Por lo tanto el episodio del río Tajo lo convierte en un fracaso más. En el diálogo con Sibylle se esclarecen las motivaciones. Ésta le pregunta si se había hecho la ilusión de que no fracasaría jamás en su vida. Y agrega:

Du schämst dich, dass du so bist, wie du bist. Wer verlangt von dir, dass du ein Kämpfer bist, ein Krieger, einer, der schießen kann? Du hast dich nicht bewährt, findest du, damals in Spanien. Wer bestreitet es! Aber vielleicht hast du dich als jemand bewähren wollen, der du gar nicht bist-²³

Stiller es un ser torturado que no se perdona ningún fracaso, que se impone metas que lo sobrepasan. Eso ha generado en él el sentimiento de no ser un verdadero hombre. Por eso sueña siempre con que quiere disparar el fusil y no lo hace, lo que él mismo interpreta como un sueño de impotencia.

El tema del matrimonio

El tercer hecho que es importante para comprender la personalidad de Stiller es su matrimonio con Julika, la bailarina, que también resulta un fracaso, porque son dos seres inmaduros que no se aman con libertad; son dos seres frustrados que pretenden mediante su unión esconder sus debilidades. A la impotencia de Stiller, corresponde ahora la frigidez de su mujer. Stiller quiere realizarse mediante esta mujer, quiere despertar en ella a la mujer dormida, quiere en otras palabras ser su creador, su redentor. Siempre, aún después del juicio, parece estar esperando algo más de Julika. No la acepta como es, y hasta llega a enfermarla. Es significativo que la enfermedad de Julika comience durante su matrimonio, luego desaparezca

cuando Stiller se va a América, y se agrave hacia el final con el intento del segundo matrimonio, de tal modo que provoca su muerte. Y Stiller se considera su asesino, porque como dice White a su guardián Knobel, hay muchas maneras de asesinar. Se puede matar también exigiendo a otro que sea lo que no es, lo cual hace Stiller a lo largo de toda su relación con Julika. Stiller se ha hecho una imagen de Julika que la fija y le impide desarrollarse. Es interesante señalar que Frisch hace coincidir textualmente los dos retratos de Julika que dan el propio Stiller y el fiscal Rolf. El primero lo hace en la cárcel como si fuera White que la ve por primera vez; la descripción de Rolf corresponde a Julika muerta, casi al final de la novela. Rolf cita exactamente las palabras que Stiller/White ha escrito en su diario y comenta:

Genau so lag sie auf dem Totenbett, und ich hatte plötzlich das ungeheure Gefühl, Stiller hätte sie von allem Anfang an nur als Tote gesehen, zum erstenmal auch das tiefe, unbedingte, von keinem menschlichen Wort zu tilgende Bewusstsein seiner Versündigung.²⁴

Largas partes de la novela desarrollan el tema del matrimonio, que para algunos críticos es muy importante.²⁵ No sólo con la historia de Stiller y su mujer, sino con la complementaria y opuesta de Rolf y Sibylle. Manfred Jurgensen afirma que “en los Leitmotive de pensamiento de esta novela, el matrimonio se manifiesta como un tema que todo lo abarca.” El matrimonio es para Jurgensen, la expresión directa de las relaciones entre amor e identidad. “In der Ehe werden abstraktes Konzept und erlebte Erfahrung eins [...]”²⁶ Pero la novela no es en sí, una novela de matrimonio, y mucho menos una parodia de la novela de matrimonio (como podría hacer creer la mención de Effi Briest y Anna Karenina)²⁷. El matrimonio está aquí al servicio de otros aspectos. Nada mejor que la relación más profunda humana para mostrar la necesidad de la aceptación de sí mismo y la de los demás. Con todo, no sería extraño que un lector ingenuo la tomara como novela de matrimonio, ya que hasta las perspectivas narrativas corresponden a los cuatro personajes que ejemplifican distintos tipos de parejas.

En Stiller, se comprueba que en la experiencia matrimonial, hombre y mujer deben aceptarse tal como son, sin querer transformar al otro. En realidad, se trataría más de una maduración de ambos en conjunto, como lo demuestra la historia de Rolf y Sibylle, quienes pese a las graves desinteligencias, infidelidades y separación, vuelven a encontrarse para emprender el camino en común. No es casual que Frisch haya puesto esta pareja para demostrar que el matrimonio es posible, cuando hay mutuo respeto y libertad. Por otra parte ambos personajes no sólo aparecen como contrarios y opuestos de Stiller y Julika en tanto pareja, sino también como figuras individuales. Al poco viril Stiller, se le opone un Rolf que, casi siempre, se muestra seguro de sí mismo; a la angustiada y apocada Julika, que sólo se siente segura de los hombres en la distancia del escenario de su ballet, se le opone Sibylle, una mujer independiente, resuelta a enfrentar todo para ser sincera consigo misma, hasta abandonar el seguro refugio de su hogar burgués.

Es interesante citar el comentario de Sibylle con respecto a Stiller y Rolf, porque allí se ve clara y explícitamente el carácter complementario de los dos:

Beide zusammen in einer Person, das wäre es gewesen! ²⁸

La relación de Stiller con Sibylle también fracasa, en parte, porque no tiene futuro, ya que ambos están casados y no son capaces de desligarse de su primer matrimonio, y además no tiene espacio propio (se lo llama “eine obdachlose Liebe”-un amor sin techo-), pero mucho más porque Stiller es incapaz de dejarse amar tal como es. En el resumen que de sus observaciones hace White al final del cuaderno quinto, define a Stiller:

Er erobert mehr, als er zu halten vermag, und wenn die Partnerin einmal seine Grenze erspürt hat, verliert er jeden Mut; er ist nicht bereit, nicht imstande, geliebt zu werden als der Mensch, der er ist, und daher vernachlässigt er unwillkürlich jede Frau, die ihn wahrhaft liebt, denn nähme er ihre Liebe wirklich ernst, so wäre er ja genötigt infolgedessen sich selbst anzunehmen- davon ist er weit entfernt! ²⁹

Cuando la relación entre ambos llega a un punto crítico, Sibylle le dice que él no cambiará nunca, “nicht einmal in deinem äusseren Leben.” ³⁰

Suiza y la realidad sociopolítica

Al caracterizar a Stiller, hay que considerar otro aspecto significativo, el del mundo sociocultural en el que el “yo” se realiza. Stiller es suizo (como Frisch) y cuestiona toda la sociedad suiza.

Amplias partes de la novela describen esta sociedad apegada a la tradición, sometida a un orden casi inhumano, que impide una vida auténtica por ser una suma de clichés. Stiller/White critica a Suiza su falta de valentía por lo nuevo, el miedo al riesgo que significa el futuro y el falso nacionalismo de que hacen gala sus ciudadanos. Como típico representante de esta posición aparece en primer lugar el abogado defensor Bohnenblust, quien es incapaz de soportar la menor crítica con respecto a Suiza.

Aunque hay que recordar que estas reflexiones se dan desde la perspectiva de White en la cárcel, cuando no acepta ser Stiller, es indudable que también estas circunstancias han sido inconvenientes para que el escultor, como suizo, se realizara como un ser viviente y abierto. De tal modo la crítica a Suiza pierde su autonomía y se convierte en un aspecto más referido a Stiller, ya que sería uno de los impulsos para que busque en un nuevo mundo su posibilidad de realización (en el caso de la novela sería América), y por lo tanto uno de los motivos de su

desaparición. En este sentido también Stiller es un personaje característico de Frisch, por cuanto pretende buscar en la evasión una vida verdadera.

Es necesario agregar que estas críticas provocaron grandes resistencias y polémicas en los círculos suizos. Por otra parte, más tarde Frisch acentuó su actitud crítica frente a instituciones y épocas suizas, en otras obras narrativas y dramáticas, en artículos, discursos y entrevistas.³¹

Pero la crítica social en esta novela no se limita solamente a Suiza, sino que se amplía cuando Stiller/White cuestiona toda nuestra época como era de la reproducción, en la que el hombre no puede vivir nada original sino reproducciones de experiencias hechas por otros. El texto, centro de la crítica sociológica, dice así:

Wir leben in einem Zeitalter der Reproduktion. Das allermeiste in unseren persönlichen Weltbild haben wir nie mit eigenen Augen erfahren, genauer: wohl mit eigenen Augen, doch nicht an Ort und Stelle; wir sind Fernseher, Fernhörer, Fernwisser [...] Was für ein Zeitalter! Es heisst überhaupt nichts mehr, Schwertfische gesehen zu haben, eine Mulattin geliebt zu haben, all dies kann auch in einer Kulturfilm-Matinée geschehen sein[...]es gibt für uns heutzutage (ausgenommen Russland) keine terra incognita mehr. Wozu also die Erzählerei! Es heisst nicht, dass einer dabei gewesen ist. Mein Verteidiger hat recht. Und doch!-

[...] Es gibt eine Mulattin namens Florence [...] ³² 141-142

En este texto, principalmente, basa su planteo Hans Mayer para expresar que el tema de la novela es “vida y literatura en la época de reproducción”.³³ Por ser muy extenso no se ha citado aquí todo el texto, sólo se ha tomado lo necesario, primero, para mostrar el sentido principal de la crítica, y segundo, se ha citado la parte final, porque de este modo se ve cómo se engarza con la acción de la novela. La intención del narrador es demostrar que ha existido la mulata, que es un hecho real, no un hecho de la reproducción. Con lo cual se demuestra que este tema (Vivir en la época de la reproducción) no es independiente, sino que está puesto al servicio de la queja de Stiller por no poder vivir una vida verdadera y por otro lado, por no poder expresar lo que ha vivido. Su pretensión de ser otro en una nueva tierra también fracasa. Su vida en América también lo ha desilusionado. Con igual agudeza critica el modo de vivir norteamericano, cuando se refiere a los viajes de fin de semana que los neoyorquinos realizan en busca de la naturaleza, para terminar simplemente en un pic-nic-camp, a veces sin bajar del auto.

Stiller sabe perfectamente que la libertad y la auténtica vida no dependen del lugar:

Irgendwo in Serbien oder Peru, es spielt keine Rolle, überall bescheint uns die gleiche Sonne, und dass es keine Rolle mehr spielt, das wäre die Freiheit [...] ³⁴

Aceptación de sí mismo

La pretensión de ser otro es lo que Stiller ha intentado con su desaparición. De regreso sabrá que no es posible. En los apuntes de la cárcel, refiriéndose a los negros anota:

(Ach, diese Sehnsucht, weiss zu sein, und diese Sehnsucht, glattes Haar zu haben, und diese lebenslängliche Bemühung, anders zu sein, als man erschaffen ist, diese grosse Schwierigkeit, sich selbst einmal anzunehmen, ich kannte sie und sah nur eine eigene Not einmal von aussen, sah die Absurdität unserer Sehnsucht, anders sein zu wollen, als man ist!) ³⁵

Stiller, primeramente, busca encontrar una nueva identidad, mediante la huida. Su desaparición, sin dejar rastros, implica la necesidad de enterrar el pasado (esto se ejemplifica mediante la historia del volcán Parícutín), que significa fracaso y derrota. Para eso viaja a América como polizón, significativamente en la bodega de un barco, lo cual desde un punto de vista simbólico puede verse como un regreso al vientre materno y que preanuncia la posterior historia de la cueva.³⁶

Stiller quiere un yo “en blanco”, es decir White, un yo no escrito, como se ha visto, que le permita desarrollarse libremente sin estar sujeto a las imágenes que los demás y nosotros mismos nos hacemos. Pero, por otro lado, el nombre White, se puede explicar con el texto antes citado como la necesidad de aceptarse tal como es. En el ejemplo se habla de la nostalgia de los negros por no ser blancos, es decir, distintos de lo que somos. Esta experiencia será la que realiza en América, y que es tal vez la que lo mueve a regresar.

Sin embargo, antes intentará otro camino. Para adquirir una nueva identidad necesita matar el yo viejo. Al servicio de esta idea está el intento de suicidio, que vinculado con la historia de la cueva, implicaría desde el punto de vista psicoanalítico, un renacimiento. Esta última historia se la cuenta Stiller/White a su guardián Knobel en la cárcel. Al comienzo parece una verdadera película de cowboys, en la que luchan dos vaqueros que se llaman del mismo modo, Jim. El que gana y consigue salir, es el “fuerte”, el otro permanece en la cueva. Tal es la interpretación que da el narrador. El que sale se llama James Larkin White, que es el nuevo nombre que adopta Stiller cuando regresa, y además, lleva una herida en la cabeza, semejante a la cicatriz que le ha quedado como resultado de su fallido suicidio. El narrador termina su historia diciendo: “Sein Name ist verschollen, und ich denke, dieser Verschollene wird sich auch nicht mehr melden!” ³⁷ Aunque Stiller/White niegue que la historia trate de sí mismo, confiesa a su guardián, cuando éste le pregunta si él es Jim White:

“Nein”, lache ich, “das gerade nicht! Aber was ich selber erlebt habe, sehen Sie, das war genau das gleiche- genau.” ³⁸

La historia es rica en connotaciones y de hecho ha sido interpretada psicoanalíticamente por Gunda Lusser-Mertelsmann, como un renacimiento.³⁹

El intento de suicidio es una demostración de su fracaso de ser otro en América, e implica un nuevo intento de evasión. Romano Guardini en su ensayo sobre La aceptación de sí mismo, afirma que “la suprema forma de evasión es el suicidio.”⁴⁰

Aunque poco se sabe de lo que hizo Stiller en América, ya que la mayoría de lo que ha acontecido lo cuenta bajo historias que parecen fabulosas, que esconden la verdad, lo cierto es que el intento de suicidio, dos años antes de volver a Suiza, demuestra la imposibilidad de la huida y de la adopción de una nueva identidad. Asimismo también es cierto que él reconoce que ha descubierto que ésa no es la forma adecuada, que el suicidio es una ilusión, un salto en la nada, en una palabra, como él dice:

[...] Sprung ohne Flügel, einfach Sprung in die Nichtigkeit, in ein
nie gelebtes Leben, in die Schuld durch Versäumnis,
in die Leere als das Einzigwirkliche was zu mir gehört, was
mich tragen kann...⁴¹

Sin embargo, el intento de suicidio le ha dado a Stiller una sensación de libertad que antes no tenía, porque se ha sacado de encima una vida que él no aceptaba, y ahora tiene la impresión de un renacer. Así lo expresa:

Ich hatte ein Leben, das nie eines gewesen war, von mir geworfen. Mag die Art, wie ichs gemacht hatte, lächerlich sein! Es blieb mir die Erinnerung an eine ungeheure Freiheit: Alles hing von mir ab. Ich durfte mich entscheiden, ob ich noch einmal leben wollte, jetzt aber so, dass ein wirklicher Tod zustande kommt. Alles hing nur von mir ab, ich sagte es schon. Näher bin ich dem Wesen der Gnade nie gekommen. Und dass ich mich, einer Gnade gewiss zum Leben entschieden hatte, merkte ich daran, dass ein rasender Schmerz einsetze. Ich hatte die bestimmte Empfindung, jetzt erst geboren worden zu sein, und fühlte mich mit einer Unbedingtheit, die auch das Lächerliche nicht zu fürchten hat, bereit, niemand anders zu sein als der Mensch, als der ich eben geboren worden bin, und kein anderes Leben zu suchen als dieses, das ich nicht von mir werfen kann. Das war vor etwa zwei Jahren [...] ⁴² 286

A este fracaso debe seguir un nuevo intento: regresar a Suiza y tratar de afirmarse en su nueva identidad. En una conversación con el escultor, Rolf contesta de esta manera a la pregunta de por qué volvió Stiller:

Warum bist du seinerzeit zurückgekehrt? Ich denke, weil du sie liebst. Und weil wir ja nicht einfach, wenn's schiefgeht, auf ein anderes Leben hinüberwechseln können. Das vor allem. Es ist ja doch unser Leben, was da schiefgegagen ist. Unser allereigenstes und einmaliges Leben. [...] ⁴³ ³¹⁹

Lenguaje y comunicación

Stiller regresa, pero como se ha visto, acaba en la cárcel, que en realidad es símbolo de su propia cárcel interior, de la cual él tiene plena conciencia: “[...] das Gefängnis ist nur in mir”.

⁴⁴ Allí deberá probar su nueva identidad, pero ahora se plantea un problema fundamental: ¿es

posible expresar con el lenguaje lo que significa una vida verdadera? Frisch llega al fondo de la cuestión cuando hace que su personaje narre historias, es decir, utilice “perífrasis” (según el mismo autor “umschreiben”) para aproximarse a una realidad que no es expresable por medio del lenguaje:

[...] Wie soll einer denn beweisen können, wer er in Wirklichkeit ist? Ich kann's nicht. Weiss ich es denn selber, wer ich bin? Da ist die erschreckende Erfahrung dieser Untersuchungshaft: ich habe keine Sprache für meine Wirklichkeit.⁴⁵

Cuando se cuestiona, ya casi en el final de sus anotaciones, para quién escribe, llega a la conclusión de que siempre se escribe para alguien, aunque más no sea para el mismo autor, como autoexpresión. Pero escribir también significa representar un rol. Stiller tiene la sensación de salir de lo escrito “wie eine Schlange aus ihrer Haut.” (“Como una víbora de su piel”) ⁴⁶. Y la última experiencia que realiza es la de que es también imposible expresarse, de que:

Schreiben ist nicht Kommunikation mit Lesern, auch nicht Kommunikation mit sich selbst, sondern Kommunikation mit dem Unaussprechlichen [...] Wir haben die Sprache, um stumm zu werden. Wer schweigt, ist nicht stumm. Wer schweigt, hat nicht einmal eine Ahnung, wer er nicht ist. ⁴⁷

Esta radical imposibilidad de hallar un lenguaje finaliza con un “Verstummen”, con un “enmudecimiento” del que sólo puede sacarlo un nuevo intento de encontrar alguien que comparta su “Wirklichkeit” (realidad). Éste es el sentido del “Epílogo del fiscal”: la prueba de fuego será Julika.

Mediante sus apuntes en la cárcel, Stiller ha debido dibujar su propio yo, pero ese yo no es reconocido por los demás, porque estos pretenden fijarlo en una imagen que ellos se han forjado, y en cambio Stiller se siente cambiado y es otro. Hay aquí una situación paradójica porque él exige de los otros, especialmente de Julika, lo que él mismo es incapaz de hacer. Stiller sabe que expresar la propia vida es imposible, que a su grito “No soy Stiller” los demás responden con el pasado que él ha querido y creído matar. Por lo tanto todo parece inútil; no puede imponer su nuevo yo. Y sus cambios no sólo son imposibles de imponerse sino también de expresarse, porque nadie puede decir qué es una vida verdadera:

Man kann alles erzählen, nur nicht sein wirkliches Leben; diese Unmöglichkeit ist es, was uns verurteilt zu bleiben, wie unsere Gefährten uns sehen und spiegeln, sie, die vorgeben, mich zu kennen, sie die sich als meine Freunde bezeichnen und nimmer gestatten, dass ich mich wandle, und jedes Wunder (was ich nicht erzählen kann, das Unaussprechliche, was ich nicht beweisen kann) zuschanden machen- nur um sagen zu können:
“Ich kenne dich”.⁴⁸

Stiller siente que una vida verdadera no puede demostrarse con fotos reunidas en un álbum amarillento, que como lenguaje, las fotos sólo dan los rasgos exteriores pero no muestran los cambios verdaderos. Y en este intento de cambio se puede observar que realmente Stiller es

otro, porque ya no hay en él esa autoexigencia aparentemente, ese pseudo-yo neurótico que ha sido característico de su pasado. Esto se advierte con claridad en los diálogos con el defensor.

A pesar de la forma de diario de la novela (Frisch la define “como el diario de un prisionero que huye de sí mismo”) ⁴⁹, tienen gran relevancia los diálogos. Hay sobre todo una conversación que implica la culminación de la temática de la aceptación de sí mismo y el rastreo de las motivaciones de la conducta de Stiller. Es una conversación que tiene Stiller/White en la cárcel con su fiscal Rolf. Interesante resulta poner de relieve que la conciencia culpógena de Stiller hace que se sienta más cómodo y comprendido por el fiscal que por su defensor. En ese diálogo, Rolf manifiesta claramente cuál fue la situación de Stiller, al plantear primero de manera general el problema de la autoexigencia:

Die weitaus meisten Menschenleben werden durch Selbstüberforderung vernichtet [...] ⁵⁰

Luego de poner de relieve que nuestra conciencia ha evolucionado considerablemente con el paso del tiempo, mientras la vida sentimental ha quedado relegada, ejemplifica con el caso de Stiller, aunque aclara que éste no es un caso excepcional, sino que se parece a muchos de sus amigos:

[...] Zur Selbstüberforderung gehört unweigerlich eine falsche Art von schlechtem Gewissen. Einer nimm es sich übel, kein Genie zu sein, ein anderer nimmt es sich übel, trotz gutter Erziehung kein Heiliger zu sein, und Stiller nahm es sich übel, kein Spanienkämpfer zu sein [...] ⁵¹

La autoexigencia implica una sobreestimación que está signada por el orgullo, y que no nos permite aceptarnos a nosotros mismos, sobre todo cuando aparecen aspectos negativos. El orgullo resulta así enfrentado a la humanidad que es necesaria para poder aceptar nuestros límites. Recordando el verso de Fausto “Der lieb ich, der Unmögliches begehrt!” ⁵² (“A él amo, al que desea lo imposible”), consideran ambos, Rolf y Stiller/White, que este verso es “eine Einladung zur Neurose” (“una invitación a la neurosis”). Significativa resulta la mención goetheana porque el problema de los límites humanos es un cuestionamiento esencial en Werther y Fausto.

Rolf continúa manifestando que nuestra época se caracteriza por un enorme conocimiento de sí mismo, pero que éste no es más que el primer paso, ya que en realidad dicho conocimiento, cuando es verdadero, suele expresarse por medio de la conducta que implicaría el verdadero paso hacia nosotros mismos.

Luego recuerda el mandamiento del amor del prójimo, entrando así en una consideración religiosa:

“[...] In der Forderung, man solle seinen Nächsten lieben wie sich selbst, ist es als Selbstverständlichkeit enthalten, dass einer sich selbst liebe, sich selbst annimmt, so wie er erschaffen worden ist.” ⁵³

Sin embargo, subraya que con la aceptación de sí mismo no es suficiente: debemos perder el miedo a que los demás nos confundan. Y finalmente llega a las palabras claves de esta larga conversación:

“[...] Ohne die Gewissheit von einer absoluten Instanz ausserhalb menschlicher Deutung, ohne die Gewissheit, dass es eine absolute Realität gibt, kann ich mir freilich nicht denken...dass wir je dahin gelangen können, frei zu sein.” ⁵⁴

La suspicacia de Stiller le permite suponer que Rolf está tratando de evitar mencionar a Dios, quien sería esa instancia absoluta.

Aceptarse a sí mismo significa en último término, aceptarse tal como uno ha sido creado, es decir, aceptar a Dios. No implica tampoco fijarse en una imagen, sino una actitud de libertad que permite desarrollar el ser dentro de los límites que nos han sido dados. Aceptarse a sí mismo implica también cambiar, pero no de acuerdo con autoexigencias neuróticas que nos quitarían la verdadera libertad. El mandamiento que Frisch menciona frecuentemente, “No debes hacerte imágenes”, vale también para nosotros mismos. “No debes hacerte imágenes tampoco de ti mismo”, como señala Kurt Marti en su lúcido artículo “El segundo mandamiento en Stiller de Max Frisch”. ⁵⁵ Marti completa esta expresión así: “porque tú ya has sido hecho como imagen, justamente como imagen de Dios.”

Es curioso observar cómo Frisch desde una perspectiva profundamente humana, hace llegar, por lo menos, a algunos de sus personajes, a una solución religiosa que coincide incluso con pensadores cristianos como el ya mencionado Romano Guardini.

