

## *Guía interpretativa de los motivos simbólicos de Homo faber*

Helena CORTÉS  
Universidad de Vigo

### ABSTRACT

This article is an attempt to present an exhaustive and interpretative guide to the many symbolic aspects in Max Frisch's *HOMO FABER*. Although some of these symbols are very evident, others are not, and demand a very good knowledge of the Greek culture and a solid interpretation to reach the deep level of the novel. With this work we hope that the common cultivated reader might achieve an integral reading of the novel on its many levels.

First we analyze the symbolic use of TIME and its many mergings with the meaning and the formal structure of the novel: Faber's travels, the analepses and prolepses, their use and meaning. Afterwards we proceed to a counting and detailed analysis of the many symbolic aspects of the novel in connection with the Greek world —aspects that allow and confirm the possible interpretation of the novel as a modern Greek tragedy about destiny— beginning with the masculine mythological figures hiding under the main protagonist Faber (Ulisses, Agamenon, Edipus, etc.), and ending with topics such as blindness, Greek art, the placenames, etc. We also analyze the symbolic topics in relation with nature (the moon eclipse, etc.), the physical and psychological sensations (like cold and heat, trembling, etc.) and we conclude with an analysis of the symbolic value of colours (red and black) in the novel.

La presente contribución no propone ninguna tesis nueva (el simbolismo de la obra de Frisch ha sido ya estudiado por numerosos autores desde variados puntos de vista<sup>1</sup>), sino que tiene la pretensión, más modesta, de servir de

---

<sup>