Sin embargo no es la única perspectiva de la novela. La característica de Frisch de lo “abierto-artístico” implica siempre presentar diversas soluciones. Si la novela conlleva soluciones religiosas, es evidente que éstas están a cargo de Rolf. Mientras Stiller es definido como ateo, los planteos religiosos provienen siempre del fiscal. Ya se ha visto que los personajes se oponen y complementan, y es especialmente en este aspecto donde se advierte más. Rolf aceptar esa instancia suprema, Dios, en oposición a Stiller, para quien Dios es inaccesible. Varios textos lo confirman. ⁵⁶

El Epílogo

Para considerar el personaje de Rolf y el mensaje que deja en la novela, resulta necesario referirse nuevamente a la estructura de la obra, ya que el fiscal es el último narrador. Su epílogo, como su figura, han sido cuestionados tanto desde el punto de vista temático como desde el estructural. Sin embargo, Frisch no ha hecho modificaciones a esta obra, aunque es común que haga con sus creaciones cambios o reelaboraciones, o simplemente suprima alguna parte que no le convence (Por ejemplo en el caso de Biedermann y los incendiarios). Por tales motivos puede pensarse que ese epílogo es imprescindible para la obra. Los cuadernos de Stiller pueden considerarse como una progresión que va desde el grito inicial “¡Yo no soy Stiller!”

hasta el silencio final de la primera parte, que implica la aceptación de la identidad o por lo menos la resignación frente a la decisión judicial. Stiller es ahora más que nunca “el silencioso”. Ya no puede o no quiere expresarse. Por lo tanto es necesario que aparezca otro narrador y relate los hechos posteriores que permiten completar su historia. El hecho de que este narrador sea el fiscal, resulta conveniente por diversas razones. Primeramente porque, en apariencia, él es el único que ha entendido, a su manera, la lucha de Stiller. Otro motivo es que Rolf conoce al escultor recién en la cárcel y puede juzgar con mayor objetividad, porque sólo conoce su pasado por los papeles de Stiller, lo que le permite confrontar las diversas versiones. Es, por otra parte, el único personaje, además de Stiller, que conoce a casi todos los demás. Si bien su función sería la de completar, redondear una imagen de Stiller, es también cierto que su enfoque es subjetivo, como él mismo recalca en varias oportunidades. No puede dejar de recordarse que la esposa del fiscal ha sido la amante de Stiller.

Para algunos críticos como Horst Steinmetz y Michael Butler ⁵⁷, el epílogo del fiscal es una especie de octavo cuaderno, que se correspondería con el 2, el 4 y el 6. Es evidente que no es así. En los cuadernos pares, Stiller/White narra desde el punto de vista de otro personaje, mientras en el epílogo el fiscal da directamente su versión de los hechos. El epílogo tiene otra perspectiva más abarcadora y se diferencia fundamentalmente por el apoyo religioso sobre el cual está compuesto. Tampoco tiene el carácter de diario que poseen las anotaciones de Stiller. Es más bien un relato que intercala reflexiones exclusivamente sobre el protagonista y Julika, o conversaciones con éstos. Hay también una diferencia temporal significativa con respecto a los otros cuadernos, ya que comprende los dos años siguientes a la salida de Stiller de la cárcel.

Rolf justifica como narrador el silencio de Stiller, comprendido como un grado de desarrollo interior. Al principio del epílogo, Stiller parece haber cambiado y poder ser amigo de los demás, porque ya no intenta persuadir a los otros de su propia realidad. La narración de la segunda parte de la novela también tiene, como aspecto secundario, el objeto de anudar ciertos lazos que de otro modo quedarían sueltos, como la aclaración de todas las sospechas que pesaban sobre él.

Lo importante es que la temática del epílogo está centrada en el problema concreto de la conducta de Stiller, después de haber asumido su identidad. Queda el interrogante de si cambiará o seguirá siendo igual que antes.

Cuando Stiller, todavía negando su identidad, está en la cárcel, expresa su miedo a la repetición y justamente en relación con Julika, a quien ve como una mujer no desarrollada a quien hay que despertar: “Meine Angst: die Wiederholung-!” (“Mi angustia: la repetición”). Sin embargo un poco más adelante expresa algo de lo que ha aprendido en su nuevo estado:

Wiederholung! Dabei weiss ich: alles hängt davon ab, ob es gelingt, sein Leben nicht ausserhalb der Wiederholung zu erwarten, sondern die Wiederholung, die ausweglose, aus freiem Willen (trotz Zwang) zu seinem Leben zu machen, indem man anerkennt:

Das bin ich!...Doch immer (auch darin die Wiederholung) genügt ein Wort, eine Miene, die mich erschreckt, eine Landschaft, die mich erinnert, und alles in mir ist Flucht, Flucht ohne Hoffnung, irgend wohin zu kommen, lediglich aus Angst vor Wiederholung-⁵⁸

En el epílogo, los mecanismos de la repetición se ponen nuevamente en marcha. Si en la primera parte, las anotaciones de Stiller, el tema central es la aceptación de sí mismo, en la segunda, ésta continúa subyacente y el acento se pone sobre la aceptación de los otros, especialmente Julika. Ya avanzado el epílogo, Rolf, hace un balance sobre la actitud de Stiller, en el que manifiesta que él mismo se sentía más libre en relación con su amigo porque parecía haber desaparecido esa obsesión de que lo confundieran:

Solange ja ein Mensch nicht selbst annimmt, wir er stets jene Angst haben, von der Umwelt missverstanden und missdeutet zu werden; [...] Er möchte, dass wir ihn frei lassen; aber er selbst lässt uns nicht frei. ⁵⁹

Rolf considera que el primer paso necesario para la aceptación de sí mismo es el autoconocimiento. Necesario pero no suficiente, porque hay muchos hombres que se quedan en ese estadio. El fiscal cree, en efecto, que Stiller había superado esa etapa:

Er war im Begriff, den zweiten und noch viel schwereren Schritt zu tun, herauszutreten aus der Resignation darüber, dass man nicht ist, was man so gewesen wäre, und zu werden, was man ist. ⁶⁰

Rolf observa que, según su parecer, Stiller había avanzado considerablemente en la aceptación de sí mismo, ya que incluso había aceptado ser suizo (Obsérvese la unión de lo personal con lo social). Pero, a pesar de dicha aceptación, Stiller no había renunciado a que el mundo exterior lo reconociera. Era otro, era un hombre distinto, pero el querer convencer a los demás de esto, a Rolf le parecía pueril. Y sin embargo, no podemos renunciar a que nos reconozcan, por lo menos las personas que están cerca de nosotros.

Luego reaparece la idea de que “sólo la certeza de que una instancia superior rige nuestra vida” ⁶¹, hace posible nuestra renuncia. Con respecto a Stiller apunta que llegó muy tarde a esa convicción en él porque Stiller ya no tenía necesidad de hablar de su transformación, la cual no alcanzaba a Julika. Pues con ella volvía a cometer los mismos errores de antes. El fiscal observa todo esto en las cartas que Stiller le dirige o en las visitas que realiza a su amigo. Tales hechos se confirman en una conversación que Rolf tiene con Julika, en la cual se queja de que Stiller quiere que ella cambie pero no sabe qué espera de ella.

Efectivamente, vuelve a repetirse la situación de lo que se podría denominar el primer matrimonio. La maldición de la repetición hace que Stiller se comporte con su esposa de la misma manera que antes. Ha puesto en ella todas sus expectativas de salvación. Pero lo único que logra es enfermarla de nuevo, y esta vez hasta la muerte.

El “Epílogo del fiscal” culmina con la conversación que tiene con Stiller, cuando Julika está internada en el sanatorio, la noche antes de morir. Frente a la impotencia de Rolf que siente claramente que no puede ayudar a su amigo, éste retoma ahora la problemática religiosa y se la aplica a sí mismo de manera negativa, de una manera que casi es blasfemia y parodia del Sermón de la Montaña:

Was du meinst: Sein Wille geschehe! Gott hat es gegeben, und selig sind,
die es nehmen, und tot sind, die da nicht hören können wie ich, nicht
lieben können in Gottes Namen, die Unseligen, wie ich, die da hassen, weil sie
lieben wollen aus eigener Kraft, denn in Gott allein ist die Liebe und die Kraft
und die Herrlichkeit, das meinst du doch?⁶²

Stiller es incapaz de aceptar el consejo que el fiscal le da: “Ihr lernt beten für einander.” (“Aprenderán ustedes a rezar uno para el otro”). Y a modo de síntesis Rolf retoma la temática de la aceptación de sí mismo:

Mit deinen Heften ging es mir komisch[...]Immer wieder hast du versucht,
dich selbst anzunehmen, ohne so etwas wie Gott anzunehmen. Und nun
erweist sich das als Unmöglichkeit. Er ist die Kraft, die dir helfen kann, dich
wirklich anzunehmen[...] ⁶³

Como hace notar Manfred Jurgensen, porque Rolf cree en Dios, su epílogo está orientado metafísicamente. Stiller no. Él busca una aceptación y una identidad, pero no a Dios, sino que habla de un ángel personal que, para Jurgensen, sería “la expresión de la gracia de todo lo viviente”.⁶⁴ Ese ángel es inexplicable para Stiller, no puede expresar lo que significa, pero es lo que le da fuerzas para mantenerse alerta frente a la conjura del mundo que lo mete en una piel ajena.

Tampoco Frisch lo explica claramente. Al terminar las anotaciones de la cárcel se encuentra el texto significativo: “Mein Engel halte mich wach.” (“Que mi ángel me mantenga despierto”). Pero el ángel es también la expresión del miedo frente a la muerte, ya que lo menciona en el pasaje que se refiere al suicidio:

Ich kann hier lediglich sagen, dass es dieser Schrecken ist, was ich meinen
Engel nenne... ⁶⁵

Mientras el ángel lo acompañe él seguirá buscando su identidad. En el epílogo del fiscal, ya no se hablará más de ese ángel, a pesar de que Rolf sabe de él por las confidencias de Stiller en prisión y por las anotaciones.

Stiller espera su redención no por medios divinos sino humanos, en especial de Julika; él mismo quiere ser el redentor de su esposa. Se puede deducir, por la óptica del fiscal, que ésta es la causa de su fracaso. Así Rolf puede decirle que se ha arrodillado en el lugar equivocado. Ya sobre el final de la novela es el mismo Stiller quien pide a su amigo que rece para que Julika no muera.

Como una última ironía, Julika muere el lunes de Pascua, cuando se celebra la Resurrección. Los párrafos finales de la novela son muy amargos, y recuerdan - como casi todos los críticos lo mencionan- al Lenz de Büchner ⁶⁶ :

Stiller blieb in Glion und lebte allein. ⁶⁷

Para algunos críticos, por ejemplo Steinmetz, esta soledad de Stiller implica una cierta salida, una esperanza ya que antes él se ha lamentado de no poder soportarla. El tono de la narración no permite deducir eso. Poco antes de terminar la novela, Stiller hace un balance de los dos últimos años, el tiempo que corresponde al epílogo:

“In Wahrheit, siehst du, bin ich genau da, wo ich vor zwei Jahren hätte anfangen müssen”, meinte er, “keinen Schritt weiter! Nur dass wieder zwei Jahre verloren sind”. ⁶⁸

La obra se cierra con la amargura de una vida no desarrollada, con la imposibilidad de la comunicación o la quiebra de la misma. Permanecen en ella las experiencias positivas que significan el respeto que se debe a los otros, la imagen que no debe hacerse el hombre, porque es un “pecado”, el del no-amor, la vaciedad de una vida inauténtica, y sobre todo, la aceptación de sí mismo como requisito ineludible para el amor al prójimo.

2. La novela del oír y del callar

En su artículo “Oír-ver-leer” (1984)⁶⁹,⁶⁴ Hans-Georg Gadamer ha planteado con lucidez las relaciones que hay entre los sentidos de la vista y del oído. Comienza a partir de la lectura y de la escritura y apunta que “Leer es dejar que le hablen a uno”.⁷⁰ ⁶⁹

Luego afirma que “el funcionamiento del oído y la vista distingue al hombre específicamente desde antiguo”. ⁷¹

Más adelante define al sentido auditivo: “Oír no quiere decir sólo oír, sino que quiere decir oír palabras.”

Cita, después a Aristóteles que en su Metafísica exalta el sentido de la vista, pero también habla sobre la primacía del oír.⁷²

El filósofo se refiere, más adelante, a la importancia que el oído tiene para la comprensión de la palabra. Se remonta a los textos antiguos y se pregunta si estos textos han sido escritos para leer o han sido compuestos para recitar. Afirma que según investigaciones realizadas hay una larga tradición épica y leyendas que tienen características orales.

Interesante es que recuerde la importancia que daba Goethe a la lectura, a la que entendía como una especie de representación ante un escenario interior.

Sobre todo insiste en que durante mucho tiempo se acostumbraba a leer en voz alta. Hoy se ha perdido ese don, que exige la memoria, y casi exclusivamente leemos con la vista,

aun cuando la lectura significa poner en funcionamiento el oído para comprender absolutamente las palabras.

Siguiendo estas interesantes opiniones de Gadamer se pueden aplicar sus conceptos a las grandes novelas de Frisch: Stiller como novela del oír y del callar, Homo faber como novela de ver y no-ver.

Ya desde el título, la novela Stiller (“el callado”, “el silencioso”) introduce al lector en una obra de múltiples referencias auditivas. La palabra “Stille” es una de las favoritas de Frisch, que ya antes había usado en otro texto, Antwort aus der Stille (Respuesta desde el silencio, no incluida en las Obras Completas), pero no con el rico sentido que tiene en la novela de 1954.

Un episodio de Stiller explica, en el cuaderno dos, el significado del nombre. Durante el primer encuentro de Julika con Stiller en el atelier del escultor, la bailarina que recién lo ha conocido, se pregunta a sí misma si sería su apellido o un sobrenombre.⁷³

Más que significativo es que en “Ich schreibe für Leser”, Frisch mismo explica cómo surgen los nombres de sus personajes. Allí dice:

Als ich den Namen hinschrieb (se refiere a Gantenbein) dachte ich mir gar nichts. So wenig wie bei Stiller.⁷⁴ 323

Y justifica el “bautismo” de los personajes como producto de una “ocurrencia”. Luego agrega que Stiller no es un nombre suizo y más adelante añade:

Der Name muss ihr (a la figura) allein gehören, damit sie ihn erfüllen kann.⁷⁵

En el caso del nombre Stiller habría que hacer ciertas aclaraciones. El punto de partida está en la pieza radial Rip van Winkle.⁷⁶ Al principio se pensó⁷⁷ que esta obra contenía el germen de lo desarrollado novelísticamente después en Stiller. Hoy se sabe, según el propio testimonio de Frisch, que es justamente lo contrario. En sus conversaciones con Bienek, Frisch señala que cuando estaba trabajando en la novela necesitaba dinero y por lo tanto le “robó” la pieza radial a las páginas de la novela.⁷⁸

Esto es digno de señalarse porque en Rip van Winkle, el nombre del artista desaparecido y reconocido en la frontera es Anatol Wadel⁷⁹ y no Stiller. Contrariamente ya aparecen algunos nombres fijos como quedarán en la novela: Julika y Knobel. Lo que significa que el nombre Stiller está mucho más pensado de lo que se puede creer en las declaraciones de Frisch.

Este nombre, Stiller, alude como se ha visto, al silencio, lo que por otro lado permite suponer que hay un eco kierkegaardiano, ya que el filósofo danés usa para Temor y temblor, el pseudónimo de Johannes de Silentio.⁸⁰

Al analizar el vocabulario de la novela, sorprende la frecuencia de palabras cuya raíz es “Stille” (“silencio”): más de 47 veces (sin contar las innumerables menciones del nombre del

personaje) aparece como adjetivo, adverbio, sustantivo, palabras compuestas. Todo es, podría decirse, “still”.

También palabras muy frecuentes son las que significan “schweigen” (callar) y “verstummen” (enmudecer). “Stumm” (mudo) y sus compuestos se ejemplifican 57 veces y de “schweigen” (callar) se presentan 104 ejemplos. Además es frecuente que los personajes se queden “wortlos” (sin palabras), 21 veces.

Hay dos aspectos significativos para destacar: en primer lugar Kierkegaard habla mucho de silencio, callar, melancolía, triste, solitario, angustia, desesperación, lo que se demuestra en todas sus obras. Es interesante destacar que esto se ve en la especie de antología que ha preparado Guardini con textos del danés: *Vom Sinn der Schwermut*, que es el texto que menciona Frisch en las “Glosas” del Don Juan y en el estudio que le dedica con el título *Der Ausgangspunkt der Denkbewegung Sören Kierkegaards*.⁸¹ En segundo lugar el mismo Guardini en su obra *Welt und Person*,⁸² dedica una especial nota a la palabra “Stille” y a otras relacionadas como “schweigen” o “stumm”, aunque sus conclusiones difieran de las afirmaciones del narrador Stiller/White en la novela, fundamentalmente con “stumm”. Dice Stiller:

Wer schweigt, ist nicht stumm.⁸³ p.249

Mientras para Guardini el hombre debe “callar”(“schweigen”), pero no ser “stumm”, porque:

Stummheit ist Mangel an Wort, worin die Person stickt. Schweigen hingegen setzt die Person voraus. Nur die Person kann in jener gesammelten Stille sein, die Schweigen heisst [...] ⁸⁴

En cierto sentido no es exacto hablar de “enmudecimiento” en el final de Stiller. Allí se menciona que el protagonista todavía escribe cartas. El fiscal informa:

Wir sahen einander dann und wann; seine nächtlichen Abrufe blieben aus, und

seine Briefe waren karg. Stiller blieb in Glion und lebte allein.⁸⁵

Tampoco se puede ver una aceptación positiva de la soledad. Es, más vale, una constatación de la continuidad de su estado solitario, tal como casi siempre había vivido.

Notas

1. Jurgensen II, op. cit., p. 62.
2. Cfr. Marti, Kurt: "Das zweite Gebot in Stiller von Max Frisch". En: Mat. z. St. I, pp.211-216; Böschenstein, Hermann: "Stiller: ein neuer Menschentyp", en: Mat zu St.I., pp: 173-177; Wintsch-Spiess, Monika, op.cit.; etc.
3. Mayer, Hans, op.cit., p.77.
4. Weisstein, Ulrich: "Stiller: Die Suche nach der Identität". En: UMF II, pp.245-263; Manger, Philipp, op.cit.
5. Weisstein, U.: op. cit, p.260.
6. Böschenstein, H.: op. cit., p.178.
7. Petersen, Jürgen H.: Max Frisch: Stiller. Ffm., Dicsterweg, 1994. Los temas que marca este autor, uno de los últimos trabajos sobre Stiller, son los siguientes: relaciones de la pareja, problemática de la identidad y de la imagen, existencialismo, religión y desesperación, etc.
8. En los últimos tiempos, probablemente desde 1994, la obra se estudia en el bachillerato, Sekundarstufe II. Cfr. Hermes, Eberhard: Lektürenhilfe. Max Frisch "Stiller". Stuttgart/Dresden, Klett, 1994, p.5.
9. Cfr. Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München, DTV, 1969, p.30. Trad.: Yo había estado un año en América, y como tenía una beca, creí deber ser diligente. Había escrito seiscientas páginas que se malograron. Un día estaba en mi casa, tipeando como frecuentemente lo hago cuando me aburro y debo entretenerme, un par de páginas- sin metas, libre del angustioso sentimiento de tener una ocurrencia. Nada se termina más fácilmente que una ocurrencia, que se reconoce a sí misma. Esas fueron las primeras páginas de Stiller, sin modificar; el material que yo necesitaba para seguir tipeando lo robé de las seiscientas malogradas páginas sin reservas, de modo tal que en tres cuartos de año la obra estaba terminada.
10. Cfr. Rall, Marlene: " Diario mexicano". En: Casa del tiempo. Vol. X, nº 98-99, noviembre-febrero, 1990-1991. México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp.120-133, nota preliminar de Marlene Rall y traducción y notas de Alberto Cue.
11. Cfr. op.cit., p. 32.
12. Frisch, Max: No soy Stiller. Trad. de Margarita Fontseré. Barcelona, Seix-Barral, 1968. Además del título ampliado, falta el subtítulo Novela. Falta la indicación antes de la primera parte "Anotaciones de Stiller en la cárcel" y la ubicación de los epígrafes es totalmente ambigua, porque no se sabe si preceden al libro completo o a la primera parte. Falta además de qué obra están tomados. Dice solamente el autor, Kierkegaard.
13. Los epígrafes están transcritos en el capítulo primero de este trabajo.
14. Cfr. Frisch, Max: "Spuren meiner Nicht-Lektüre". En Mat.z. St. I, p. 342.
15. Jurgensen II, op.cit. p.63.
16. St., p.9. Trad.: Puesto que lo único que importa es no ser otro que el individuo que lamentablemente soy en realidad [...]
17. St., p. 250. Trad.: Me parece que tendría que ser un monstruo de cinco cabezas, de las cuales cada uno de ellos cortaría cuatro para reconstruir su verdadero Stiller.
18. St., p.89. Trad.: Parece que fue este visitante cotidiano quien, incidentalmente, le repitió la idea ya sabida de que el hecho de hacerse una imagen de su prójimo, de decir: "¡Eres así y basta!" es una prueba de falta de amor y por consiguiente un pecado.
19. St., pp. 113-114. Trad.: No en vano dicen las Escrituras que toda imagen es un pecado. Lo que tú estas haciendo ahora con estos discursos es todo lo contrario del amor. No sé si me entiendes. Cuando uno ama a una persona, le concede un margen de confianza en lugar de hacerse de ella una imagen cerrada y definitiva; uno está dispuesto a pesar de todos los recuerdos, a dejarse sorprender por su diversidad, por evolución. Yo solo puede decirte que no soy como tú imaginas. Siempre acabas calentándote la cabeza con tus discursos, pero te equivocas al forjarte una imagen definitiva de mí.
20. St., p. 114. Trad.: "¿De dónde sacaste eso? preguntó él solamente."
21. St., pp. 252-253. Trad.: Quizá al principio de mi actividad como artista estuve solo; en cierto sentido era capaz de estar solo con la ilusión de poderme realizar en barro y yeso; pero esta ilusión no duró mucho tiempo y pronto se presentó el orgullo...
22. St., p.111. Trad.: "Si no hubiera pasado el fracaso en España", dijo él, si te hubiera encontrado con un sentimiento de un total y correcto hombre - yo te habría abandonado hace mucho, Julika..."
23. St., p. 204. Trad.: Es decir, que te avergüenzas de ser como eres. ¿Quién exige de ti que seas un héroe, un perfecto soldado, un hombre que no teme disparar? Crees que no estuviste a la altura allí en España. ¿Quién dice lo contrario? Pero quizá te empeñaste en estar a la altura de alguien que no eres en realidad.
24. St., p. 327. Trad.: Exactamente así la vi en su lecho de muerte, y tuve la terrible impresión de que Stiller siempre la había visto como si estuviera muerta. Y por primera vez tuve

- también la íntima convicción, profunda y absoluta, una convicción que jamás podría borrar palabra alguna, de que Stiller había cometido un pecado.
25. El tema del matrimonio es destacado por todos los críticos, por supuesto que con diferentes conclusiones. Hans Mayer afirma que muchos de los lectores opinan que se trata de una novela conyugal. Cfr. op. cit., p.71.
 26. Jurgensen II, p. 62. Trad.: En el matrimonio se hacen uno el concepto abstracto y la experiencia vivida.
 27. También Hans Mayer observa que la cita de esas novelas está al servicio de que el personaje Rolf medite como un intelectual suizo culto. Cfr. op. cit., p.72.
 28. St., p. 215. Trad.: ¡Ambos juntos en una persona, eso sí que hubiera sido bueno!
 29. St., p. 192. Trad.: Stiller es uno de esos que conquistan más de lo que pueden conservar, y cuando su compañera ha presentido sus límites él se siente descorazonado. No quiere, ni si quisiese lo podría dejarse amar tal como es, y por eso abandona inconscientemente a toda mujer que lo ama de veras, por cuanto se vería obligado a aceptarse a sí mismo, cosa que no puede hacer.
 30. St. p. 227. Trad: [...] ni siquiera en tu forma exterior.
 31. A partir del segundo Tagebuch 1966-1971, incluido, casi todas las obras de Frisch desarrollan críticas sociopolíticas, especialmente contra Suiza. Cfr. Wilhelm Tell für die Schule, Dienstbüchlein, Schweiz ohne Armee?
 32. St., pp.141-142. Trad.:Vivimos en la era de las reproducciones. La mayoría delas imágenes que tenemos del mundo no las hemos visto con nuestros propios ojos, o mejor dicho, las hemos visto con nuestros propios ojos pero no en su propio lugar: somos auditores, espectadores y conocedores desde lejos...¡Qué época! Ya no significa nada decir que uno ha visto peces espadas o que ha amado a una mulata, todo esto puede también haberse visto en una matinée cultural. Para nosotros hoy (exceptuando Rusia) no hay ninguna terra incógnita y sin embargo[...] Yo le juro que existe una mulata llamada Florence.
 33. Cfr. Mayer, Hans, op. cit., p.77.
 34. St., p. 140. Trad.: En Serbia o en el Perú, lo mismo da, en todas partes nos ilumina el mismo sol, y si el lugar deja de importarnos es que hemos logrado la libertad [...]
 35. St., p. 146. Trad.: (Ah, esta nostalgia de ser blanco y esta nostalgia de tener el cabello liso y este esfuerzo perpetuo de ser diferente de tal modo como uno ha sido creado, esta dificultad de aceptarse a sí mismo, yo la conocía, y solo contemplaba desde afuera mi propio infortunio, veía lo absurdo de nuestra nostalgia, de nuestro empeño en querer ser distintos de lo que somos...)
 36. Cfr., St., p. 254.
 37. St., p. 130. Trad.: Su nombre ha desaparecido, y yo pienso que ese desaparecido tampoco aparecerá más .
 38. St., p. 130. Trad.: "No -contesto riendo-, no exactamente pero lo que a mí me pasó fue exactamente igual."
 39. Cfr. Lusser-Mertelsmann, Gunda: "Die Höhlengeschichte als symbolische Darstellung der Wiedergeburt". En: Mat.z. St.I, p.165-171.
 40. Cfr. Guardini, Romano: La aceptación de sí mismo. Madrid, Guadarrama, 1962, p. 23.
 41. St., p. 66. Trad.:[...]Salto sin alas, simplemente salto en la nada, en una vida no vivida, en la culpa por omisión, en el vacío como lo único verdadero, que me pertenece, que me puede llevar[...]
 42. St, p. 286. Trad.: Me había quitado de encima una vida que en realidad no lo era. Quizá la manera como lo hice fuera ridícula, pero me quedó el recuerdo de una infinita libertad: todo dependía de mí. Yo podía decir si quería volver a vivir o no pero esta vez de manera que mi vida pudiera llegar a una muerte verdadera. Todo dependía de mí, ya lo he dicho antes. Jamás me sentí tan cerca de la gracia. Y solo cuando sentí gran sufrimiento, comprendí que me había decidido por la vida, seguro de que poseía la gracia. Tuve la impresión clarísima de acabar de nacer... Eso ocurría hace dos años...
 43. St., p. 319. Trad.: ¿Por qué regresaste? Parece que lo hiciste porque la querías y porque no podemos cambiar de vida sencillamente porque las cosas no nos han salido bien. Porque en

- realidad es nuestra vida, nuestra propia vida la que no ha salido bien, la sola y única vida que tenemos.
44. St., p. 17. Trad.[...] la cárcel está sólo en mí.
 45. St., p. 65. Trad.: ¿Cómo debe uno probar quién es en realidad? Yo no puedo. ¿Sé yo quién soy yo mismo? Esta es la espantosa experiencia de mi cárcel preventiva: Yo no tengo lenguaje para mi realidad.
 46. Cfr. St., p. 249.
 47. St., p. 249. Trad.: Escribir no es comunicación con los lectores, tampoco comunicación con uno mismo, sino comunicación con lo inexpresable [...] Nosotros tenemos la lengua, para callar. El que calla, no es mudo. El que calla no tiene la menor idea de quién es.
 48. St. p.50. Trad.: "Todo se puede narrar menos lo que es la vida verdadera; esa imposibilidad es la que nos obliga a permanecer como nuestros compañeros nos ven y nos reflejan los que dicen que son mis amigos y nunca nos permiten cambiar en cada maravilla (que yo no puede contar lo inexpresable que no puedo demostrar) solamente para poder decir: "yo te conozco".
 49. Cfr. Bienek, op. cit., p. 26.
 50. St., p. 242. Trad.: La mayoría de los hombres destruyen su propia existencia a causa de las exigencias desmesuradas que se imponen a sí mismos.
 51. St., p. 242. Trad.: El imponerse exigencias desmesuradas suele ir acompañado de un remordimiento disfrazado. A unos les da por no perdonarse por no ser genios, a otros el no ser unos santos a pesar de haber recibido una buena educación y a Stiller le dio por no perdonarse el no haber sido un buen combatiente en la guerra de España.
 52. Cfr. Fausto II, Noche clásica de Walpurgis, verso 7488, p. 228. En: op. cit. El personaje que pronuncia el verso es Manto, hija de Tiresias.
 53. St., pp. 243-244. Trad.: En la exigencia de que hay que amar a su prójimo como a uno mismo se da como supuesto que uno se ama a sí mismo tal como ha sido creado.
 54. St., p. 244. Trad.: Sin la certidumbre de que existe una instancia absoluta más allá de la interpretación humana, de que existe una realidad suprema, no puedo imaginarme que podamos llegar a ser verdaderamente libres.
 55. Cfr. Marti, Kurt, op.cit., p. 215.
 56. Cfr. St., por ejemplo p. 244.
 57. Cfr., Steinmetz, H., op. cit. p.124 y Butler M., op.cit., p. 195.
 58. St., p. 54. Trad.: ¡ La repetición! Esto yo lo sé: Todo depende de que uno logre, no esperar que su vida sea algo independiente de la repetición, sino por el contrario, convertir esa inevitable repetición en su propia vida, diciendo: éste soy yo; y ello por libre voluntad (a pesar de la obligación). Sin embargo siempre (también allí la repetición), basta una palabra, un gesto que me asusta, un paisaje, que me recuerda y todo en mí es huida, huida sin esperanza de llegar a algún lugar justamente por el miedo a la repetición-
 59. St., p. 306. Trad.: En tanto un hombre no se acepta a sí mismo, va a tener ese miedo de ser mal entendido por lo demás [...] El querría que nosotros lo dejáramos libre, pero él mismo no nos deja libres a nosotros.
 60. St. p. 306. Trad.: El está en el concepto de querer dar el segundo y más difícil paso, salir de la resignación que no es lo que él quisiera ser y ser lo que es.
 61. Cfr. St.. p. 307.
 62. St., p. 320. Trad.: Lo que tú crees : ¡que sea su voluntad ! Dios te lo ha dado y bienaventurados sean los que lo toman y muertos sean los que no pueden oír como yo, ni pueden amar en nombre de Dios, los desgraciados como yo que odiamos porque ellos quieren amar por su propia fuerza, puesto que en Dios sólo está el amor y la fuerza y la grandeza. ¿Eso quieres tú?
 63. St., p. 325. Trad.: "Con tus cuadernos me pasó algo extraño" [...] "Siempre quisiste intentar aceptarte a ti mismo sin aceptar a Dios. Y ahora se muestra que esto es lo imposible. El es la fuerza que te puede ayudar a aceptarte verdaderamente [...]"
 64. Jurgensen II, op.cit., p. 77.
 65. St., p. 286. Trad.: Yo puedo decir aquí que es ese miedo lo que llamo mi ángel.

66. El Lenz de Büchner termina con unas palabras que siempre se han tomado como fuente del final de Stiller: "So lebte er hin". Trad.: Así siguió viviendo.
67. St., p. 328. Trad.: Stiller permanecía en Glion y vivía solo.
68. St., p. 324. Trad.: En realidad estoy en el mismo lugar en el que habría tenido que estar hace dos años. No he adelantado ni un paso. Lo único que ha ocurrido es que hemos perdido dos años.
69. Gadamer, Hans-Georg: "Oír-ver-leer". En: Arte y verdad de la palabra. Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, 1998, pp. 69-81.
70. Gadamer, op.cit., p. 69.
71. Gadamer, op.cit., p. 69.
72. Cfr. Aristóteles: Metafísica. Trad. del griego por Patricio Azcárate. Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 12.
73. Cfr. St., p. 106.
74. Frisch, Max: "Ich schreibe für Leser". En: GWJ, V, p. 323. Trad.: Cuando escribí el nombre, no pensé en nada.
75. Frisch, M., op.cit., p. 324. Trad.: El nombre debe pertenecer sólo a él [al personaje] para que el personaje lo pueda llevar plenamente.
76. Cfr. Frisch, Max: Rip van Winkle. En: GWJ, III, pp.781-835.
77. Cfr. por ejemplo Naumann, Helmut: Der Fall Stiller. Antwort auf eine Herausforderung. Schäuble, Im Schäuble Verlag, 1978. Naumann considera a la pieza radial como un precedente de la novela, p.83.
78. Cfr. Bienek, op.cit., p. 32.
79. Cfr. Rip van Winkle, op. cit.
80. Pseudónimo usado por Kierkegaard en Temor y temblor.
81. Guardini, Romano: "Der Ausgangspunkt der Denkbewegung Sören Kierkegaards". En: Vom Sinn der Schwermut. Mainz, M.Grünwald, 1983.
82. Guardini, Romano: Welt und Person. Versuche zur christlichen Lehre vom Menschen. Würzburg, Werkbund-Verlag, 1950, nota 14 de la p.108.
83. St., p. 249. Trad.: El que calla, no es mudo.
84. Guardini, Romano: op.cit., nota 14 de la p. 108. Trad.: Mudez es falta de palabra en la que la persona se ahoga. Callar, por el contrario, presupone la persona. Sólo la persona puede existir en ese completo silencio, que significa callar.
85. St., p.328. Trad.: Desde entonces, nos hemos vuelto a ver de vez en cuando. Ya no me ha vuelto a telefonear por la noche y sus cartas son siempre muy breves. Stiller se ha quedado en Glion y vive solo.

CAPÍTULO VIII

Capítulo VIII

El concepto de “homo faber” aplicado al hombre contemporáneo

Como casi todas sus obras, el “informe” Homo faber, que Frisch caracterizó como “el diario de un moribundo” ¹, ha sido objeto de polémicas y discusiones, que ponen en juego sus valores literarios, la proyección y riqueza de sus pensamientos, la forma narrativa, las múltiples alusiones mitológicas. Todo esto se capta en la casi agobiante bibliografía crítica, en donde cada estudioso pretende decir la última palabra. A esto se suma su rápida difusión, su éxito inmediato, su inclusión en la escuela como lectura obligatoria, su realización cinematográfica por Volker Schlöndorff, en fin todo lo que alentó estudios e interpretaciones múltiples.

Génesis

A fines de 1955, Frisch comienza la redacción de Homo faber y continúa trabajando en la obra hasta 1957, interrumpido el trabajo por viajes a lugares que se convertirán en escenarios de la novela. En febrero de 1957 le escribe a su editor Peter Suhrkamp que el manuscrito está listo, pero dos meses más tarde, desecha esa versión y en pocos días recompone la redacción definitiva. Luego de un viaje a Grecia que le permite también visitar lugares utilizados en el texto, termina su tarea comunicándoselo al editor el 12.8.1957, según informa detalladamente Walter Schmitz en su comentario de la obra. ² Ya en octubre aparece en libro.

Homo faber

Una primera pregunta despierta el título. ¿A qué alude “homo faber”? ¿Es el técnico, el hombre que “hace”, ³ como se lo ha caracterizado en oposición al “homo sapiens” y al “homo ludens”?

Huizinga, quien usó, uno de los primeros, la denominación de “homo faber”, expresa en la introducción a su obra sobre el “homo ludens” lo siguiente:

Cuando se vio claro que la designación de homo sapiens no convenía tanto a nuestra especie como se había creído en un principio porque, al fin de cuentas, no somos tan razonables como gustaba de creer el siglo XVIII en su ingenuo optimismo, se le adjuntó la de homo faber. Pero este nombre es todavía menos adecuado, porque podría aplicarse también a muchos animales el calificativo de faber. Ahora bien, lo que ocurre con el fabricar sucede con el jugar: muchos animales juegan. Sin embargo, me parece que el nombre homo ludens, el hombre que juega, expresa una función tan esencial como la de fabricar, y merece, por lo tanto, ocupar su lugar junto al de homo faber.

Cuando examinamos hasta el fondo, en la medida de lo posible el contenido de nuestras acciones, puede ocurrirnos la idea [de] que todo el hacer del hombre no es más que un jugar [...] ⁴

Siguiendo los cuestionamientos de algunos críticos - cosa común en Frisch -, el autor suizo aclara a una clase escolar berlinesa:

Im Grunde ist der “Homo faber”, dieser Mann, nicht ein Techniker, sondern er ist ein verhinderter Mensch, der von sich selbst ein Bildnis gemacht hat, der sich ein Bildnis hat machen lassen, das ihn verhindert, zu sich selber zu kommen. ⁵

La razón para esta interpretación del propio autor está en los rechazos críticos a la verosimilitud de un técnico que escribe una “obra de arte narrativa”, con el objetivo de autodisculparse, de hacer un enjuiciamiento personal y de encontrarse consigo mismo. Porque de todos modos al protagonista se lo llama “homo faber” (la utilización de tal nombre proviene de su amante de juventud, Hanna, ⁶ lo que puede tener connotación irónica en la expresión de la mujer, pero no en el título, como afirma Walter Schmitz ⁷) El autor, por otra parte, juega con dicho nombre: Walter Faber es el nombre del narrador. De ninguna manera puede aceptarse que

Faber no es un técnico. Podría decirse más adecuadamente que sí es un “verhinderter Mensch” (“un hombre imposibilitado”) a causa de su actitud como técnico. Numerosas veces en la narración, el protagonista se llama a sí mismo ingeniero o técnico. Significativo es también que la obra lleve como subtítulo “Ein Bericht” (“Un informe”) ⁸ y no “novela” como sería lo normal y corriente. Esa denominación, “informe”, resulta perfectamente adecuada para el técnico-narrador en primera persona. Un “informe” semejante al que debe redactar sobre las turbinas de Venezuela, que tiene características totalmente diferentes de una novela habitual.

Estructura

El informe del ingeniero está adecuadamente dividido en dos “estaciones”. La primera, escrita en Caracas, después de la muerte de su hija, retoma “todo” el pasado de ese “imposibilitado” hombre, no recordado linealmente, sino compuesto por series de secuencias que corresponden al viaje que comienza en Nueva York (Aeropuerto de La Guardia). A partir de estos acontecimientos, el pasado va entrando en el informe de una manera “casual”, tal como lo recibe o lo recuerda el narrador-protagonista. Las “casualidades” hacen que en ese avión viaje Herbert Hencke, el hermano de su mejor amigo de juventud, Joachim, quien se había casado con Hanna, su amante de la Universidad, embarazada por Faber. Después de un cambio de meta para visitar a su ex-amigo alemán, el técnico, al servicio de la Unesco, encuentra muerto a Joachim, pues se ha ahorcado, en medio de la selva. Un segundo viaje- esta vez en barco- lo pondrá también por casualidad en contacto con su hija, de cuya existencia él no tiene noticias, ya que con su amante habían decidido el aborto. Durante un viaje turístico que padre e hija realizan juntos, sin saber su parentesco, cometen incesto. Al volver a Atenas, donde Hanna vive, la hija Sabeth sufre un accidente y muere. Aquí también la “casualidad” le permite el reencuentro con su amante de juventud. Éste es el final de la primera estación.

Según Walter Schmitz, la primera estación debía llevar el título de “Die Super-Constellation” y la segunda, “Las Euménides”. ⁹ Estos títulos fueron anulados, quedando sí las dos estaciones, con modos de narración diferentes. La primera estación termina con la muerte de Sabeth, su hija, en forma de relato con abundantes flashbacks.

La segunda estación está escrita en forma de diario, en el hospital de Atenas, donde Faber ha sido internado. Figura la fecha del comienzo de las anotaciones, que se dividen de dos maneras: en primer lugar los apuntes, en cursiva cuando escribe a mano, que Faber anota en el hospital, y en segundo lugar, intercalados, con fechas precisas, los apuntes que completan el viaje de vuelta del protagonista a Atenas, cuando le permiten el uso de la máquina de escribir. La última apuntación corresponde a la hora en que lo llevan a operar, con la probabilidad de la muerte. La división en dos estaciones supone no sólo la imposibilidad de lograr desde el hospital ateniense abarcar todo lo sucedido y recordado (problema del punto de vista narrativo elegido), sino un cambio en la personalidad de Faber a partir de lo vivido en la primera parte.

Faber, el hombre técnico

Contra casi todos los argumentos actuales de la crítica, se puede ver en la novela *Homo faber*, la descripción de un tipo de hombre que es el resultado del auge de la técnica. Lo que ahora se marca como “incoherencias” en el personaje, son, en realidad, cambios de perspectiva en la visión de la técnica y de la ciencia, las que actualmente no pueden ser puestas en duda, porque sería una posición regresiva y reaccionaria, contraria al progreso. Sin embargo, en este trabajo se sostiene que la visión de la novela corresponde a la época de su aparición (1957) y no a lo que puede pensarse hoy sobre la técnica y la ciencia. Como ya se ha señalado, Walter Faber es “ein verhinderter Mensch”, en tanto él ha usado los desarrollos científicos como una especie de resguardo y seguro frente a la angustia de la vida y de la muerte que sufren los hombres de esta época. No son sólo errores personales los que el personaje-narrador comete, sino que, como claramente le dice Hanna: sus errores son “profesionales”.¹⁰

A lo largo de todo el informe, se encuentran numerosas caracterizaciones de Faber como técnico o ingeniero:

Ich glaube nicht an Fügung und Schicksal, als Techniker bin ich gewohnt mit der Formel der Wahrscheinlichkeit zu rechnen.¹¹

[...] ich bin Techniker.¹²

Sabeth wusste[...] dass ich ein Techniker bin.¹³

Es importante remarcar que, si bien la discusión sobre la técnica se da casi hasta el final de la obra, estas afirmaciones de Faber como técnico se encuentran más frecuentemente en la Primera Estación. En esta parte, todo su actuar como su hablar reflejan la típica mentalidad del hombre técnico.

Que Walter Faber no es un hombre que “hace” sino que “habla”, como opina Walter Schmitz¹⁴, puede refutarse directamente con el mismo texto. En primer lugar es necesario tener en cuenta que Faber realiza, al salir de Nueva York, un viaje de trabajo para dirigir el montaje de turbinas en Caracas. Éste es su modalidad de trabajo: ser técnico experto de la Unesco para países subdesarrollados.¹⁵ Repetidas veces menciona su portafolios, con la documentación, su necesidad de trabajar, acude a reuniones y conferencias, como las de París. En segundo lugar, si su viaje de trabajo es interrumpido por el aterrizaje forzoso en el desierto de Tamaulipas, es obra de la “casualidad” o falla de la técnica. Luego de su regreso a Nueva York, después de haberse reencontrado con parte de su pasado, los viajes se presentan como “vacaciones”. Innecesariamente o para acortar el tiempo en Nueva York (y escaparse de Ivy, una amante norteamericana) utiliza el barco. A pesar de tratarse de un medio de comunicación que no parece conocer tan bien como el avión, menciona que debía trabajar, pero no encuentra alicientes para realizar sus tareas. La vida en el barco se le presenta como una liberación inconsciente o un tiempo que es necesario “matar” con juegos:

Eigentlich hätte ich arbeiten sollen-
So eine Schifffreise ist ein komischer Zustand. Fünf Tage ohneWagen! Ich bin gewohnt zu arbeiten oder meinen Wagen zu steuern, es ist keine Erholung für mich, wenn nichts läuft, und alles Ungewohnte macht mich sowieso nervös. Ich konnte nicht arbeiten. ¹⁶

A partir de París, sus viajes son ya expresamente “vacaciones”. Si la novela pone en primer plano el relato de las “vacaciones”, no es de extrañar que el tipo del homo faber no se manifieste tanto actuando como hablando. Sin embargo, durante todos los viajes que emprende, busca siempre la ocasión de “hacer” algo. Típica de esa modalidad es la revisión del Landrover en Palenque, mientras todos los demás presencian las fiestas indígenas, ¹⁷ o el arreglo del auto de Joachim para que pueda salir de la selva, en el viaje posterior. ¹⁸

Por otra parte es cierto que Faber habla mucho, pero su tema central es la técnica porque es la profesión deformante que él ha elegido y que le impide manejarse con seguridad en otros temas. Por ejemplo es notable su ignorancia y desinterés por el arte, como lo demuestra el hecho de no conocer el Louvre, a pesar de infinitas estadas en París.

Sus interlocutores son casi siempre “enemigos de la técnica”, como los artistas Marcel y Hanna, o los profanos en el tema. Con los primeros, se intercalan los textos de la novela que caracterizan mejor la lucha entre la defensa de la técnica y su acusación de inhumana. Más ingenua es la posición de Sabeth, la hija, quien se comporta como una persona que atiende y aprende de la experiencia de Faber, por lo menos en el barco. Luego durante el tour cambiará la situación.

Faber mismo caracteriza a la técnica, oponiéndola a la naturaleza, y al técnico opuesto al hombre primitivo. En un pasaje, poco mencionado, en defensa del aborto, dice:

Wir leben technisch, der Mensch als Beherrscher der Natur, der Mensch als Ingenieur, und wer dagegen redet der soll auch keine Brücke benutzen, die nicht die Natur gebaut hat. Dann müsste man schon konsequent sein und jeden Eingriff ablehnen, das heisst, sterben an jeder Blinddarmentzündung. Weil Schicksal! Dann auch keine Glühbirne, keine Motor, keine Atom-Energie, keine Rechenmaschine, keine Narkose – dann los in den Dschungel! ¹⁹

Ya se da aquí también otra oposición que aparece en la novela: “Schicksal” o “Fügung” frente a la casualidad (Lingüísticamente la casualidad representada por “plötzlich” [de repente] en lo “üblich” [o sea lo que es habitual, como de costumbre], como lo ejemplifica Peter Pütz. ²⁰) La tercera oposición marcada es la de hombre-mujer.

Análisis de las primeras secuencias narrativas

Para completar esta imagen del hombre técnico, conviene analizar las primeras partes de la novela, que demostrarán cabalmente su condición de hombre “imposibilitado” por su profesión, como representante de nuestro mundo actual. Para un mejor análisis se dividirán las secuencias:

1. Salida del avión Super-Constellation desde el aeropuerto de La Guardia, Nueva York, con tormenta de nieve. La actitud de Faber es la de quien está acostumbrado a ese medio de transporte, pero inmediatamente anota “que [algo] lo ponía nervioso”,

- a) no por la noticia del periódico de una catástrofe aérea
- b) sino por la vibración de la máquina con motores en marcha
- c) además por la presencia del joven alemán, cuyo apellido no entendió

El punto a) se elimina por el b). En realidad tiene miedo, pero como hombre de la técnica se siente a la vez resguardado por ella y no llega a su conciencia el sentimiento de “Angst” (angustia, miedo) que se ha despertado en él. El punto c) permite comprobar su actitud de desinterés por los demás seres humanos. Aunque trata de guardar la cordialidad, lo pone nervioso cualquier cosa que haga su vecino. Menciona que está muerto de cansancio porque ha tratado durante tres horas de convencer a Ivy, su amante americana, de que no se casará. “Ich war froh allein zu sein” (“Me sentía feliz de estar solo”).²¹

Registra con suma atención todo lo que se refiera a hechos concretos, nombres de las máquinas, luces, lugares. Sin embargo el nombre de su vecino (que es lo importante) no lo ha captado. Está cansado del trabajo (¿para qué la máquina?) y los hombres lo cansan más. Lapidariamente escribe: “Menschen sind anstrengend” (“Los hombres cansan”) Toda la escena siguiente, bastante grotesca, está constituida por los intentos del alemán para trabar conocimiento con Faber y por otro lado, las escaramuzas de éste para no hacerlo. En el resto de la conversación, que a pesar del ingeniero se entabla, se establece que Walter Faber trabaja para la UNESCO como “ayuda técnica para los países subdesarrollados”.²² Sin interés ni atención, puede hablar de su actividad “während ich ganz anderes denke” (“mientras yo pienso algo totalmente distinto”). Podría agregarse que la crítica suele opinar que el mismo Faber es un “subdesarrollado” afectivamente.

2. En un aterrizaje intermedio en Houston (Texas), incomprensiblemente, Faber trata de huir y no continuar el viaje. Las causas no llegan a su conciencia. Sufre una indisposición, que es el primer síntoma de su enfermedad (cáncer de estómago). Su intento de no subir al avión lo explica porque él no tenía “Lust weiterzufliegen” (“deseo de seguir volando”). En realidad, la causa que no aflora a su conciencia es el parecido del joven alemán con su amigo de juventud Joachim. Es un intento inconsciente de escapar a su “destino”, que no consigue, porque la azafata lo encuentra y lo devuelve al avión. Típicamente se excusa señalando una falla de la técnica: su reloj se ha parado.

3. Durante la siguiente etapa de vuelo, los motores del avión empiezan a fallar. Es interesante ver la reacción de Faber. Aparentemente -él mismo lo dice- no tiene miedo y sin embargo se comporta con tanta ansiedad como los demás. El avión realiza un aterrizaje de emergencia en el desierto de Tamaulipas (México). En ese momento reconoce que pierde los nervios y se cubre la cara con ambas manos.

4. Estada en el desierto de Tamaulipas durante cuatro días y tres noches. Es en esta parte donde se encuentra mayor significación en las reflexiones de Faber. En primer lugar desecha una creencia en algo superior y explica las informaciones que recibe por la ley de probabilidad:

Ich glaube nicht an Fügung und Schicksal, als Techniker bin ich gewohnt mit den Formeln der Wahrscheinlichkeit zu rechnen.[...] Es war mehr als ein Zufall, dass alles so gekommen ist, es war eine ganze Kette von Zufälle. Aber wieso Fügung? Ich brauche, um das Unwahrscheinliche als Erfahrungstatsache gelten zu lassen, keinerlei Mystik: Mathematik genügt mir.²³

Allí se entera del matrimonio de su amigo Joachim con su ex novia Hanna y de que tienen un hijo (a lo que no presta atención), y luego de su posterior separación, mientras juega al ajedrez con Herbert, su vecino de asiento y hermano de Joachim. Aprecia el ajedrez porque no es necesario hablar. Mientras todos los demás “erleben” (“vivencian”) el desierto, él filma – es decir trata de apresar el instante mediante un medio técnico. Confiesa a Herbert que no le interesan los “paisajes”, menos aún el desierto. El alemán, por el contrario, considera lo que viven como una “Erlebnis” (“vivencia”). Walter Faber ironiza la situación:

Hotel Super-Constellation. Holiday In Desert with All Accommodations.²⁴

En una reflexión muy importante opone la “Erlebnis” con su profesión de técnico:

Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind. Ich sehe alles, wovon sie reden, sehr genau; ich bin ja nicht blind. Ich sehe den Mond über der Wüste von Tamaulipas- klarer als je, mag sein, aber eine errechenbare Masse, die um unseren Planeten kreist, eine Sache der Gravitation, interessant, aber wieso ein Erlebnis?²⁵

La actitud positivista y racional del hombre técnico de nuestra época se manifiesta en esa descripción por lo negativo en que muestra el desierto de Tamaulipas. Todo lo que sea poesía, fantasía, imaginación, miedo, es desencantado por su mirada de técnico:

Wozu weibisch werden?[...]Wozu hysterisch sein?[...]Warum soll ich erleben, was gar nicht ist?[...] Ende der Welt, wieso? Ich weigere mich, Angst zu haben aus blosser Fantasie, beziehungsweise fanatisch zu werden aus blosser Angst, geradezu mystisch.²⁶

Irónico, remarca la actitud de Herbert que continúa con sus vivencias. Encuentra toda la situación cómica. Cuando despierta –es decir sin control sobre sus reacciones-, se asusta un segundo, “unnötigerweise” (“innecesariamente”).

No se siente bien porque no puede afeitarse, pues falta la electricidad. No afeitado se siente como una “Pflanze” (“planta”). Toma conciencia de que la falta de la técnica lo pone nervioso. Pero es evidente que hay otras causas, como enterarse del matrimonio de Joachim y Hanna. Intenta prender un cigarrillo, lo que está prohibido, y pierde al ajedrez. Aprovecha la posibilidad de escribir a Yvy una carta rompiendo sus relaciones, con la máquina de escribir y con copia (!). La caracterización de Faber por Yvy resulta muy acertada: es un egoísta, un

Rohling, un bárbaro en relación con el gusto y un “Unmensch” (un monstruo insensible) en relación con las mujeres.²⁷

La técnica y el hombre

De estas primeras treinta páginas se desprende una caracterización de Walter Faber, que a pesar de ciertas incoherencias, coincide acertadamente con lo que los filósofos de la cultura han señalado como “el hombre técnico”. Si se hace un planteo de la civilización del siglo XX, numerosos autores han hablado de crisis de la imagen del hombre y del mundo como consecuencia de la desmesura de la máquina y de otras múltiples causas. Aunque se han consultado numerosos trabajos contrarios a la técnica (por parte de diferentes posiciones ideológicas) aquí se tomará como base la obra, un poco panorámica pero muy interesante de Philipp Lersch, *Der Mensch in der Gegenwart* de 1947, que se cita según la 2. edición de 1955, traducida al castellano como *El hombre en la actualidad*.²⁸

Lersch traza las constantes de ciertas características que ha producido, según su opinión, la creciente racionalización del mundo. De casi todas ellas podrían darse ejemplos tomados de la novela de Frisch. Esto no significa, por supuesto, suponer una influencia de Lersch en Frisch, sino constatar una coincidencia de época.

Se trata del capítulo “Consecuencias de la racionalización” en donde se marcan en siete ítems el ser del hombre de la técnica (de los cuales se toman sólo algunos). En el punto A, que denomina “La mediatización del mundo”, explica que “[...] la postura racionalista interpreta el mundo desde el punto de vista utilitario; considera el mundo como un campo de valores útiles, servibles, utilizables y aprovechables para algo”.²⁹ Mediante la racionalización, el hombre trata de dominar el mundo poniéndolo a su servicio. Ya no existe misterio ni arcano, se produce lo que Max Weber resume como “desencantamiento” y Lersch “despoetización”³⁰ del mundo o lo que Jaspers califica de “desdivinización”³¹ del mundo. La utilización y aprovechamiento del mundo produce la pobreza en el hombre, en cuanto sentido, ideas e imágenes. Esto también sucede en las relaciones interhumanas: un hombre vale para otro, no por su dignidad humana sino por el servicio que le presta.

Este primer punto está ejemplificado abundantemente en la novela. El “homo faber” sólo ve lo que puede ser utilizable, tanto en su relación con el mundo como con los demás seres humanos. Ya desde su pasado es así: abandona a Hanna y a su hijo engendrado con el objetivo de no perder un trabajo que le permitirá desarrollar su carrera. Durante más de veinte años no se preocupa del destino de quienes ha abandonado. Incluso no parece haberle interesado su propia familia (no ha asistido al entierro de su madre). A pesar de su trabajo en la UNESCO, no le llaman la atención las ruinas de las civilizaciones indígenas, en el primer viaje narrado, por América Latina. Lo único que le despierta curiosidad es que los indígenas han construido semejantes obras monumentales sin conocer la rueda. Siente repulsión hacia la naturaleza

exuberante, viendo sólo en ellas los elementos de descomposición. A la indiferencia del paisaje de Tamaulipas, se une un sentimiento de franca hostilidad hacia la selva y menosprecio por los indígenas. Habla irónicamente del “futuro del cigarro alemán”, porque no cree que pueda sacarse algo bueno de esas tierras y de esa gente a la que considera sólo como parte del paisaje:

Revolte der Eingeborenen! Daran glaubte ich nicht einen Augenblick lang; dazu sind diese Indios viel zu sanft, zu friedlich, geradezu kindisch. Abende lang hocken sie in ihren weissen Strohhüten auf der Erde, reglos wie Pilze, zufrieden ohne Licht, still. Sonne und Mond sind ihnen Licht genug, ein weibisches Volk, unheimlich, dabei harmlos.³²

En el segundo punto estudia Lersch lo que denomina “La desinteriorización del hombre”. A causa de las conquistas técnicas, se ha extendido la posibilidad del hombre de vivir grandes distancias geográficas (transportes y comunicaciones fundamentalmente), pero eso no ha servido para que el hombre experimente la vida con mayor intensidad y facilidad, para que el mundo llegue hasta su yo más íntimo. El hombre mediante la velocidad, pasa sobre las cosas sin que ellas ahonden en él. El hombre moderno vive en un ritmo apresurado y acuciante, de modo que no puede acoger al mundo en su interior. Esto lo convierte en un esclavo del tiempo y de la distancia. Pasa sobre las cosas sin verlas (como un viaje desde un tren o desde un avión), sin que dejen ninguna vivencia.

Lersch cita a Spengler cuando afirma que “El hombre civilizado, el nómada intelectual es otra vez [...] un apátrida integral.”³³ Habitante de las grandes ciudades, no siente arraigo en ningún lugar. Al decir de Goethe, el hombre moderno es “der Unbehauste”.³⁴

Esa pérdida de interioridad la caracteriza Lersch de una manera sintética: “Un sentido realista, frío, prosaico y trivial, carente de pasión y de entusiasmo, invade, crítico y escéptico, los dominios de la reverencia, a la que desaloja y suplanta no sólo frente a las cosas de la naturaleza y frente a los hombres.”³⁵ Puede advertirse de qué manera considera este mismo efecto un partidario de la técnica como Norbert Wiener:

Es necesario intercalar aquí una observación semántica; voces tales como vida, propósito y alma son groseramente inadecuadas para el exacto pensar científico.³⁶

En *Homo faber* aparece una figura de muchísima importancia, el Profesor O., antiguo docente de Faber. Si bien su aparición se relaciona fundamentalmente como figura anticipatoria de la muerte, es interesante que Faber recuerda sus consejos con respecto a los viajes a los que considera un “atavismo”. Y completa su opinión profetizando que llegará un día en que sólo las parejas de recién casados viajarán en un carruaje. Señala que los viajes no serán necesarios porque los medios de comunicación nos llevarán el mundo a casa.³⁷

En casi todos los viajes que emprende Faber en la novela, hay un apresuramiento que no le permite experimentar vivencias (ni le interesa). Ha perdido el sentido por lo “misterioso y

arcano” del mundo como lo demuestra su estada en el desierto de Tamaulipas, como ya se ha mencionado. Sin embargo hay otros viajes que no son tan febriles, pero significativamente tampoco son vivenciados: 1. Cuando va a visitar a Joachim, en un mundo primitivo y desconocido, constantemente se advierte la pérdida de interioridad. Nada le interesa, se queja por ese “fin del mundo” que no conoce los avances técnicos. Sólo extraña las máquinas y los logros del progreso. 2. Durante el viaje en barco piensa, como se ha visto, en qué hará durante esos cinco días que para él serán eternos. No sabe qué hacer consigo mismo. No encuentra lecturas (sólo hay novelas que él desprecia). Sólo le interesan ciertos juegos que le permiten “matar” el tiempo. 3. En el viaje turístico con Sabeth se rebela de tanto en tanto por tener que visitar museos, monumentos y obras valiosas y si lo aguanta es por estar con la muchacha. 4. El único tiempo que no le molesta “perder” son sus cuatro días en Cuba, después de la muerte de su hija. De este modo se evidencia en toda la estada en La Habana un deseo de cambiar la vida, de no estar “como cadáver en el curso de los vivientes” ³⁸, y se da como caso único la alegría por la vida y su alabanza, e igualmente sus vinculaciones y conversaciones con todos los seres que encuentra.

Otra característica muy importante señalada por Lersch es que el hombre moderno “vive cuantitativamente, no cualitativamente; mide los contenidos de su vida por masas y extensiones expresables en números, no por profundidades en las que el hombre se siente tocado y que están más allá de lo mensurable.” ³⁹ Esto también se traduce en una pérdida de interioridad que se observa típicamente en Faber. Se rige por las leyes de la probabilidad, utiliza estadísticas, todo lo reduce a números, a los que acomoda según le conviene. (Podría preguntarse aquí si la fecha de su relación con Hanna la equivoca o la arregla; más adelante se sabrá que no son 20 años sino 21 los que corresponden al embarazo de su amante).

Por ejemplo desdeña la experiencia artística y la emoción que ésta puede suscitar. Esto se ve claramente en el recorrido que hace con Sabeth. Muchas veces prefiere esperarla tomando un Campari, mientras la muchacha ve lugares y obras artísticas. Una excepción se da cuando descubre algo por su cuenta (la Erinia dormida). Sin embargo parece querer demostrarle a Sabeth que él también puede valorar algo, no sólo Hanna, la madre sabia. Sin embargo, cuando la muchacha descubre que la Erinia se vuelve más viva y salvaje si hay alguien junto a la obra, “despoetiza” el efecto explicando el fenómeno por la iluminación (Recurso que también usa cuando sufre la indisposición en Houston). Lo que a él le interesa es especialmente lo que tiene que ver con la técnica:

Was mir interessierte: Strassenbau, Brückenbau, der neue Fiat, der neue Bahnhof im Rom, der neue Rapido-Trieb-Wagen, die neue Olivetti- ⁴⁰

Hay cierta contradicción cuando admira la pareja de italianos:

[...] vor allem der Vater, der ihr schlafendes Kind auf den Armen trug- Sonst kein Mensch. ⁴¹

Tal vez se siente conmovido porque esto no lo ha vivido y hay como un resto de celos inconscientemente. (También se puede advertir una coincidencia con la Erinia “dormida”) .

Más adelante Lersch desarrolla las consecuencias que lo dicho anteriormente produce en el hombre. En general, el hombre pierde cada vez más la conexión íntima con la vida, pierde el contacto directo con ella. Entre el hombre y el mundo se interpone “el aparato” conceptual, o aparatos realizados por la técnica. Esto se da sobre todo en los hombres de las grandes ciudades que viven en un mundo totalmente tecnificado y alejado de la naturaleza. Su percepción se ha alterado y es incapaz de captar los fenómenos primordiales de la naturaleza.

Es interesante mencionar aquí las opiniones del ensayista y poeta Friedrich Georg Jünger cuando señala lo que el hombre no tecnificado siente con respecto a la naturaleza:

La superabundancia, la plenitud nos inspiran alegría allí donde la percibimos; son señales de fertilidad, a la que adoramos como potencia dispensadora de vida. El germinar, brotar, echar capullos, florecer y fructificar, esa plenitud de movimiento vital y de formas vitales nos refresca y nos vivifica. Y así tanto el espíritu como el cuerpo del hombre contienen una fuerza dadora. La tienen el hombre y la mujer. La técnica, empero, nada da, nada brinda, tan sólo organiza la demanda.⁴²

Y luego contrapone lo que siente el hombre frente a la naturaleza viva y lo que puede encontrar en el producto técnico:

El paisaje industrial, en cambio, ha perdido su fertilidad orgánica, se ha vuelto sede de la producción mecánica.⁴³

El hombre consume sus productos pero no siente la vivencia de lo natural. Esto se produce también en “aquellos procesos naturales que se realizan en el hombre mismo” (como son la generación y el alumbramiento) Las relaciones sexuales pierden su sentido natural y “quedan reducidas a simple instrumento al servicio del placer”.

Hay también una disminución del instinto, lo que lleva al hombre a planificar toda su existencia. Dice Lersch que el hombre “ha olvidado dejar que las cosas sigan su curso de espontáneo desarrollo; siempre y en todo tiene que echar mano del concepto y de la ley, del plan y del programa”.⁴⁴

Todas estas características señaladas por Lersch, están abundantemente ejemplificadas en la novela, en tanto el “homo faber” representa al hombre del siglo XX, incapaz de establecer un contacto directo con la vida.

La interposición del “aparato” entre la naturaleza y la vivencia, se advierte constantemente en las relaciones de Faber. Siempre se escuda o resguarda en la máquina, ya sea el reloj, la máquina de afeitar, la cámara con sus teleobjetivos, la máquina de escribir, los distintos vehículos que aparecen en el Informe. Se nota un uso intencional de los pronombres posesivos de primera persona relacionados con las máquinas. Por ejemplo: “mein Hermes-Baby”, “mein Ventilator”.⁴⁵ Así como también una precisión constante de los vehículos por

medio de las marcas o modelos. Los autos son Alfa Romeo, Studebaker, Nash 55, Citroën, Opel-Olimpia, Ford, etc. Lo mismo ocurre con los aviones: Super- Constellation, DC4, DC7, etc.

Su exaltación de la máquina va pareja con su menosprecio por el hombre. Son las cualidades o defectos humanos que no tienen las máquinas, lo que las hace superiores:

[...] die Maschine erlebt nichts, sie hat keine Angst und keine Hoffnung, die nur stören, keine Wünsche in bezug auf das Ergebnis[...] Der Roboter erkennt genauer als der Mensch, er weiss mehr von der Zukunft als wir, denn er errechnet sie, er spekuliert nicht und träumt nicht[...] ⁴⁶

Jünger pone un epígrafe, muy significativo y muy parecido a las ideas de Faber, al capítulo 5 de su obra ya mencionada, que dice así:

Me gustan las máquinas, son como criaturas de una etapa superior. La inteligencia las ha liberado de todas las penas y alegrías que se adhieren al cuerpo humano tanto en su actividad como en su agotamiento. Las máquinas, sobre sus zócalos de mármol, actúan así como los Budas, acucillados en sus lotos eternos, meditan. Las máquinas desaparecen cuando nacen otras más hermosas, más perfectas.

Henry van de Velde ⁴⁷

Más adelante Faber observa con respecto al hombre:

Überhaupt der ganze Mensch!- als Konstruktion möglich aber das Material ist verfehlt : Fleisch ist kein Material, sondern ein Fluch. ⁴⁸

Su actitud frente al sexo es también típica del hombre de esta época. Para este aspecto son ilustrativas sus relaciones con Ivy, su amante norteamericana, con quien no quiere casarse porque no la ama. Pero se siente atado a ella (Ivy quiere decir “hiedra”, explica el mismo texto) ⁴⁹ y cae siempre en sus redes. Es importante el recuerdo que despierta su relación cuando la evoca en el barco. En medio de una escena de amor, él va repasando todo lo que tiene que hacer y termina grotescamente besando su propio codo. ⁵⁰

Lo que debería ser la mayor unión de hombre y mujer, es sentido por Walter Faber como “absurdo” y “perverso”, mientras contempla el baile en el barco. ⁵¹ Pero cuando recuerda su primera experiencia sexual aclara: menos con Hanna. ⁵² Tampoco puede aguantar vivir con una mujer, a lo sumo, dice, podría aguantar dos o tres semanas.

Es importante recordar que su primera relación sexual fue con la esposa de su profesor. Ella era una mujer enferma, que luego murió. Su sentimiento de culpa lo hacía llevarle flores a la tumba. Esto es muy significativo porque hace que conecte sexo con muerte. ⁵³

Pero su error mayor consiste en que ha perdido el instinto, lo que le impide reconocer a su propia hija y lo lleva a cometer el incesto, que luego causará la muerte de la muchacha. Hay en su actitud con Sabeth un atisbo de reconocimiento, por ejemplo cuando cree encontrar en ella un parecido con Hanna. Sin embargo, al mismo tiempo planifica las fechas de tal modo que consigue considerarla hija de Joachim, tranquilizándose con su interpretación.

En su afán de reglamentar y proyectar la vida, debe considerarse como fundamental el ya largo texto mencionado como defensa del aborto ⁵⁴ que lo muestra como el hombre técnico por antonomasia. El hombre moderno que planea y no concibe, como la selva que actúa como la naturaleza quiere. Esa aceptación del aborto resulta irónica porque está ubicado en el Informe, justo en el momento en que expresa su felicidad por la existencia de Sabeth, ser que ellos, veintiún años antes habían destinado a no nacer. Ironía y tragedia reforzadas por el hecho posterior de ser Faber el causante de su muerte, o de creer ser el victimario.

En la bibliografía consultada sobre el problema de la tecnociencia y su relación con el hombre, son notables las coincidencias entre autores de disímiles ideologías. Se han buscado sobre todo autores de la época de la novela, porque la actualización del conflicto llevaría la discusión a un plano inabarcable. En el 2000 no es lo mismo que en 1957 y, sin embargo, podría decirse que la situación es semejante. No pueden negarse los avances de la técnica como el mismo texto lo documenta, por ejemplo cuando habla de los robots, pero las reservas contra ella siguen siendo también las mismas, porque la tecnociencia es puesta pocas veces al servicio del hombre, para permitirle llevar una vida mejor y más digna con valores fraternales y solidarios.

Dejando de lado el mundo del trabajo, que es un problema sin aparente solución, porque la tecnociencia hace crecer el mundo de los desocupados y de los pobres, el peligro mayor parecería ser que tanto la técnica como la ciencia han crecido “para la guerra”.

En su excelente obra sobre la técnica dice justamente Héctor Mandrioni:

Una de las vertientes más peligrosas que presenta el actual desarrollo de la tecnociencia consiste en su desmesurada aplicación a la industria de la producción de artefactos bélicos. La más alarmante invención de la ciencia y de la técnica ha sido la fabricación de la bomba atómica. ⁵⁵

Lo mismo señala Jünger en la obra mencionada, en la cual dedica un capítulo al tema.

De allí que el hombre actual viva en un estado de angustia permanente porque existe la sensación de que todo puede explotar en cualquier momento. Además de que ya se dan casos de “fallas” de la técnica como resultado de forzar a la naturaleza, lo que ha dado lugar al nacimiento de movimientos ecológicos en defensa de una vida más natural e íntegra que no castigue al planeta como se ve diariamente.

Para terminar estas largas consideraciones, es interesante mencionar otra cita de Jünger, que lamentablemente hay que acortar:

[El] Homo faber se hace odioso a los dioses debido a su diligencia, a su inquieta laboriosidad, a su infatigable actividad, a su excéntrica ambición de poder. La majestad de Zeus es la plenitud del ser reposado; la fuerza de Prometeo, en cambio, consiste en la subversión, en la rebelión, en el afán de arrojar a Zeus de su trono dorado, de desacralizar el mundo, de convertirse él mismo en su amo.

También en su saber espiritual el técnico cojea. Es tuerto como todos los cíclopes. Ya su empirismo lo indica. El problema de hacia dónde conducen sus esfuerzos no es motivo de dolores de cabeza para él. Su objetividad consiste precisamente en el hecho de eludir ese problema, pues está fuera de los límites

trazados a su trabajo. De él deben esperarse únicamente conocimientos técnicos, tales como puede ofrecerlos un especialista del saber, pero no conocimientos situados más allá de todo su saber técnico. Su objetividad no sólo le impide reflexionar sobre sí mismo, sino que le obstruye también el camino hacia aquel saber espiritual que no está sujeto a ninguna mecánica.⁵⁶

Como se ha tratado de demostrar, el “homo faber” es una excelente representación del hombre del siglo XX con todos sus errores y pérdidas de valores vitales y personales, lo que significa para él, como consecuencia, la soledad, la incomunicación y la pérdida del contacto con la naturaleza, especialmente, aspectos que son esenciales en el ser humano.

Probables fuentes de los elementos técnicos y científicos

Cuando Walter Faber recuerda su juventud, comenta que había elegido como tema para su disertación “la importancia del llamado Dämon de Maxwell”.⁵⁷ Además del griego mezclado con un nombre inglés o de la técnica, hecho que se da repetidas veces en la obra como señala acertadamente Jurgensen⁵⁸, es interesante advertir que durante el viaje en barco a Europa Faber le explica dicho fenómeno a su hija y se asombra de la prontitud y exactitud con que Sabeth comprende sus aclaraciones (que también le da sobre otros temas). Así dice:

Sie war alles andere als dumm. Nicht viele Leute, denen ich den sogenannten Maxwell'schen Dämon erläuterte, begreifen so flink wie dieses junge Mädchen, das ich Sabeth nannte [...]⁵⁹

Es probable que una de las fuentes que Frisch ha utilizado en la novela sea la misma obra, cuya lectura Faber recomienda a Sabeth, el ya clásico libro de Norbert Wiener para interiorizarse en la cibernética.⁶⁰ En la obra de Wiener es desarrollado en el capítulo 2.⁶¹

Lo mismo sucede con la entropía que aparece también en Wiener y en la obra mencionada aquí, de Jünger, en nota al capítulo 5.⁶²

¿Destino o falla?

En toda la novela se plantea una disyuntiva entre el Destino (sea Providencia, dioses o como algo que le sobreviene al hombre) y las fallas, producidas por la ciencia y por la técnica y también, muy poderosas, por el propio ser humano.

Como ya se ha dicho, Peter Pütz ha mostrado en un inteligente artículo sobre Homo faber, lingüísticamente, esta oposición entre el uso de lo “übliche” (lo acostumbrado) y lo “plötzliche” (lo repentino).⁶³

Aquí sólo se quieren hacer unas breves referencias sobre lo manifestado en el principio de esta parte. Walter Faber es un escéptico que desdeña todo lo que pueda provenir de una fuerza sobrenatural o extrahumana, como se ha visto en el ya citado pasaje del aterrizaje en Tamaulipas. Sólo se presenta una vez la duda sobre esas creencias, durante su estada en Cuba cuando le pregunta a Juana, la muchacha de la isla (Obsérvese que es el mismo nombre de

Hanna, en español), si ella cree en estas cuestiones, pregunta que es producto de su sentimiento de culpa:

Meine Frage, ob Juana an eine Todsünde glaubt, beziehungsweise an Götter; ihr weisses Lachen; meine Frage, ob Juana glaubt, dass die Schlangen (ganz allgemein) von Göttern gesteuert werden, beziehungsweise von Dämonen.⁶⁴

Por supuesto, la muchacha no le da una respuesta, pero es importante que Faber sí se lo pregunta.

En el reencuentro con Hanna se plantea la oposición entre los dos, a raíz del accidente de la hija. Mientras Faber trata de apoyarse en estadísticas que le ofrecen una posibilidad de salvación para Sabeth, Hanna no quiere saber nada de las estadísticas. Faber aclara en su narración del episodio:

Betreffend Statistik: Hanna wollte nichts davon wissen, weil sie an Schicksal glaubt, ich merkte es sofort, obschon Hanna es nie ausdrücklich sagte[...] Sie redet von Mythen wie unsereiner vom Wärmersatz [...] ⁶⁵

Lo que se advierte a lo largo de toda la obra son, en realidad, “las fallas” de la tecnociencia. Por ejemplo: Todo comienza con la falla de los motores del avión. Luego Walter Faber puede alcanzar apenas el barco, en el que encontrará a su hija, porque se descompone la afeitadora y él no cesa hasta arreglarla, lo que le permite recibir la llamada de la compañía naviera (errores técnicos).

El accidente que le cuesta la vida a Sabeth, hubiera podido evitarse de no arriesgarse a pasar una noche en la playa griega (error humano). El diagnóstico no es correcto y la muchacha se hubiera podido salvar, si lo hubieran corregido a tiempo (error de la ciencia o humano).

Otras fallas que se advierten ocurren con las turbinas. Cuando Faber llega a Caracas, no están listas para la instalación. Cuando vuelve en un segundo viaje, se enferma y deben internarlo.

Si bien no se puede hablar de errores de la naturaleza, puede decirse que ciertos hechos no son comunes o cotidianos: temporal de nieve, cometa, eclipse (como símbolo de la ruptura de la armonía por el incesto), selva impenetrable, etc.

También es importante la falta de vehículos adecuados tanto en Latinoamérica como en Grecia, lo que lo obliga a volver a un estado primitivo y natural (tren, carro, camión, correr, etc.)

Pero, en verdad, la mayor cantidad la ofrecen los errores humanos: “deformación profesional” en Walter Faber, como dice Hanna, y actitud antinatural contra el varón por parte de ésta.

Además, es interesante, que cuando Faber se siente mal o tiene un trastorno, se escuda en la técnica o encuentra explicaciones incorrectas. Por ejemplo, en Cuba echa la culpa a los cigarros de sus malestares estomacales cuando en realidad es cáncer que no quiere reconocer.⁶⁶

Su tardanza al subir al avión en Houston la justifica porque el reloj se ha parado.⁶⁷ También los acostumbrados pretextos con respecto a la luz.

La síntesis la pone de relieve el mismo Faber, en dos textos:

Es war mehr als ein Zufall, dass alles so gekommen ist, es war eine ganze Kette von Zufällen. Aber wieso Fügung?⁶⁸

Wieso Fügung? Ich war nicht verliebt, im Gegenteil, sie war mir fremder als je ein Mädchen, sobald wir ins Gespräch kamen, und es war ein unwahrscheinlicher Zufall, dass wir überhaupt ins Gespräch kamen, meine Tochter und ich. Es hätte ebensogut sein können, dass wir einfach aneinander vorbeigegangen wären. Wieso Fügung! Es hätte auch ganz anders kommen können.⁶⁹

Novela del “ver” y “no-ver”

Si Stiller es la novela del oír y del silencio, ya desde el título (nombre del protagonista), Homo faber es la novela-informe en la que el sentido privilegiado es la vista.

En el mencionado artículo de Gadamer sobre el oír y el ver, se señala como fuente la Metafísica de Aristóteles, quien, aunque reconoce la importancia de ambos sentidos para el hombre, recalca sobre todo la significación del sentido de la vista.⁷⁰

A pesar de que Walter Faber “hable mucho” y “escriba tanto” aun siendo técnico, el sentido más frecuentemente mencionado en la novela-informe, es el “ver” y su negación. La explicación puede encontrarse en el texto anticipado que afirma que el cíclope (el técnico) es tuerto.

Durante toda la obra Faber insiste en que ve, que no es ciego, ya desde el principio. En el aterrizaje forzoso de Tamaulipas, pone de relieve su capacidad de ver:

Ich sehe alles, wovon sie reden, sehr genau; ich bin ja nicht blind.⁷¹

Pero es justamente lo contrario de lo que él cree, porque a partir de este pasaje se desencadena un complejo conjunto, compuesto de Leitmotive visuales, en torno al tema de la ceguera y otros afines.

La figura mitológica que representa dichos elementos es Edipo por los siguientes motivos: en primer lugar por el incesto y en segundo lugar por la ceguera. Los dos elementos están, sino explícitos, por lo menos aludidos en la obra.

La referencia a la ceguera de Edipo se apoya en el pasaje en que, Faber, volviendo a Atenas en tren piensa en la idea de enceguecerse:

Wozu nach Athen? Ich sitze im Speisewagen und denke: Warum nicht diese zwei Gabeln nehmen, sie aufrichten in meinen Fäusten und mein Gesicht fallen lassen, um die Augen loszuwerden.⁷²

El incesto que Faber comete con su hija tiene, según muchas interpretaciones, el simbolismo de la búsqueda de sí mismo. Cirlot aclara al respecto:

Mientras las uniones de materias parecidas son símbolos del incesto, por ejemplo, en música, la idea de un concierto para arpa y piano, el propio incesto, a su vez, según Jung, simboliza el anhelo de unión con la esencia de sí mismo, es decir, la individuación.⁷³

Y Chevallier y Gheerbrant anotan:

L'inceste symbolise la tendance à l'union des semblables, voire l'exaltation de sa propre essence, la découverte et la préservation du moi le plus profond.⁷⁴

El problema de identidad es también relevante en el caso de Faber, como se puede observar en el episodio de su llamada telefónica en Nueva York. A sus inútiles intentos de establecer una comunicación con su propio número de teléfono, Faber, desesperado termina preguntando: "Are you Walter Faber?"⁷⁵, con lo que revela su confusión con respecto a quién es.

Los temas de "ver" y "no-ver" se estructuran en diversos Leitmotive que ponen de relieve la situación de Faber:

1) Primeramente el ya mencionado Leitmotiv de la ceguera: La palabra "ciego" se presenta aproximadamente doce veces (a veces negada). Se da también la aparición del ciego que "ve", Armin (Tiresias en Sófocles), a quien Hanna debe su interés no sólo por el idioma, sino por la cultura griega. No hay que olvidar que Grecia va a ser el lugar donde vive Hanna, y después de la muerte de Sabeth, decide permanecer allí, aunque intente irse, para luego volver definitivamente.

No resulta curioso que, aunque Walter Faber ve a Armin con Hanna, no se interroga ni tampoco a ella. Mientras tanto Armin, en verdad ciego, puede percibir la personalidad de Faber.

En este juego mitológico en el que se presentan figuras que señalan a Edipo y a Tiresias, es importante recalcar que el incesto proyecta no sólo la búsqueda de identidad sino también convierte a Sabeth en guía del ciego Faber a través del arte y de la juventud que el ingeniero ha perdido (aunque tal vez la haya vivido en la época de sus relaciones con Hanna). El uso despectivo de "homo faber" proviene de la Hanna de esa época, lo que hace pensar que no debe haber vivido una verdadera juventud.⁷⁶

2. Leitmotiv de los ojos. Cuarenta y un veces aparece la palabra en distintos contextos y a veces referida a otros personajes también. El más frecuente es el Leitmotiv de los ojos cerrados o tapados. Terrible es el pasaje de Herbert con los ojos del asno y los zopilotes.⁷⁷ Las explicaciones a este Leitmotiv son múltiples: taparse con las manos los ojos, protegerlos, no ver, mirar adentro, protegerse de la mirada de los demás, descansar, pensar, desesperación, angustia, llorar, dormir, fantasear, imaginarse, etc.

3. Leitmotiv de los verbos visuales. Faber percibe todo visualmente. Los verbos visuales abundan en una proporción inigualada (a veces negados). En castellano son ver, mirar, observar, contemplar, etc. En alemán: sehen (más de ciento cincuenta veces, aproximadamente,

incluyendo palabras compuestas), schauen (veintitrés), blicken (sesenta y tres), betrachten, beobachten, besichtigen (quince cada uno aproximadamente). Esto demuestra que su medio de contacto con el mundo y las personas es casi siempre la vista.

4. Leitmotiv de la cámara. Durante casi toda la novela Walter Faber filma constantemente para atrapar y guardar el recuerdo. Posteriormente, se produce el episodio en Düsseldorf, cuando quiere probar la muerte de Joachim en la Firma Hencke-Bosch, y el ayudante mezcla los filmes. Faber puede ver los filmes en donde aparece Sabeth, y no lo puede soportar.⁷⁸ Hacia el final, no filma más.

Servies Mumford en su obra Técnica y civilización señala:

Toda fotografía[...] es esencialmente una instantánea; es una tentativa para penetrar y captar el momento estético único que se singulariza entre las mil posibilidades de composiciones no cristalizadas e insignificantes que tienen lugar en el curso de un día.⁷⁹

Porque la fotografía, finalmente, da el efecto de la permanencia a lo transitorio y a lo efímero.⁸⁰

5. Leitmotiv del espejo. A través de todas las épocas, el espejo ha sido un elemento que se ha utilizado en las diferentes literaturas frecuentemente con diversas connotaciones muy ricas. Ejemplos de la importancia de este elemento se pueden ver en algunos estudios actuales dedicados al tema. Así Jaime Alazraki ha realizado un importante aporte a la bibliografía borgiana con su trabajo sobre El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges.⁸¹ También últimamente se pueden encontrar los valiosos ensayos de Umberto Eco y Jean Baudrillard.⁸² Éstos son sólo algunos ejemplos aislados para demostrar el interés por el espejo.

Podría marcarse en primer lugar la relación del agua con el espejo que da lugar a toda la mitología sobre Narciso, usada posteriormente por Freud.⁸³ También ha sido muy importante en las teorías de Lacan, que llama a uno de los momentos del desarrollo del niño “el estadio del espejo” (entre los seis y ocho meses).⁸⁴

Cirlot caracteriza detalladamente las múltiples referencias del objeto y sus cambios:

El mismo carácter del espejo, la variabilidad temporal y existencial de su función, explican su sentido esencial y a la vez la diversidades de conexiones significativas del objeto. Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación- o de la conciencia- como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento en cuanto éste –según Scheler y otros filósofos- es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo.⁸⁵

En su Diccionario, Biedermann dedica también mucha significación al espejo. Dice entre otras cosas:

Más allá de su mera función, la importancia de los espejos deriva de la antigua creencia de que la imagen reflejada y el modelo real están unidos en una correspondencia mágica.⁸⁶

Muy detallado y rico es el artículo dedicado por Chevallier y Gheerbrant al “miroir”. Después de marcar que la palabra latina speculum ha dado el nombre a “spéculation” y las múltiples significaciones que ha tenido el espejo en los distintos pueblos, se preguntan qué refleja, y la respuesta es:

La vérité, la sincérité, le contenu du coeur et de la conscience [...] ⁸⁷

Es por lo tanto muy notable que la misma Biblia transmite dos expresiones importantísimas sobre la manifestación de Dios que el hombre capta a través del espejo o lo refleja. Son la primera y la segunda Epístolas de San Pablo a los Corintios. Los textos dicen así:

Ahora vemos en un espejo, en enigma. Entonces veremos cara a cara. ⁸⁸ 1ª 13,12

Mas todos nosotros, que con el rostro descubierto reflejamos como en un espejo la gloria del Señor, nos vamos transformando en esa misma imagen cada vez más gloriosos: así es como actúa el Señor, que es Espíritu. ⁸⁹ 2ª 3,18

Todos los textos transcritos manifiestan la importancia del espejo en distintos épocas y pueblos. Sin embargo los textos más adecuados para el significado del espejo en Homo faber, son los de Servies Mumford, en la obra ya citada Técnica y civilización:

Si el mundo exterior fue cambiado por el vidrio, el mundo interno asimismo fue modificado por él. El vidrio tuvo un efecto profundo sobre el desenvolvimiento de la personalidad; en verdad, contribuyó a alterar el concepto del yo. ⁹⁰

La conciencia de sí mismo, la introspección y la conversación con el espejo se desarrollaron con el nuevo objeto mismo. Esta preocupación por la propia imagen de uno llega al umbral de la personalidad madura cuando el joven Narciso hunde su mirada en el rostro que refleja la superficie del lago, y el sentido de la personalidad separada, una percepción de los atributos objetivos de la propia identidad se desarrolla como consecuencia de esta comunión. ⁹¹

En verdad, cuando uno está completamente integrado con el universo no necesita espejo; es en el período de la desintegración psíquica que la personalidad del individuo se dirige a la imagen solitaria para ver qué hay allí y a qué puede recurrir; y fue en el período de la desintegración cultural cuando los hombres comenzaron a manejar el espejo dirigiéndolo hacia la naturaleza exterior. ⁹²

Hay en Homo faber tres espejos significativos, en los que Faber se mira, en dos con la intención de verse a sí mismo. El segundo, que en realidad son ocho, en marcos dorados en el restaurant de París, lo irrita de una manera exagerada. Pero, además, hay otros momentos en que mira a través de vidrios, vitrinas, etc. También se da el uso metafórico, cuando Hanna sentencia:

Der Mann sieht sich als Herr der Welt, die Frau nur als seinen Spiegel. ⁹³

El primer espejo corresponde al aeropuerto de Houston. Faber no quiere seguir el viaje, a causa de Herbert, y se refugia en el Toilete del subsuelo. Se mira en el espejo, mientras se lava las manos, y se ve:

[...] weiss wie Wachs, mein Gesicht, beziehungsweise grau und gelblich mit violetten Adern darin, scheusslich wie eine Leiche.⁹⁴

Aunque ve su desmejoramiento, trata de achacárselo a la luz, pero luego sufre un desvanecimiento que lo hace caer. Es la primera alusión a la enfermedad (cáncer de estómago). Una negra lo ayuda a levantarse y luego se ve obligado a seguir el vuelo.

El segundo espejo es como se ha dicho, en el restaurant de París. Lo perturban los espejos que lo muestran en ocho representaciones y está irritado sobre todo por lo que Williams le ha dicho acerca de tomarse unas vacaciones. Se ve bien:

[...] ein Mann in den besten Jahren, grau, aber sportlich.⁹⁵

En realidad no aparece directamente el motivo de la enfermedad, pero las vacaciones sugeridas le hacen pensar en que no se ve bien. La búsqueda de Sabeth le hace olvidarse de su decisión de ver a un médico. Inconscientemente rehuye todo lo que pueda ser una proximidad con la muerte.

El tercer espejo es ya la confrontación con la enfermedad en el Hospital de Atenas, cuando ya no quiere engañarse y sabe lo que le espera:

Ich bin immer hager gewesen, aber nicht so wie jetzt: nicht wie der alte Indio in Palenque[...]

[...]Gruben zwischen den Sehnen, Höhlen, die mir nie aufgefallen sind. Meine Ohren: wie bei geschorenen Häftlingen! ich kann mir im Ernst nicht vorstellen, dass mein Schädel kleiner geworden ist.⁹⁶

Su autodescripción es muy detallada, porque de manera casi consciente ya está dentro de él la idea de la muerte. Inmediatamente hace referencia a los casos de muerte que ha habido, entre los cuales está el Profesor O.

Todos los espejos muestran una búsqueda de sí mismo y de una reconstrucción de su vida, aunque ya sea tarde para componerla. Esto también es típico del hombre del siglo XX, como se ve muy bien en los comentarios de Marcel en las ruinas indias y luego en la misma experiencia de Faber cuando critica al “American Way of Life”. Por un lado el miedo a la muerte y por otro el “cosmetizar” la vida y actuar como si la muerte no tuviera que ser enfrentada por todos.

Tal vez no sería impropio cerrar este aspecto de los espejos con una cita de Jorge Luis Borges:

Dios ha creado las noches que se arman
De sueños y las formas del espejo
Para que el hombre sienta que es reflejo
Y vanidad. Por eso nos alarman.

del poema “Los espejos”⁹⁷

Aprender a “ver”

Para terminar, no se puede dejar de mencionar que el protagonista de *Homo faber*, tiene un cierto desarrollo positivo (en lo que podría ser también un representante de nuestra época).

Si bien no se puede advertir un cambio profundo en Faber (lo que daría una esperanza de salvación a este tipo de hombre), hay ciertos hechos que se pueden calificar como un comienzo de la posibilidad de tener otra vida.

Esto se manifiesta en diversos momentos o episodios de la novela que podrían enumerarse así: 1. Al enterarse de que su amigo Joachim está en la selva, cambia su itinerario para volver a “ver” a un amigo de juventud, del cual no ha tenido noticias durante más de veinte años, y al saber, a través de Herbert, que Joachim y Hanna se han casado, en medio del desierto de Tamaulipas, decide romper su enfermiza relación con Ivy a quien le manda una carta con ese objeto. 2. El cambio de transporte (barco) para ir a Europa implica que está rompiendo con su rutina técnica (renuncia al avión para no tener que aguantar los acosos de Ivy). 3. Su misma actitud en el barco, en relación con los demás pasajeros, muestra que puede ser un compañero de viaje sociable. 4. Su vinculación con Sabeth y todo el tour posterior, muestran que (aunque falle lo instintivo) es capaz de acompañar a una joven mucho menor que él, aun con resistencias por lo que la joven quiere “ver”. 5. El segundo viaje a la selva latinoamericana para “ver” a Herbert en la plantación, al que ya considera un amigo, muestra una actitud totalmente distinta a la primera: acepta esa realidad distinta con mayor tranquilidad y tiene buenas relaciones con los niños a quienes regala caramelos. 6. Pero el cambio definitivo se da, después de la muerte de su hija y de su reencuentro con Hanna: es el tiempo que pasa en Cuba, en donde se decide a “cambiar” de vida, de que siente remordimientos por la vida “malograda” que ha llevado hasta ahora y que ha destruido otras vidas importantes para él; es también su enojo contra el American Way of Life, lo que se había mencionado antes, en lo que coincide con el músico Marcel, a quien antes había menospreciado.

Las últimas horas antes de la operación son marcadas en esa especie de diario detalladamente, casi hora por hora. A las 24.00 horas destaca su deseo de vivir aunque sea un poco más:

Ich hänge an diesem Leben wie noch nie, und wenn es nur ein Jahr ist, ein elendes, ein Vierteljahr, zwei Monate (das wären September und Oktober), ich werde hoffen, obschon ich weiss, dass ich verloren bin. Aber ich bin nicht allein, Hanna ist mein Freund, und ich bin nicht allein.⁹⁸

Y a las 4 de la madrugada apunta ese texto que ya se ha citado en el capítulo sobre Montauk: “Estar en el mundo: estar en la luz.[...] Ser eterno: haber sido”.⁹⁹

Ya no es el hombre que frente al espejo se engaña, que sabe que casi seguramente no se salvará. El último elemento que se puede poner de relieve es la propia escritura del informe, un Faber que sabe narrar, que puede jugar con metáforas más poéticas, y sobre todo que siente su culpa:

Hanna hat immer gewusst, dass ihr Kind sie einmal verlassen wird; aber auch Hanna hat nicht ahnen können, dass Sabeth auf der Reise gerade ihrem Vater begegnet, der alles zerstört-¹⁰⁰

También el hombre técnico de nuestra época puede ser redimido y empezar a “ver”.

Notas:

1. Cfr. Bienek, op. cit., p. 26.
2. Schmitz III, op.cit., p. 14.
3. La expresión "Homo faber", según Schmitz III, p. 69, era común en los años 50. El Diccionario Duden Fremdwörterbuch define: "Verfertiger"(que hace). "Der Mensch mit der Fähigkeit für sich Werkzeuge und technische Hilfsmittel zur Naturbewältigung herzustellen", p. 296. Trad: "El hombre con su capacidad de fabricar para sí herramientas y medios de ayuda para restaurar la naturaleza". Cfr.: Der grosse Duden. Fremdwörterbuch. Mannheim / Wien /Zürich, Bibliographisches Institut, 1974.
4. Cfr. Huizinga, Johan: Homo Ludens. El juego y la cultura. Versión española de E. Imaz. México, Fondo de Cult. Econ., 1943, p.9.
5. Frisch, Max. En: Schmitz III, p. 16. Trad: "En el fondo es el "Homo faber", ese hombre, no un técnico, sino que es un hombre imposibilitado, que se ha hecho una imagen de él, que se ha dejado hacer de sí mismo una imagen, lo que le impide encontrarse consigo mismo".
6. Hf., p. 56.
7. Cfr. Schmitz III, p. 119, nota 146.
8. Lamentablemente falta en la traducción castellana (Seix-Barral) el subtítulo "Un informe".
9. Schmitz IV, pp. 64-65.
10. Hf., "déformation professionnelle", p. 175.
11. Hf., p. 25. Trad.: "Yo no creo en una providencia ni en el destino, como soy técnico estoy acostumbrado a contar con la fórmula de la probabilidad".
12. Hf., p. 28. Trad.: "Yo soy técnico [...]".
13. Hf., p. 142. Trad.: "Sabeth sabía [...] que yo soy técnico".
14. Schmitz III., p. 16. Este crítico ve como una paradoja que, justamente, el técnico intente ordenar su vida y justificarse mediante un informe largo y en parte artístico.
15. Véase la cantidad de referencias a su trabajo como técnico.
16. Hf., p. 92. Trad.: "En realidad yo debía trabajar- Un tal viaje en barco es una situación cómica. ¡Cinco días sin auto! Estoy acostumbrado a trabajar o a manejar mi auto, no es ningún descanso para mí cuando nada corre, y todo lo desacostumbrado me pone nervioso. No podía trabajar".
17. Hf., p. 54.
18. Hf., p. 208.
19. Hf., p. 131. Trad.: "Vivimos técnicamente, el hombre como dominador de la Naturaleza, el hombre como ingeniero, y quien hable en contra que no use tampoco puentes, que la Naturaleza no haya construido. Entonces se debería ser consecuente y rechazar toda intervención, esto es, morir de apendicitis. ¡Por el destino! Tampoco lamparitas, motor, energía atómica, máquina de calcular, narcótico, entonces fuera, a la selva."
20. Cfr. Pütz, Peter: "Das Übliche und das Plötzliche. Über Technik und Zufall im Homo faber" En: Schmitz IV, pp. 133-141.
21. Hf., p. 7.
22. Hf., p. 11.
23. Hf., pp. 25-26. Trad.: "Yo no creo en una Providencia ni en un destino, como técnico estoy acostumbrado a contar con las fórmulas de la probabilidad.[...] Fue más que una casualidad que todo pasara así, una gran cadena de casualidades. ¿Por qué destino? Yo necesito hacer

- valer lo improbable como hecho de la experiencia, ninguna mística: La matemática me basta."
24. Hf., p. 28.
 25. Hf., p. 28. Trad: "Soy técnico y estoy acostumbrado a ver las cosas como son. Veo todo de lo que hablan, muy exactamente; yo no soy ciego. Veo la luna sobre el desierto de Tamaulipas más clara, puede ser, pero una masa mensurable que da vueltas en torno a nuestro planeta, una cosa de la gravitación, interesante, pero ¿Cómo una vivencia?"
 26. Hf., p.30. Trad.: "¿Para qué ser un afeminado? [...] ¿Para qué ser histérico? ¿Por qué debo tener vivencias, que no lo son? [...] Fin del mundo ¿cómo? Me niego a tener miedo por simple fantasía, o sea , ser fanático por simple miedo, justamente místico."
 27. H.f., p. 70.
 28. Cfr. Lersch, Philipp: *Der Mensch in der Gegenwart*. München/ Basel, Ernst Reinhardt, 1955. Traducción utilizada: *El hombre en la actualidad*. Madrid, Gredos, 1967.
 29. Lersch, op. cit., p. 28.
 30. Lersch, op. cit., p.35.
 31. Lersch, op.cit., p.35.
 32. Hf., pp. 45-46.
 33. Spengler, citado por Lersch, op. cit., p.51.
 34. Cfr. Goethe, p. 107. En: *Faust I. Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 3. Dramatische Dichtungen I.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982.
 35. Lersch, op. cit., p. 52.
 36. Wiener, Norbert: *Cibernética y sociedad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 30.
 37. Hf., p. 127.
 38. Hf., p. 222.
 39. Lersch, op. cit., p. 54.
 40. Hf., p. 132. Trad.: "Lo que me interesaba: construcción de carreteras, construcción de puentes, el nuevo Fiat, la nueva estación de ferrocarril en Roma, el nuevo tren rápido, la nueva Olivetti."
 41. Hf., p. 135. Trad.: [...] ante todo el padre, que llevaba a su hijo dormido en los brazos - sino ningún hombre."
 42. Jünger, Friedrich Georg: *Perfección y fracaso de la técnica*. Buenos Aires, Sur, 1968, p.18.
 43. Jünger, op. cit., p. 18.
 44. Lersch, op. cit., p. 58.
 45. Hf., p. 201.
 46. Hf., p. 91.
 47. En Jünger: cita de Henry van de Velde, p. 18.
 48. Hf., p. 214.
 49. Hf., p. 111.
 50. Hf., pp. 114-115.
 51. Hf., p. 114.
 52. Hf., p. 122.
 53. Hf., pp. 121-122.
 54. Hf., pp. 128-131.
 55. Cfr. Mandrioni, Héctor Delfor: *Pensar la técnica, filosofía del hombre contemporáneo*. Buenos Aires, Guadalupe, 1990, p. 13.
 56. Cfr. Jünger, op.cit., p. 144.
 57. Hf., p. 39.
 58. Jurgensen II, op. cit., p. 128.
 59. Hf., p. 90. Trad.: "Ella era todo lo contrario de tonta. No mucha gente, a quienes les he explicado el Dämon-Maxwell, comprenden tan rápido como esa joven muchacha que yo llamaba Sabeth".
 60. Hf., p. 91.
 61. Cfr. Wiener, op. cit., p. 27ss.
 62. Cfr. Wiener, op. cit., cap 2 "El progreso y la entropía." También en Jünger, p. 19, nota 1.

63. Cfr. Pütz, op. cit.
64. Hf., p. 224. Trad: "Mi pregunta, si Juana cree en un pecado mortal, o en dioses; su risa blanca; mi pregunta, si Juana cree que las serpientes (en general) son manejadas por los dioses o por demonios".
65. Hf., p. 174. Trad.: "En lo referente a estadísticas: Hanna no quiere saber nada de eso, porque ella cree en el destino, yo me di cuenta en seguida, aunque Hanna no lo dijera expresamente [...]".
66. Hf., p. 233.
67. Hf., p. 16.
68. Hf., p. 26. Trad.: "Fue más que una casualidad, que todo pasó así, fue una cadena entera de casualidades. Pero ¿cómo destino?"
69. Hf., p. 88. Trad.: " ¿Cómo destino? Yo no estaba enamorado, por el contrario, ella me resultaba más extraña que cualquier otra muchacha, en cuanto nos pusimos a conversar, y fue una casualidad impredecible, que llegáramos a conversar, mi hija y yo. Podría haber ocurrido que pasáramos sin vernos, sencillamente uno delante del otro. ¿Cómo destino? Podría haber sido totalmente diferente ".
70. Cfr. Gadamer, op.cit.
71. Hf., p. 28. Trad.: "Yo veo todo, de lo que hablan, bien exactamente; yo no soy ciego".
72. Hf., p. 239. Trad.: "¿Para qué ir a Atenas? Estoy sentado en el coche restaurante y pienso: Por qué no tomar estos dos tenedores, enderezarlos en mis puños y dejar caer mi rostro para sacarme los ojos".
73. Cfr. Cirlot, op.cit., p.250.
74. Cfr. Chevalier y Gheerbrant, op.cit., pp. 250-251.
75. Hf., pp. 204-205.
76. Hf., p. 56.
77. Hf., p. 65.
78. Hf., p. 230.
79. Cfr. Mumford, Servies: Técnica y civilización. 2 tomos. Buenos Aires, Emecé, 1945, pp. 127-129.
80. Cfr. Mumford, op.cit., 131.
81. Cfr. Alazraki, Jaime: Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges. Madrid, Gredos, 1977.
82. Cfr. Eco, Humberto: De los espejos y otros ensayos. Barcelona/Buenos Aires, Lumen, 1988. Véase también Baudrillard, Jean, el capítulo "I'll be your mirror". En: De la seducción. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 67-76.
83. Cfr. Grimal, Pierre: Diccionario de mitología griega y romana. Buenos Aires, Paidós, 1981, pp. 369-370. El estudio de Freud sobre el narcisismo apareció en 1914 (Zur Einführung des Narzissismus).
84. Cfr. Lacan, Jacques: Escritos I. Buenos Aires, siglo XXI, 1988, pp.86-93.
85. Cfr. Cirlot, op.cit., pp. 194-195.
86. Cfr. Biedermann, op.cit., pp. 178-179.
87. Cfr. Chevalier y Gheerbrant, op. cit., pp. 635-639.
88. Cfr. Biblia de Jerusalén: 1ª Epístola de San Pablo a los Corintios, 13,12.
89. Cfr. Biblia de Jerusalén: 2ª Epístola de San Pablo a los Corintios, 3,18.
90. Cfr. Mumford, op. cit., p. 243.
91. Cfr. Mumford, op. cit., p. 244.
92. Cfr. Mumford, op. cit., pp. 144-246.
93. Hf., p. 172. Trad.: "El hombre se ve como señor del mundo, a la mujer solamente como su espejo".
94. Hf., p. 12. Trad.: "[...] blanco como la cera, mi rostro, o gris y amarillento con las venas violáceas en él, horrible como un cadáver".
95. Hf., p. 120. Trad.: " [...] un hombre en sus mejores años, canoso, pero deportivo".
96. Hf., p. 213. Trad.: "Siempre he sido delgado, pero no como ahora: no como el viejo indio en Palenque [...] hoyos profundos entre los tendones, cavernas de las que nunca me había dado

cuenta. Mis orejas: ¡como los presos rapados! No me puedo imaginar que mi cráneo se haya vuelto más pequeño".

97. Borges, Jorge Luis: "Los espejos". En: El hacedor. Buenos Aires, Emecé, 1965.

98. Hf., p. 247. Trad.: "Yo me aferro a esta vida como nunca, y aunque sea todavía un año más, un mísero cuarto de año, dos meses (serían septiembre y octubre), esperaré, a pesar de que sé que estoy perdido. Pero yo no estoy solo, Hanna es mi amiga, y yo no estoy solo".

99. Cfr. el texto completo en alemán y su traducción en el capítulo mencionado.

100. Hf., 252. Trad.: "Hanna ha sabido siempre que su hija una vez la abandonaría; pero nunca pudo imaginarse, que en el viaje, Sabeth encontraría justo a su padre, que todo destruye-".

Conclusiones

" [...] unsere Heimat ist der Mensch" ¹ (nuestra patria es el hombre) reflexiona el narrador del Tagebuch 1946-1949. Y evidentemente esas palabras pueden aplicarse como pensamiento de Frisch. El autor suizo es un escritor que resulta ideal en el sentido de que se presta para cuestionar o plantear los grandes interrogantes del hombre. Esta idea está también conectada con otro aspecto que es para Frisch muy importante, la vida del "Einzelne" del Yo único. Esa dualidad, mundo y persona, está marcada especialmente en el epígrafe que se ha puesto a este trabajo.

Por un lado la misión de una obra se justifica por el valor social o político que tiene, pero por otra parte Frisch sabe perfectamente que, como dice en Gantenbein, una vida humana se frustra o se realiza en el Yo. En realidad, las dos partes del epígrafe son un ejemplo de la disonancia que Frisch ha tenido toda su vida como escritor.

Él sabe que su acción política no puede limitarse a firmar declaraciones, como se ve en el personaje Kürmann de Biografie, sino que sabe que debe convertir su escritura en una denuncia efectiva contra los males e injusticias que existen en el mundo.

Ya desde sus primeras obras dramáticas como Nun singen sie wieder, se ha visto que no le son indiferentes los acontecimientos políticos, en este caso la guerra. Pero hay también una faceta escéptica en su obra, y es que no le asigna a la literatura gran trascendencia efectiva, en el caso de ir contra algo que destruya el mundo. La literatura puede gritar su mensaje, pero no puede evitar que se tiren bombas atómicas o se usen máquinas infernales, que con un movimiento mínimo de la mano destruya el mundo.

No es casual que su Voz del Pueblo, en Die Chinesische Mauer, sea mudo. Y aunque hablara, como ocurre en otras obras de contenido político, sus palabras no tendrían efecto contra los poderosos de esta tierra a los que siempre Frisch combatió y desenmascaró. Y a veces tampoco a los poderosos, sino al pueblo común y corriente, aburguesado y cobarde, que se convierte en cómplice y asesino como se ve en Andorra o en Biedermann und die Brandstifter.

Fisch reconoce como pocos haber aprendido de Brecht el sentido que tiene la literatura. En un pasaje muy importante del mencionado Tagebuch, recuerda la lectura que hizo Brecht de sus poemas en Zurich, entre los cuales está el siempre mencionado por el autor suizo "An die Nachgeborenen", que en la versión de Frisch dice así:

"Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!

.....
Was sind das für Zeiten, wo ein Gespräch über
Bäume fast ein Verbrechen ist, weil es ein
Schweigen über so viele Untaten einschliesst." ²

Notas:

1. Tag.I., p.128.
2. Tag, p.168. Trad.: ¡Verdaderamente, yo vivo en tiempos oscuros!

.....
Qué tiempos son éstos, en donde
Una conversación sobre árboles es casi un crimen,
Porque incluye callar sobre tantas y tantas injusticias.

Bibliografías:

I. Bibliografía primaria

Las citas de Max Frisch corresponden a las siguientes ediciones:

- 1) Se citan las obras individuales, cuando corresponden a primeras ediciones o cercanas a ellas, con las siglas que anteceden:

AadS: Antwort aus der Stille. Eine Erzählung aus dem Bergen. Stuttgart/Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1937.(Fotocopia proporcionada por el Archivo-Max Frisch de Zurich)

Blätt: Blätter aus dem Brotsack. Zürich, Atlantis, 1965. (3.Auf) Copyright 1940.

Schw: Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle. Zürich u. Freiburg, Atlantis, 1962. (4.Auf) geschrieben 1942, Neuauflage 1957.

Bin : Bin oder Die Reise nach Peking. Ffm., Suhrkamp, 1968. (En Suiza, Zürich, Atlantis Verlag) geschrieben 1945.

D.Ch.M. I : Die Chinesische Mauer. Eine Farce. Basel, Benno Schwabe, 1947.

D.Ch.M. II : Die Chinesische Mauer. Eine Farce. Berlin u. Ffm., Suhrkamp, 1957

Tag.I : Tagebuch 1946-1949. München/Zürich, Droemer Knaur, 1969.

Rip: Rip van Winkle. Hörspiel (1953). Stuttgart, Ph. Reclam jun., 1969.

St.: Stiller. Roman. Ffm., Fischer Bücherei, 1965.

Hf.: Homo faber. Ein Bericht. Ffm., Suhrkamp, 1968.

f. L.: "Ich schreibe für Leser". Antworten auf vorgestellte Fragen. En: G.W.J. V., pp. 323-334 (1964)

And.: Andorra. Stück in zwölf Bildern. Ffm., Suhrkamp, 1962.

Gant.: Mein Name sei Gantenbein. Roman. Ffm., Suhrkamp, 1967. (Hausbuch)

ÖaP: Öffentlichkeit als Partner. Ffm., Suhrkamp, 1967.

Bio.: Biografie: Ein Spiel. Ffm., Suhrkamp, 1968.

Dram.: Dramaturgisches. Conversación con Walter Höllerer. (Fotocopia obtenida en la Biblioteca de la Universidad de Tubinga, sin ningún dato)

Aus.Pr.: Ausgewählte Prosa. Nachwort von Joachim Kaiser. Ffm., Suhrkamp, 1968.
 WTfS.: Wilhelm Tell für die Schule. Ffm., Suhrkamp, 1974.
 Dienst.: Dienstbüchlein. Ffm., Suhrkamp, 1974.
 Mont.: Montauk. Eine Erzählung. Ffm., Suhrkamp, 1975.
 S-W.: Stich-Worte. Ausgesucht von Uwe Johnson. Ffm., Suhrkamp, 1975.
 W.hof.: "Wir hoffen". En: Max Frisch: Ansprachen anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels. Ffm., Börsenverein, 1976.
 S.N.L.: "Spuren meiner Nicht- Lektüre" (1976), en: Mat.I, pp. 341-342.
 Tr.I.: Triptychon. Drei szenische Bilder. Ffm., Suhrkamp, 1978.
 Tr.II.: Triptychon. Drei szenische Bilder. Ffm., Suhrkamp, 1981.(texto modificado)
 MiH.: Der Mensch erscheint in Holozän. Ffm., Suhrkamp, 1979
 Blau.: Blaubart. Eine Erzählung. Ffm., Suhrkamp, 1982.
 S.o.A.: Schweiz ohne Armee? Ein Palaver. Zürich, Limmat, 1989.
 S.o.A.: Schweiz ohne Armee? Ein Palaver. Ffm., Suhrkamp, 1992.
 S.a.H.: Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Walter Obschlager. Ffm., Suhrkamp, 1991.
 TR: "Totenrede" in : Noll, Peter : Diktate über Sterben und Tod. Zürich / München, Pendo, 1990.

2) Se cita según la primera edición de las obras completas con la siguiente sigla: G.W. y con número romano el tomo correspondiente.

Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Werkausgabe edition Suhrkamp in zwölf Bänden. Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Ffm., Suhrkamp, 1976.

3) Se cita según la primera edición-jubileo de las obras completas Jubiläumsausgabe con la siguiente sigla: G.W.J. y con número romano el tomo correspondiente.

Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden. Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Ffm., Suhrkamp, 1986.

4) Stü I., Stü II.: Stücke. Band 1. Band 2. Ffm., Suhrkamp, 1964.

5) En castellano, sólo se usa la edición de No soy Stiller. Trad. de Margarita Fontseré, Barcelona, Seix Barral, 1969, con las modificaciones necesarias.

II. Bibliografía secundaria

1. Biografías:

Hage, Volker: Max Frisch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1984.

Max Frisch. Pro Helvetia Dossier. Reihe Literatur 2. Bern, Im Zytglogge, 1981. (Textos de y sobre Frisch, fotografias, etc.)

Max Frisch. 15.Mai - 4.April 1991. Totenfeier in der Kirche St.Peter, Zürich am 9.April 1991. Ansprachen von Karin Pilliod- Hatzky, Michel Seigner, Peter Bichsel. Zürich, Max Frisch Stiftung, 1991.

Rüedi, Peter: "Fast eine Freundschaft." En: Max Frisch/ Friedrich Dürrenmatt. Briefwechsel. op.cit., pp.7-91.

2. Entrevistas:

Araújo, Helena: "Entrevista con Max Frisch". En: Eco, N° 219, enero 1980, pp.281-291.

Arnold, Heinz Ludwig: Gespräche mit Schriftstellern. München, Beck, 1975.

Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München, DTV, 1969.

Daynard, Jordi: "El arte de narrar. Entrevista con Max Frisch." En: Casa del Tiempo. Univ. Aut. Metr., México, noviembre - febrero, 1990-1991.

Hoffmann, Christian : Gespräch mit Max Frisch. DZ. N°40, 5/10/1973.

Raddatz, Fritz J.: ZEIT- Gespräche 2. (Dialog mit Max Frisch) .Ffm, Suhrkamp,1982.

Rüedi, Peter: Die lange Ewigkeit des Gewesenen. DZ .N°17, 21/4/1978.

Schmitz, Walter : Conversaciones con Max Frisch a fines de 1975- principios de 1976. Estas conversaciones no han sido publicadas. Grabaciones y manuscritos de las mismas están en el Archivo de Max Frisch en Zurich. En: Schmitz I, p. 430.

Waser, Georges: Max Frisch im Gespräch. Rhein.Merkur, 2/10/1981.

3. Epistolarios:

Der Briefwechsel Max Frisch/ Uwe Johnson. Hg. E. Fahlke. Ffm., Suhrkamp, 1999.

Zuckmayer, Carl: Der Briefwechsel mit C.J.Burckhardt und Max Frisch. St. Ingbert, Röhrig, 2000.

Max Frisch / Friedrich Dürrenmatt: Briefwechsel. Mit einem Essay des Herausgebers Peter Rüedi. Zürich, Diogenes, 1998.

4. Volúmenes colectivos: (sobre una o varias obras y de uno o varios autores)

ÜMF I: Über Max Frisch: Hg. von Thomas Beckermann. Ffm., Suhrkamp, 1971.

ÜMF II: Über Max Frisch II. Hg. von Walter Schmitz. Ffm.,Suhrkamp, 1976.

de Vin, Daniel (Hg.): Leben gefällt mir- Begegnung mit Max Frisch. Herausgegeben von Daniel de Vin. Brüssel, Literarischer Treffpunkt Brüssel (LTB), 1992.

Jurgensen I: Jurgensen, Manfred: Die Dramen. Bern, Lukianos, 1968.

Jurgensen II: Jurgensen, Manfred: Die Romane. Bern u. München, Francke, 1972.

Jurgensen (Hg.): Frisch. Beiträge zum 65. Geburtstag. Kritik-Thesen-Analysen. Bern u. München, Francke, 1977.

Knapp I: Aspekte des Prosawerks. Hg. von Gerhard P. Knapp, Bern/Ffm./Las Vegas, Lang, 1978.

Knapp II: Aspekte des Bühnenwerks. Hg. von Gerhard P. Knapp. Bern / Ffm./Las Vegas, Lang, 1979.

Schau.(Hg.): Max Frisch- Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Hg. von Albrecht Schau. Freiburg i. Breisgau, Becksmann, 1971.

T+K I : Text +Kritik: Max Frisch. 47/48. München, Text+Kritik, 1975.

T+K II: Text + Kritik: Max Frisch. 47/48. Dritte, erweiterte Auflage. München, Text+Kritik, 1983.

Mat.I: Materialien zu Max Frischs 'Stiller'. Hg. von Walter Schmitz. Erster Band. Ffm., Suhrkamp, 1978.

Mat.II: Materialien zu Max Frischs 'Stiller'. Hg. von Walter Schmitz. Zweiter Band. Ffm., Suhrkamp, 1978.

Mat.zu And.: Materialien zu Max Frischs "Andorra". Hg. von Ernst Wendt und Walter Schmitz. Ffm., Suhrkamp, 1978.

5. Obras sobre la temática existencial:

Böschenstein, Hermann: "Stiller- ein neuer Menschentyp." En: Mat.I, pp.173-180.

Cunliffe, W.G.: "Existentialistische Elemente im Frischs Werken." En: ÜMF II, pp.158-177.

Harris, Kathleen : "Die Kierkegaard-Quelle zum Roman Stiller". En: Mat.I., pp.217-220.

Holmgren, Holger Stig : " Kierkegaard und Max Frischs Stiller. Ein Kommentar zu einer Diskussion". En: Orbis litterarum, 36 , 1981, pp. 53-75.

Jaques-Bosch, Bettina : Kritik und Melancholie im Werk Max Frischs. Zur Entwicklung einer für die Schweizer Literatur typischen Dichotomie. Bern/Ffm./Nancy/New York, Lang, 1984.

Kieman, Doris : Existenziale Themen bei Max Frisch. Die Existenzphilosophie Martin Heidegger in den Romane "Stiller", "Homo faber" und "Mein Name sei Gantenbein". Berlin, New York, de Gruyter, 1978.

Lüthi, Hans Jürg: Max Frisch. " Du sollst dir kein Bildnis machen". München, Francke, 1981.

Manger, Philipp: "Kierkegaard in Max Frischs Roman Stiller." En: Mat. I., pp.220-237.

Stemmler, Wolfgang: Max Frisch, Heinrich Böll und Sören Kierkegaard. Inaugural-Dissertation. Universität München, 1972.

Weisstein, Ulrich: "Stiller: Die Suche nach der Identität." En: ÜMF II, pp.245-265.

Wintsch-Spiess, Monika: Zum Problem der Identität im Werk Max Frischs. Zürich, Juris, 1965.

6. Estudios psicológicos y psicoanalíticos:

Balle, Martin: *Sich selbst schreiben - Literatur als Psychoanalyse*. München, iudicium, 1994.

Gessing, Fritz: *Die Psychoanalyse der literarischen Form: Stiller von Max Frisch*. Würzburg, Königshausen u. Neumann, 1989.

Hoffmann, Charles W.: "The Search for Self, Inner Freedom, and Relatedness in the Novels of Max Frisch". En: Heitner, Robert R. (Ed.): *The Contemporary Novel in German. A Symposium*. Austin/London, University of Texas Press, 1967, pp.91-113.

Lusser-Mertelsmann, Gunda: *Max Frisch. Die Identitätsproblematik in seinem Werk aus psychoanalytischer Sicht*. Stuttgart, Hans-Dieter Heinz, 1976.

Lusser-Mertelsmann, Gunda: "Die Höhlengeschichte als symbolische Darstellung der Wiedergeburt". En: *Mat. I.*, pp. 165-172.

Lusser-Mertelsmann, Gunda: "Selbstflucht und Selbstsuche. Das 'Psychoanalytische' in Frischs *Stiller*". En: *Mat.II.*, pp. 594-616.

Würker, Achim: *Technik als Abwehr. Die unbewussten Lebensentwürfe in Max Frischs Homo faber*. Ffm. Nexus, 1991.

7. Estudios teológicos o religiosos:

Baden, Hans Jürgen: "Der Mensch ohne Partner- Das Menschenbild in den Romanen von Max Frisch." En: *Poesie und Theologie*. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses, 1971, pp.125-148.

Ellerbrock, Jochen: *Identität und Rechtfertigung. Max Frischs Romane unter besonderer Berücksichtigung des theologischen Aspektes*. Dissertation, Evangelische Theologie. Universität Hamburg, 1975.

Hoffmann, Christian: *Max Frischs Roman "Homo faber" - betrachtet unter theologischen Aspekt*. Ffm./ Bern/ Las Vegas, Lang, 1978.

Marti, Kurt: "Das zweite Gebot im *Stiller* von Max Frisch." En: *Mat.I*, pp.211-220.

8. Estudios generales sobre Max Frisch:

Bänziger, Hans: *Frisch und Dürrenmatt*. (5.Auflage). Bern/München, Francke, 1967.

Bänziger, Hans: *Zwischen Protest und Traditionsbewusstsein. Arbeiten zum Werk und zur gesellschaftlichen Stellung Max Frischs*. Bern/ München, Francke, 1975.

Bänziger, Hans: *Max Frisch. Andorra*. Stuttgart, Reclam jun.,1995. (Erläuterungen und Dokumente)

Durzak, Manfred: *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*. Stuttgart, Ph. Reclam jun.,1973.

Durzak, Manfred: "B. Spielmodelle des Ichs und der Wirklichkeit. Die Dramen von Max Frisch". En : *D, M : Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*. Stuttgart, Ph. Reclam jun.,1973, pp.153-241.

- Eckart, Rolf: Max Frisch. Andorra. Interpretation von R.E. München, Oldenbourg, 1976.
- Elm, Theo: "Schreiben im Zitat. Max Frischs Poetik des Vorurteils". En: Zeitschrift für deutsche Philologie. 103, 1984, pp. 225-243.
- Frühwald, Wolfgang / Schmitz, Walter: Max Frisch. Andorra/ Wilhelm Tell. Materialien, Kommentare. München, Hanser, 1977.
- Geisser, Heinrich: Die Entstehung von Max Frischs Dramaturgie der Permutation. Bern/Stuttgart, Paul Haupt, 1973.
- Geulen, Hans: Max Frischs "Homo faber". Studien und Interpretationen. Berlin, de Gruyter, 1965.
- Gockel, Heinz : Max Frisch. Gantenbein. Das Offen-Artistische Erzählen. Bonn, Bouvier, 1979.
- Grimm, Reinhold (in Verbindung mit Carolyn Wellauer): "Mosaik eines Statikers". En: Knapp I, pp. 191-204.
- Heidsieck, Arnold: "Absurdes und Groteskes im dramatischen Werk Max Frischs". En: H.A. :Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart/ Berlin/Köln/Mainz, Kohlhammer, 1969.
- Hermes, Eberhard: Max Frisch. "Stiller". (Lektürehilfen). Stuttgart/Dresden, Klett, 1994.
- Hesse, Hermann: "Max Frischs, Stiller" (1954). En H.H.: Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Ffm., Suhrkamp, 1975, pp. 564-565.
- Jordan, Gerda: Max Frisch: Biedermann und die Brandstifter. Ffm./Berlin/München, Diesterweg, 1983.
- Jurgensen, Manfred: "Leitmotivischer Sprachsymbolismus in den Dramen Max Frischs." En: ÜMF I, pp.274-286.
- Karasek, Hellmuth: Max Frisch. Velber bei Hannover, Friedrich, 1968.
- Knapp, G.P./Knapp, M.: Max Frisch: Andorra. Ffm., Berlin, München, 1982.
- Lubich, Frederik A.: Max Frisch: "Stiller", "Homo faber" und "Mein Name sei Gantenbein. München, Fink, 1990.
- Lubich, Frederick Alfred: "Homo fabers hermetische Initiation in die Elusinisch-Orphischen Mysterion". En: Euphorion. 80.B, 3.Heft, Heidelberg, 1986, pp.297-318.
- Mayer, Hans: Über Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch. Pfullingen, Neske, 1977.
- Mayer, Hans: Dürrenmatt und Frisch. Anmerkungen (1963). Pfullingen, Neske, 1963.
- Mayer, Hans: De la literatura alemana contemporánea. México, Fondo de Cult. Ec., 1972. (Breviarios)
- Mayer, Hans: "Las novelas de Max Frisch". En: De la literatura alemana contemporánea. op.cit., pp 102-141.
- Melchinger, Siegfried: "Der Jude in Andorra". En: Mat. zu And. pp.165-168.
- Meurer, Reinhard: Max Frisch. "Homo faber". Interpretation. München, Oldenbourg, 1977.

- Meurer Renate/Meurer Reinhard: Max Frisch. Biedermann und die Brandstifter. Interpretation von R.M /R.M. München, Oldenbourg, 1983.
- Müller-Salget, Klaus: Max Frisch. Homo Faber. (Erläuterungen und Dokumente) Stuttgart, Ph.Reclam jun., 1994.
- Naumann, Helmut: Der Fall Stiller. Antwort auf eine Herausforderung. Zu Max Frischs "Stiller". Rheinfelden, Im Schöuble Verlag, 1978.
- Neis, Edgar: Max Frisch. Homo faber. Eine Einführung in den modernen Roman. Hollfeld, Bange, 1984. (Bausteine Deutsch)
- Osses, José Emilio: Algunos aspectos en la narrativa contemporánea (Frisch, Cortázar, Jens, Gombrowicz). Santiago (de Chile), Editorial Andrés Bello, 1971.
- Osses, José Emilio: "Teoría y proceso de creación narrativa en el Gantenbein de Max Frisch". En: J.E.O.: Algunos aspectos en la narrativa contemporánea. Santiago, Andrés Bello, 1971, pp.11-35.
- Petersen, Carol: Max Frisch. Berlin, Colloquium, 1970.(Köpfe des XX. Jahrhunderts)
- Petersen, Jürgen: Max Frisch. Stuttgart, Metzler, 1978.
- Petersen, Jürgen H.: Max Frisch: "Stiller". Ffm., Diesterweg, 1994.
- Poser, Therese: Max Frisch.Stiller. Interpretation von Th.P. München, oldenbourg,1977.
- Profitlich, Ulrich: ">Verlorene Partien<: Modelle des Mislingens im Drama Max Frischs.". En: Knapp II., pp.107-129.
- Reich-Ranicki, Marcel: Max Frisch. Aufsätze. Ffm., Fischer, 1994.
- Schmitz I: Schmitz, Walter: Max Frisch: Das Werk (1931-1961).Studien zu Tradition und Traditionsverarbeitung. Bern/Ffm./New York, Peter Lang, 1985.
- Schmitz II: Schmitz, Walter: Das Spätwerk (1962-1982). Eine Einführung. Tübingen, Francke, 1985.
- Schmitz III: Schmitz, Walter. Max Frisch. Homo faber. Materialien, Kommentar. 2ªedición. München, Hanser, 1982
- Schmitz IV: Schmitz, Walter (Hg.) Frischs "Homo faber". Ffm., Suhrkamp, 1983.
- Schmitz V: Schmitz, Walter (Hg.) Max Frisch. Suhrkamp Taschenbuch. Materialien. Ffm., Suhrkamp, 1983.
- Schmitz VI: Schmitz, Walter (Hg.) Frischs Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. Suhrkamp Taschenbuch. Materialien. Ffm., Suhrkamp, 1985.
- Steinmetz, Horst: Max Frisch: Tagebuch, Drama, Roman. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1973.
- Stäuble, Eduard: Max Frisch. Gedankliche Grundzüge in seinen Werken. Basel, Reinhardt,1967.
- Stephan,Alexander: Max Frisch. München, Beck/Text u.Kritik, 1983. (Autorenbücher; 37)

Ziskoven, Wilhelm: "Max Frisch". En: Geissler, Rolf (Hg.): Zur Interpretation des modernen Dramas. Ffm./ Berlin/ Bonn/ München, Moritz Diesterweg, s.d. (5. Auflage), pp.97-144.

Bibliografía general consultada

1. Biblias

Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach der deutschen Übersetzung von Dr. Martin Luther. Ausgabe 1912. Ffm., Verlag Friedrich Bischoff.

Nueva Biblia de Jerusalén. Revisada y aumentada. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1978.

2. Diccionarios, Enciclopedias y otras obras generales de consulta.

Alonso, Martín: Diccionario del español moderno. Madrid, Aguilar, 1966.

Biedermann, Hans: Diccionario de símbolos. Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, 1996.

Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain: Dictionnaire des Symboles. Paris, Robert Laffont/Júpiter, 1982.

Cirlot, Juan-Eduardo: Diccionario de símbolos. Barcelona, Labor, 1994.

Der grosse Duden. Band 5. Duden Fremdwörterbuch. 3. Auflage. Bibliographisches Institut. Mannheim/Wien/Zürich, Dudenverlag, 1974.

Diccionario de la Biblia. Edición castellana preparada por el R.P. de Ausejo. Barcelona, Herder, 1964.

Ducrot, Oswald/ Todorov, Tzvetan: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México/ España/Argentina/Colombia, Siglo veintiuno, 1986.

Enciclopedia de la Biblia. Cuarto Vol. Ho-Ma. Barcelona, ediciones Garriga,

Gallino, Luciano: Diccionario de sociología. México/Madrid, Siglo XXI, 1995.

Grimal, Pierre: Diccionario de Mitología griega y romana. Barcelona/ Buenos Aires, 1981.

Guénon, René: Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada. Buenos Aires, Eudeba, 1969.

Haag, Herbert: Breve diccionario de la Biblia. Barcelona, Herder, 1992.

Jung, Carl G. y otros: El hombre y sus símbolos. Madrid, Aguilar, 1969.

León-Dufour, Xavier: Vocabulario de Teología Bíblica. Barcelona, Herder, 1993.

Lexikon der deutschen Geschichte. Personen. Ereignisse. Institutionen. Von der Zeitwende bis zum Ausgangs des 2. Weltkrieges. Hg. von Gerhard Taddey. Stuttgart, Kröner, 1979.

Pavis, Patrice: Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1983.

Schüler-Duden. Die Literatur. Hg. Bibliographisches Institut. Mannheim/Wien/Zürich, Duden, 1980.

Slabby, Rudolf / Grossmann, Rudolf: Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache. II. Deutsche-Spanisch. Elfte erweiterte Auflage. Wiesbaden, Brandstetter Verlag, 1966.

Wahrig, Gerhard: Deutsches Wörterbuch. Einmalige Sonderausgabe-ungekürzt-. Gütersloh, Bertelmann, 1968.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur.4. Auflage. Stuttgart, Kröner, 1964.

3. Teoría literaria

Alvarado, Maite: Paratexto. Buenos Aires, Universidad Nacional, 1994.

Arntzen, Helmut: Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen. Strukturen. Gehalte. Heidelberg, W.Rothe, 1962.

Barthes, Roland: "Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe". En: Eco (Bogotá), N° 204, octubre 1978.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Ffm., Suhrkamp, 1977.

Gadamer, Hans-Georg: Arte y verdad de la palabra. Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, 1998.

Gadamer, Hans-Georg: "Oír-ver-leer" (1984). En: Gadamer, Hans-Georg: Arte y verdad de la palabra. op.cit., pp.69-81.

Genette, Gérard: Paratexts. Tresholds of interpretation. Cambridge, University Press, 1997.

Genette, Gérard: Seuils. Paris, Ed. du Seuil, 1987.

Humphrey, Robert: La corriente de la conciencia en la novela moderna. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München, C.Hanser, 1968.

Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart, Metzler Studienausgabe, 1968.

Le Guern, Michel: La metáfora y la metonimia. Madrid, Cátedra, 1985.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München, Fink, 1984.

Pouillon, Jean: Tiempo y novela. Buenos Aires, Paidós, 1970.

Ricoeur, Paul: Texto, testimonio y narración. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1983.

Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.

Tacca, Oscar: El estilo indirecto libre y las maneras de narrar. Buenos Aires, Kapelusz, 1986.

Tacca, Oscar: Las voces de la novela. Madrid, Gredos, 1973.

Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1984.

4. Obras sobre diferentes temas

Adorno, T.W.: Crítica cultural y sociedad. Barcelona, Ariel, 1970.

Alazraki, Jaime: Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges. Madrid, Gredos, 1977.

Allport, Gordon W.: La naturaleza del prejuicio. Buenos Aires, EUDEBA, 1977.

Aristóteles: Metafísica. Trad. del griego por Patricio de Azcárate. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

Baden, Hans Jürgen: Die Kraft des Schweigens. Wuppertal, Brockhaus, 1985.

Baudrillard, Jean : De la seducción. Madrid, Cátedra, 1987.

Bollnow, Otto Friedrich: Filosofía de la existencia. Madrid, Revista de Occidente, 1954.

- Bollnow, Otto Friedrich: Filosofía de la esperanza. El problema de la superación del existencialismo. Buenos Aires, Fabril, 1962.
- Borges, Jorge Luis: El hacedor. Buenos Aires, Emecé, 1965.
- de Lubac, Henri: El drama del humanismo ateo. Segunda edición corregida. Madrid, Epesa, 1967.
- Eco, Umberto: De los espejos y otros ensayos. Buenos Aires, Lumen, 1988.
- Eco, Umberto: Cómo se hace una tesis. Técnicas de investigación, estudio y escritura. Barcelona, Gedisa, 1994.
- Erikson, Erik H.: Identidad. Juventud y crisis. Madrid, Taurus, 1990.
- Estiú, Emilio: De la vida a la existencia en la filosofía contemporánea. La Plata, Universidad Nacional, 1964.
- Franco Barrio, Jaime: Kierkegaard frente al hegelianismo. Valladolid, Universidad de V., 1996.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Nachwort von Hermann Belard. Ffm., Fischer, 1995.
- Freud, Sigmund: Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis. Madrid, Alianza, 1985.
- García Amilburu, María: La existencia en Kierkegaard. Pamplona, EUNSA (Edic. Univ. de Navarra), 1992.
- Gehlen, Arnold: Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft. Hamburg, Rowohlt, 1969.
- Guardini, Romano: Vom Sinn der Schwermut. Mainz, Matthias-Grünwald-Verlag, 1983. (Topos Taschenbücher B.130) Contiene también: "Der Ausgangspunkt der Denkbewegung Sören Kierkegaards", pp. 59-107.
- Guardini, Romano: "Der Ausgangspunkt der Denkbewegung Sören Kierkegaards." En: G.R.: Vom Sinn der Schwermut, op. cit., pp. 59-107.
- Guardini, Romano: Welt und Person. Versuche zur christlichen Lehre vom Menschen. Würzburg, Werkbund-Verlag, 1950.
- Guardini, Romano: Mundo y persona. Ensayos para una teoría cristiana del hombre. Madrid, Los Libros del monograma, 1967.
- Guardini, Romano: Die Annahme seiner selbst. Den Menschen erkennt nur, wer von Gott Weiss. 4. Auflage. Mainz, Mathias-Grünwald-Verlag, 1995. (Topos Taschenbücher Band 171)
- Guardini, Romano: La aceptación de sí mismo. Las edades de la vida. Madrid, Los Libros del monograma, 1962.
- Guardini, Romano: Rainer Maria Rilke Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien. München, Kösel, 1953.
- Guardini, Romano: La esencia del cristianismo. Madrid, Guadarrama, 1959.
- Guardini, Romano: Una ética para nuestro tiempo. Reflexiones sobre formas de vida cristiana. Buenos Aires, Lumen, 1994.

- Guardini, Romano: Los signos sagrados. Buenos Aires, Emmanuel, 1985.
- Haecker, Theodor: La joroba de Kierkegaard. Estudio preliminar por Ramón Roquer. Madrid, Rialp, 1948.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen, Niemeyer, 1984.
- Heidegger, Martin: El ser y el tiempo. México/Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Hesse, Hermann: Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Ffm., Suhrkamp, 1975.
- Höffner, Joseph: Problemas éticos de la época industrial. Madrid, Rialp, 1962.
- Hofstätter, Peter R.: Introducción a la Psicología Social. Barcelona, Luis Miracle, 1966.
- Horkheimer, Max: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende. Hg. von Alfred Schmidt. Ffm., Fischer, 1992.
- Horkheimer M. y Adorno T.W.: Dialéctica del iluminismo. Buenos Aires, Sur, 1971.
- Horkheimer, M. y Adorno, T.W.: "Elementos del antisemitismo". En: H. y A.: Dialéctica del iluminismo. pp.201-245. op. cit.
- Huizinga, Johan: Homo Ludens. El juego y la cultura. Versión española de E. Imaz. México, Fondo de Cultura Econ., 1943.
- Im Hof, Ulrich: Geschichte der Schweiz. 3.Auflage. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Kohlhammer, 1981.
- Jaspers, Karl : Razón y existencia. Cinco lecciones. Buenos Aires, Nova, 1959.
- Jolivet, Régis : Introducción a Kierkegaard. Madrid, Gredos, 1950.
- Jolivet, Régis : Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a J-P. Sartre. Segunda edición aumentada. Madrid, Gredos, 1953.
- Jünger, Friedrich Georg: Perfección y fracaso de la técnica.(Título original Die Perfektion der Technik) Versión castellana de H.A.Murena y D.J.Vogelmann. Buenos Aires, Sur, 1968.
- Kierkegaard, Sören: Diapsálmata. Estudio preliminar de Gustavo Cataldo Sanguinetti. Santiago de Chile, Be-uve-dráis Editores, 1999.
- Kierkegaard, Sören: Diario de un seductor. Buenos Aires, Rueda, 1963.
- Kierkegaard, Sören: Die Krankheit zum Tode. Der Hohepriester- der Zöllner- die Sünderin. Aus dem Dänischen übersetzt von Emanuel Hirsch. Gütersloh. GTB Siebenstern, 1978.
- Kierkegaard, Sören: Die Tagebücher. 1834-1855. Ausgewählt und übertragen von Theodor Haecker. Vorwort von Theodor Haecker. München, Jakob Hegner, 1949.
- Kierkegaard, Sören: El concepto de la angustia. Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original. Introducción por José Luis L. Aranguren. Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Kierkegaard, Sören: Einübung im Christentum und anderes. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.

- Kierkegaard, Sören: Entweder/Oder. Erster Teil 2 Bde. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Gütersloh, Mohn, 1979.
- Kierkegaard, Sören: Entweder/Oder. Zweiter Teil, 2 Bde. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Gütersloh, Mohn, 1980.
- Kierkegaard, Sören: Estética del matrimonio. Carta a un joven esteta. Buenos Aires, Leviatán, 1991.
- Kierkegaard, Sören: Estudios estéticos I. Diapsálmata y El erotismo musical. Madrid, Guadarrama, 1969.
- Kierkegaard, Sören: Furcht und Zittern. Gütersloh, Mohn, s.d.
- Kierkegaard, Sören: In vino veritas. La repetición. Madrid, Guadarrama, 1976.
- Kierkegaard, Sören: La repetición. Un ensayo de psicología experimental. Constantin Constantius. Buenos Aires, Psiqué, 1997.
- Kierkegaard, Sören: Migajas filosóficas o un poco de filosofía. Madrid, Trotta, 1999.
- Kierkegaard, Sören: Obras y papeles de S.K. Tomo VII. La enfermedad mortal (o De la desesperación y el pecado). Traducción directa del danés y prólogo de Demetrio G. Rivero. Madrid, Guadarrama, 1969.
- Kierkegaard, Sören: Temor y temblor. Buenos Aires, Losada, 1999.
- Kierkegaard, Sören: Tratado de la desesperación. La enfermedad mortal por Anticlímax. Editado por S. Kierkegaard. Trad. del francés por Carlos Liacho. Buenos Aires, Leviatán, 1997.
- Kierkegaard, Sören: Migajas filosóficas o un poco de filosofía. Madrid. Trotta, 1999.
- Kohut, Heinz: Análisis del self. El tratamiento psicoanalítico de los trastornos narcisistas de la personalidad. Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- Kohut, Heinz: Die Heilung des Selbst. Übersetzt von Elke vom Scheidt. Ffm., Suhrkamp, 1981.
- Jaspers, Karl : Filosofía de la existencia. Madrid, Aguilar, 1968.
- Lacan, Jacques: Escritos I. México/ España/ Argentina/ Colombia, Siglo XXI, 1988.
- Lain Entralgo, Pedro : Teoría y realidad del otro.1.El otro como otro yo. Nosotros, tú y yo. Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- Lersch, Philipp: La estructura de la personalidad. Revisión y Estudios Preliminares por Ramón Sarró. Barcelona, Scientia, 1971.
- Lersch, Philipp: Der Mensch in der Gegenwart. München/Basel, E.Reinhardt, 1955.
- Lersch, Philipp: El hombre en la actualidad. Madrid, Gredos, 1967.
- Mandrioni, Héctor Delfor : Pensar la técnica, filosofía del hombre contemporánea. Buenos Aires, Guadalupe, 1990.
- Marcel, Gabriel: Aproximación al ser. Posición y aproximaciones al misterio ontológico. Madrid, Encuentro, 1987.
- Marcuse, Herbert: El hombre unidimensional. Buenos Aires, Orbis, 1984.
- Mumford, Lewis: Técnica y civilización. 2 tomos. Buenos Aires, Emecé, 1945.

- Neumann, Bernd: *La identidad personal: autonomía y sumisión*. Buenos Aires, Sur, 1973.
- Noll, Peter: *Diktate über Sterben und Tod. Mit der Totenrede von Max Frisch*. Zürich, Pendo, 1999.
- Oberndörfer, Dieter : *La soledad del hombre en la sociedad norteamericana*. Madrid, Rialp, 1964.
- Ortega y Gasset, José: *Meditación de la técnica. Vicisitudes de las ciencias. Bronca en la física*. Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- Ortega y Gasset, José: *La rebelión de las masas*. Buenos Aires/México, Espasa-Calpe argentina, 1951.
- Parkes, James: *Antisemitismo*. Buenos Aires, Paidós, 1965.
- Poenicke, Klaus: *Wie verfasst man wissenschaftliche Arbeiten?* Mannheim /Leipzig/ Wien/ Zürich, Duden, 1981.
- Prini, Pietro: *Historia del existencialismo. De Kierkegaard a hoy*. Barcelona, Herder, 1992.
- Reiss, Gunter: *Allegorisierung und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns*. München, Fink, 1970.
- Reiss, Gunter: "Probleme des Leitmotivs". En: Reiss, G.: op.cit. pp. 226-246.
- Roberts, Gemma: *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. Madrid, Gredos, 1978.
- Rocher, Guy: *Introducción a la sociología general*. Barcelona, Herder, 1979.
- Rohde, Peter P.: *Sören Kierkegaard in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von P.R. Hamburg, Rowohlt*, 1979.
- Roubiczek, Paul: *El existencialismo*. Barcelona, Labor, 1974.
- Sartre, Jean-Paul: *Reflexiones sobre la cuestión judía*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Sartre, Jean-Paul: *A puerta cerrada. La mujerzuela respetuosa. Los secuestrados de Altona*. Buenos Aires, Losada, 1981.
- Sören Kierkegaard. Hg. von Heinz-Horst Schrey. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
- Schelsky, Helmut: *El hombre en la civilización científica y otros ensayos*. Buenos Aires, Sur, 1967.
- Schoeps, Hans-Joachim: *¿Qué es el hombre? Una antropología filosófica como historia del espíritu de nuestro tiempo*. Buenos Aires, EUDEBA, 1979.
- Urdanibia, Javier (coord.): *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*. Barcelona, Anthopos, 1990.
- Vardy, Peter: *Kierkegaard*. Barcelona, Herder, 1997.
- Verneaux, Roger: *Historia de la filosofía contemporánea*. Barcelona, Herder, 1989.
- Verneaux, Roger: *Lecciones sobre existencialismo. Kierkegaard, Husserl, Heidegger, Sartre, Marcel*. Buenos Aires, Club de Lectores, 1984.
- Wahl, Jean: *Études Kierkegaardiennes*. Paris, J.Vrin, 1949.
- Wiener, Norbert: *Cibernética y sociedad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- Wilder, Thorton: *Our Town. The Skin of Our Teeth. The Matchmaker*. Preface by Th.W. Harmondsworth, Penguin Books, 1976.
- Young, Kimball: *Psicología Social*. Buenos Aires, Paidós, 1963.

APÉNDICE

Tabla cronológica de la biografía de Max Frisch

1911	Nace el 15 de mayo en Zurich, como tercer hijo del matrimonio de Franz Bruno Frisch (arquitecto) y Carolina Bettina Wildersmuth.
1924-30	Alumno del bachillerato real cantoral de Zurich
1930	Estudio de Germanística, Romanística, Historia del Arte y Filosofía en la Universidad de Zurich.
1931	Primera publicación en un periódico.
1932	Muerte del padre.
1933	Después de la muerte del padre, interrumpe sus estudios y trabaja como escritor independiente. Primer viaje a los Balcanes.
1934	Publicación de historias en revistas y periódicos. Primera novela: <i>Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt.</i>
1935	Viaje a Alemania.
1936-41	Estudio de la arquitectura en la Universidad Tecnológica de Zurich.
1936-37	Decisión de dejar de escribir.
1937	Segunda obra: <i>Antwort aus der Stille. Eine Erzählung aus den Bergen.</i> Texto excluido de las obras completas.
1938	Comienza a recibir múltiples premios suizos e internacionales. Premio Conrad-Ferdinand-Meyer.
1939-45	Varias incorporaciones al ejército. 1939: Vuelve a escribir.
1940	<i>Blätter aus dem Brotsack.</i> (Escrito durante su estada en el ejército).
1941	Finaliza el estudio de arquitectura y comienza a ejercer su profesión.
1942	Gana el premio para la construcción del balneario "Letzigraben" en Zurich, que se construirá después de finalizar la guerra. Casamiento con Constanze von Meyenburg.
1943	Publica la primera novela importante: <i>J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen</i> (versión abreviada <i>Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle</i> , 1957)
1944	scribe su primera obra dramática <i>Santa Cruz. Eine Romanze</i> (estrenada en 1946)
1945	Escribe el relato <i>Bin oder Die Reise nach Peking</i> . Primera representación de una obra suya <i>Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems.</i>
1946	Viajes a Alemania, Italia y Francia.
1947	Escribe el <i>Tagebuch mit Marion y Die Chinesische Mauer. Eine Farce</i> (1ª versión) Contacto con Bertolt Brecht en Zurich y encuentro con Peter Suhrkamp.
1948	Viajes a Praga, Berlín, Breslau y Varsovia, como participante en el Congreso de la Paz de los intelectuales.
1949	Escribe <i>Als der Krieg zu Ende war. Schauspiel</i> (estrenada el 8 de enero)
1950	Publica el <i>Tagebuch 1946-1949</i> . Desde entonces es autor exclusivo de la editorial Suhrkamp. Viaje a España.

1951	Termina <i>Graf Öderland. Ein Spiel in zehn Bilder.</i>
1951-52	Estada en EEUU y México con el apoyo de la Fundación Rockefeller.
1953	Escribe la pieza radial <i>Herr Biedermann und die Brandstifter, Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. Komödie in fünf Akten; Rip van Winkle</i> (pieza radial).
1954	Escribe su obra cumbre: la novela <i>Stiller</i> . Disuelve su buró arquitectónico y se separa de su mujer. Actividad como escritor independiente.
1955	Obras sobre arquitectura. <i>Achtung: Die Schweiz.</i>
1956	Viaje a los EEUU, México y Cuba.
1957	Publica <i>Homo faber. Ein Bericht</i> . Viajes a Grecia y a los países árabes.
1958	Aparece <i>Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück ohne Lehre; Öffentlichkeit als Partner</i> . Recibe el premio más importante para la literatura alemana, el Georg Büchner. Encuentro con Ingeborg Bachmann, con quien convive hasta 1962.
1959	Divorcio. Vive en Ütikon.
1960-65	Vive en Roma.
1961	Estrena con gran éxito <i>Andorra. Stück in zwölf Bildern</i> .
1964	Publica <i>Mein Name sei Gantenbein. Roman</i> .
1965	Vive en Tessin (Berzona, Valle Onsernone) Viaje a Israel.
1966	Polémica con Emil Staiger. Primer viaje a la Unión Soviética y a Polonia.
1967	Publica <i>Biografie: Ein Spiel</i> .
1968	Segundo viaje a la U.Soviética. Casamiento con Marianne Oellers.
1969	<i>Dramaturgisches. Ein Briefwechsel mit Walter Höllerer</i> . Viaje a Japón.
1970	Viaje a EEUU.
1971	Aparece <i>Wilhelm Tell für die Schule</i> . Viaje a EEUU (viajes periódicos a partir de este fecha) Conferencias en la Universidad de Columbia en Nueva York.
1972	Publica el segundo diario: <i>Tagebuch 1966-1971</i> .
1974	Aparece <i>Dienstbüchlein</i> . Viaje a China.
1975	Publica uno de sus mejores obras: <i>Montauk. Eine Erzählung</i> .
1976	Aparecen las <i>Obras completas en orden cronológico</i> .
1978	Vuelve al drama con <i>Triptychon. Drei szenische Bilder</i> .
1979	Publica <i>Der Mensch erscheint im Holozän. Eine Erzählung</i> . Segundo divorcio.
1980	<i>Triptychon</i> (2ª versión).
1981	Vive en EEUU transitoriamente.
1982	Publica su último relato <i>Blaubart. Eine Erzählung</i> .
1986	Aparece la edición <i>Jubileo de las Obras completas</i> en siete tomos.1931-1985.
1989	A raíz de un plebiscito en su país escribe <i>Schweiz ohne Armee? Ein Palaver</i> , que luego será representada como <i>Jonas und sein Veteran</i> .
1991	Muere el 4 de abril en Zurich.

Función y significado de las historias en Stiller de Max Frisch

En las conversaciones que Max Frisch mantuvo con Horst Bienek sobre sus obras, el escritor suizo caracteriza a la novela Stiller “como el diario de un prisionero que huye de sí mismo.”¹

Para evadirse de los roles que los demás hombres le han impuesto, Stiller ha desaparecido seis años antes, ha viajado por América e intentado una nueva vida. Al comienzo de la novela ha regresado a Suiza porque nadie puede evadirse de sí. Ya desde el principio, reconoce:

“La cárcel sólo existe dentro de mí”.²

Pero el regreso implica también la aceptación de un rol. Mientras que los otros lo reconocen, Stiller, que cree haber cambiado, pretende con nuevos papeles falsos, que le permitan ese nuevo yo.

Significativamente su nombre es ahora James Larkin White. Es decir, ostenta ahora un yo “blanco”, no escrito. Frente al mundo que intenta meterlo en una piel ajena, deberá probar su nueva identidad,

Los apuntes de Stiller en la prisión son, entonces, el intento de crearla. Manfred Jurgensen, en un agudo análisis de la obra, señala que la división de las anotaciones en siete cuadernos, corresponden a los siete días de la semana en que Dios creó al mundo.³ En siete cuadernos, “en siete días”, Stiller, tratará de crearse un yo, lo que implica acabar con el que le han impuesto los demás. Por eso sus primeras palabras son: “¡Yo no soy Stiller!”

El escultor que ha creado imágenes, deberá ahora, mediante la literatura, hacerse una vida totalmente distinta.

Pero justo aquí, frente a la inocente pretensión del abogado defensor de que cuente sencillamente la verdad, “la pura y escueta verdad”, Stiller tropieza con los más graves inconvenientes, porque la verdad es inexplicable:

“Uno puede contar cualquier cosa, menos su verdadera vida.”

Para el defensor, la verdad está formada por “hechos, nombres de lugares, fechas verificables, datos acerca de la profesión, etc.”

Para Stiller, la verdad no puede ser atrapada por palabras. A lo sumo podemos acercarnos a ella mediante rodeos, perífrasis.

Una manera de decir lo inexpresable es contar historias.

Y precisamente este hecho justifica la elección del “diario”. La forma suelta y abierta del diario permite la inclusión de variadas historias, porque el narrador no puede elegir una sola. Para oponerse al desaparecido Stiller, fijado por las imágenes de los demás, debe crear un yo libre y rico en posibilidades, cambiante y en devenir.

Contar una sola historia sería nuevamente aceptar un rol, que es justamente lo que Stiller no quiere. Sería eliminar las posibilidades de ser otro, según el epígrafe de Kierkegaard.

Por eso, frente al Stiller que, como soldado de la guerra civil española, siempre cuenta la misma historia, aparece ahora un White que narra numerosas historias, anticipando la expresión del Gantenbein: “Yo me pruebo historias como vestidos.”

Todos los relatos están al comienzo de la novela, principalmente en el cuaderno primero y algunas en el tercero, cuando todavía consigue imponer a los demás su decisión de no aceptar un rol. A medida que va claudicando en sus propósitos, se silencia el “yo no soy Stiller”, y las historias del Stiller escultor, suizo, marido de Julika, que los demás le cuentan, lo acorralan y fusionan las dos identidades Stiller-White, por lo menos jurídicamente.

Para proceder al estudio de las historias es conveniente intentar una clasificación:

a) Un primer grupo se forma con las historias que se refieren a la época en que Stiller estuvo en América. Dentro de este grupo se subdividirán según a quien se narren.

b) El segundo lo constituyen las dos grandes historias: Isidor y Rip van Winkle, que ponen en su centro un protagonista que no es ni Stiller ni White.

Primer grupo: Historias de América

Estos relatos son en el contexto de la novela parcialmente veraces. Se refieren a experiencias o encuentros reales, pero se proyectan en anécdotas inventadas. Es decir, la cueva existe -se puede visitar-. También han existido un gato Little Gray o una mulata, ya que se mencionan en otras partes de la novela. Para el defensor son “divagaciones” y el mismo Stiller las llama “embustes”.

En su estudio sobre Max Frisch, Horst Steinmetz señala que hay que comprender su verdad de manera simbólica.⁴

Las historias americanas pretenden, en primer lugar, convencer al abogado defensor de que él no es Stiller sino White. Frente a la figura significativamente hostil del defensor -Stiller es un hombre que no se perdona- White cuenta tres relatos que quieren documentar su estada en

América: el del ministro dueño de una hacienda, el de la plantación de tabaco en Paracutín (México) y la de Oakland que contiene la historia de Little Gray.

La historia del ministro demuestra que los demás, en este caso el defensor, están mal informados. La del volcán en erupción, cuya lava entierra el pueblo, es muy significativa en su final. Alude por una parte a la imposibilidad de comprobar una vida verdadera y por otra, al pasado enterrado.

De gran contenido simbólico es la del gato. La historia muestra que para Stiller es imposible liberarse del rol, a pesar de todo lo que haga, según señala Steinmetz.⁵

También puede verse en el gato la imagen de Julika, de quien Stiller no puede olvidarse. Obsérvese que los ojos del gato son verdes y los de Julika, azul-verdoso. Esto se hace evidente cuando el gato muestra ante toda la vecindad la crueldad del narrador, o sea Julika como víctima.

Asimismo, la herida que tiene el gato en la cabeza alude al intento de suicidio por parte de Stiller.

Pero esta historia interesa además porque presenta de manera típica la conducta de los otros frente a Stiller, la de quienes creen que la verdad puede constatarse por hechos y contarse.

White observa que mientras la da al defensor una serie de datos, éste los anota, pero en cuanto nombra al gato, deja de anotar.

“¡Divagaciones! Tengo que relatar mi vida, y cuando trato de hacerme comprender, me dicen: divagaciones...”

“Mientras sólo le hablo de mi casa en Oakland, de negros y de otros hechos concretos, me escucha; pero en cuanto llego a la verdadera historia, en cuanto trato de comunicarle aquello que no es posible atestiguar con fotografías -por ejemplo, lo que ocurre después de que uno se ha disparado una bala en el cerebro- mi abogado se limpia las uñas y espera el momento de interrumpirme con alguna tontería...” (p.64-65)

Otro grupo de historias de América lo constituyen las que Stiller cuenta a Knobel, su guardián. No hay en éste la antipatía del defensor, sino la curiosidad por el criminal excepcional que no se declara inocente. Knobel es el único que lo llama Mr. White, en realidad, sólo por estupidez, porque cree todo lo que Stiller le cuenta. Fundamentalmente son historias criminales, en especial de asesinatos.

Tanto por el contenido como por el estilo, están relacionadas con el tema de la imagen, central en toda la obra de Frisch. Las historias desarrollan la idea de que hay muchas maneras de asesinar. Por eso Stiller se acusa de ser el asesino de su esposa. El ha matado a Julika en cuanto la ha fijado a una imagen, él ha impedido desarrollarse, la ha crucificado. En realidad, a Knobel sólo le menciona lo que él denomina “el primer asesinato”. En cambio se lo narra al fiscal.

Las otras historias como el asesinato del gangster de la brillantina, la de la mulata, etc., representan en su configuración la frase tan comentada en la bibliografía frischeana: “Vivimos en la era de las reproducciones.” (Frase que recuerda el ensayo de Walter Benjamin). Por momentos parecen películas o series de televisión. Por ejemplo Knobel conoce lo que es la selva a través de los noticieros cinematográficos.

Aparte, por su profunda significación, pero dentro de este grupo de historias de América, está la de la cueva. Considerada superficialmente, es una verdadera película de cowboys, de ésas que hacen las delicias de Knobel.

Sin embargo, es una de las historias más ricas en elementos que reflejan la lucha de Stiller por adquirir una nueva personalidad, y la que incluso ha dado lugar a interpretaciones psicoanalíticas.⁶ La historia está relacionada profundamente con el resto de la novela ya que ella representa el intento de Stiller para matar al viejo yo y permitir que surja uno nuevo, libremente elegido. Esto resulta claro en el final de la historia porque el que sale de la cueva vivo se llama “James Larkin White”. Del otro sólo se dice “a Mexicanboy”. Y el narrador termina diciendo: “Su nombre ha desaparecido y me parece que ese desaparecido ya no se volverá a presentar jamás.” (p. 179) Aunque Stiller niegue que la historia se trate de sí mismo, confiesa a su guardián; cuando éste le pregunta si él es Jim White:

“No -contesto riendo-, no exactamente; pero lo que a mí me ocurrió
fue exactamente igual; exactamente igual.” (p.179)

Por otra parte, la historia podría conectarse también con el intento de suicidio de Stiller, en el sentido de tener que matar al yo viejo, para que aparezca el nuevo.

Completan las historias de la época de América, es decir las formadoras del nuevo yo, dos relatos que Stiller narra a su amigo el fiscal. Una, de significación profunda es la del padrastro en Bowery. La equiparación del mendigo borracho y moribundo con el padre (en realidad adoptivo), expresa el deseo de terminar con la vieja vida.

La segunda es la descripción de los viajes de fin de semana en Nueva York, como ejemplo de la falta de vida auténtica, de la pérdida de valores vitales, en un mundo en que dominan las reproducciones. Es como si Stiller expresara su propio fracaso en esa mostración del sin sentido.

El punto de partida de estas narraciones es el más o menos secreto interés que Stiller cree advertir en su fiscal, Rolf, por saber si ha estado con Sibylle en América.

Pero, estrictamente consideradas, la historia más importante que Stiller cuenta a Rolf, es la del asesinato de su esposa. Este relato se distingue completamente de los demás. Más que el asesinato, lo que narra es la situación que refleja la relación Stiller-Julika. Aquí se ve claramente la personalidad culpógena de Stiller, y subyacente, el amor de Julika.

Estas últimas historias enlazan, en parte, con el grupo siguiente en las que desaparece la motivación inicial de proyectar una nueva identidad.

Para Stiller, prisionero del yo, las historias significan también las diferentes posibilidades de huida que se le ofrecen. Es decir que paradójicamente, cumplen una función totalmente contraria a la inicial: ir develando poco a poco la personalidad de Stiller, según señala en su estudio Michael Butler. Y ésta es la razón por la cual luego desaparecen de la novela.

Esta función la cumplen las historias más importantes, las mejor construidas, las más ricas en contenido. Son dos: La primera es la de Isidor, cuya anécdota corresponde a la desaparición y regreso de Stiller, como un hombre transformado; la segunda, la de Rip van Winkle, también de desaparición y regreso, presenta al hombre sin cambios en un mundo transformado.

Isidor es la historia que White anota con la intención de contársela a Julika como advertencia. El relato se conecta a un diálogo anterior que Stiller tiene con su guardián Knobel, quien le cuenta que durante un tiempo se creyó que el desaparecido Stiller se había alistado en la legión extranjera. La historia recoge de modo “humorístico” uno de los temas preferidos de Frisch: la evasión que rompe la vida rutinaria signada por el orden y la repetición, e intenta la aventura de una vida auténtica en lugares exóticos.

“Cada año, cuenta Knobel, trescientos suizos se alistan en la legión extranjera cuando ya no aguantan más aquí.” (p. 21-22)

Adviértase de paso que Frisch hace casi un juego kafkiano con los nombres Anatol / Isidor.

Pero la narración es fundamentalmente una historia matrimonial y por eso está pensada para Julika.

Pretende prevenirla sobre lo que puede ocurrir: es decir, que vuelva a irse. Tanto Julika como la mujer de Isidor reaccionan de la misma manera. Ambas reciben a los desaparecidos con preguntas casi semejantes:

“¿Dónde has estado todo este tiempo?...

¿Por qué no me has escrito ni una postal?...

¿Sabes, Isidor, que no deberías haber hecho eso?” (p. 47-48)

Isidor espera que su regreso implique también un cambio en la conducta de su esposa. Pero ésta reacciona igual que antes, haciendo preguntas, que es la causa por la cual Isidor se ha marchado.

Con esta historia, White, pretende que Julika no vea en él al esposo perdido, impotente y acomplexado, sino a un verdadero hombre como se forman en la legión. En los dos casos se alude a un período duro de la vida que habría servido para transformarlos realmente en hombres.

Entre la primera versión que White anota con la idea de contársela a Julika y la que en realidad le cuenta, hay una variante de importancia:

“Isidor no dispara contra la tarta, sino que sólo muestra sus manos llenas de cicatrices...Un sueño insensato.” (p. 60-61)

El sueño se explicita un poco más adelante: En dicho sueño Stiller y Julika tienen cicatrices en las manos, es decir que ambos son víctimas y victimarios.

La segunda historia importante que se presenta es la de Rip van Winkle. Stiller intenta, una vez más, ayudar al defensor a comprender la situación contándole la historia. Es importante consignar que Max Frisch tituló de este modo a una pieza radial que se originó en la novela. Para Peter Gontrum, la saga de Rip van Winkle constituye el punto central, así como para Homo faber y Gantenbein lo son los mismos griegos ⁷

La leyenda se basa en el cuento de Washington Irving, aunque Stiller lo ha leído en el libro de Sven Heldin.

La historia alude claramente al propio esfuerzo de Stiller por defender su credibilidad. El cuenta sus historias pensando convencer a los demás de que su identidad se ha cambiado de Stiller en Jim White.

La figura de Rip van Winkle está en directa relación con Stiller, es Stiller o por lo menos una posibilidad que se le ofrece.

Holgazán, pero de buen corazón, Rip es un soñador y fantasioso que choca con la realidad. Su realidad era una buena mujer a quien no le hacía la vida fácil. Sin profesión, se hacía pasar por cazador. Vagaba días enteros y finalmente volvía sin presa y con remordimientos.

Pero no se sentía feliz porque había esperado más de sí mismo. Cuando contaba sus hazañas de cazador, todos se reían. Sin embargo, como de las historias no se podía vivir, había terminado por cansar a su esposa. Luego buscaba un auditorio en las tabernas, parecía tener miedo al mundo y necesitar que la gente lo quisiera. Y cuando volvía a su casa debía oír los sermones de su esposa.

Como se ve, hasta aquí la correspondencia es casi exacta. Stiller se caracteriza perfectamente por el miedo al mundo, su matrimonio torturante, su fantasía. Un detalle que también se da en la historia y la novela es el fusil, que Rip lleva siempre consigo y aquél de la guerra española del cual Stiller siempre habla.

Rip van Winkle es también como la de Isidor una historia de matrimonio aunque es evidente que en la del cazador el interés está ya en el problema de la identidad.

Cuando después de su aventura con los jugadores de bolos, Rip vuelve, encuentra su pueblo todo cambiado, la gente que no conoce, su mujer muerta. Y cuando pregunta por él mismo, todos se ríen, porque hacía mucho ya que lo daban por muerto o que había sido capturado por los indios. Cuando le preguntaban por su nombre, Rip contestaba:

”¿Quién sabe?”, dijo: “ayer todavía creía saberlo, pero hoy que estoy despierto, ¿cómo lo puedo saber?” (p. 79)

Y luego les explicó cómo había dormido y el juego de bolos, pero nadie lo comprendió, porque no sabía explicarse de otro modo. Y cuando se encuentra con la hija, le dice que el padre ha muerto. Después Rip vivió en el pueblo "como un extraño en un país extranjero".

Si se comparan ahora ambas historias, puede verse que aún cuando las correspondencias son estrictas, se apartan luego.

El sueño y el juego de bolos de Rip corresponden al viaje de Stiller. Ambos son desaparecidos y ambos regresan. Rip consigue sin quererlo, lo que Stiller inútilmente ansía: volver como desconocido, como extraño. Sus vecinos no lo conocen porque no tienen imagen de él, sólo historias.

Rip podría vivir sin sus viejos roles. Pero esto no le es posible. El no puede y no quiere vivir sin rol. Ya no sabe que hacer con su vida. Ya se ha señalado que Rip vivió como "un extraño en un mundo extraño".

Como señala Steinmetz: "El cuento desnuda uno de los problemas existenciales de Stiller: cómo se puede evitar ser un extraño en un mundo extraño, un nadie, cuando se quiere o se debe vivir sin rol."⁸

Las historias de Isidor y Rip van Winkle se contraponen en parte. Isidor plantea el problema del regreso de un nombre nuevo, transformado, que es recibido por un mundo que permanece igual.

Rip van Winkle vuelve igual, pero encuentra el mundo cambiado y ya no encaja en él.

También las posturas finales son diferentes: Mientras Isidor vuelve a irse para no regresar jamás, Rip se resigna a aceptar vivir como un extraño.

Las dos historias apuntan también al sentido final de la novela. Isidor sería la nueva posibilidad de Stiller, irse nuevamente. Pero lo que hace es resignarse como Rip. Así lo demuestra las últimas palabras de la novela:

"Stiller se ha quedado en Glion y vive solo." (p. 470)

Apoyándose en esta interpretación, la novela descarta el final más positivo que algunos le asignan.

La función que cumplen las historias en Stiller es clara. En ellas el narrador expresa plásticamente sus experiencias pasadas y su posición actual. El trata de hacerse comprender de este modo, una situación en que la comunicación lingüística se ha vuelto problemática como señala atinadamente Michael Butler.⁹

Ninguna historia tiene éxito. Ni Stiller consigue inventarse una nueva identidad ni tampoco consigue que los demás lo entiendan.

Las historias representan un nuevo fracaso de Stiller, a causa de sus exigencias desmesuradas.

Así como antes no se ha perdonado no ser un héroe, o un artista genial o un hombre viril, ahora tampoco se ha perdonado no haber cambiado.

Notas:

1. Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München, dtv, 1962
2. Las citas de Stiller corresponden a la edición castellana: Frisch, Max No soy Stiller. Traducción de Margarita Fontseré, Barcelona, Seix-Barral, 1968; aquí p.25.
3. Jurgensen, Manfred: Max Frisch. Die Romane. Bern und München, Francke, 1972, p.63
4. Steinmetz, Horst: "Roman als Tagebuch: Stiller". En: Mat. z. St. I., p.111.
5. Steinmetz. op.cit. p.112.
6. Cf. Lusser-Mertelsmann, Gunda: "Die Höhlengeschichte als symbolische Darstellung der Wiedergeburt ". En: Mat. z. St. I. op. cit., p.165-172.
7. Gontrum, Peter: "Die Sage von Rip van Winkle in Max Frischs Stiller". En: UMF, p. 158
8. Steinmetz, op. cit. p. 115. Para la interpretación de este cuento, se ha seguido la inteligente consideración de Steinmetz.
9. Butler, Michael: "Die Funktion von Stillers Geschichten: Isidor". En UMF, p. 141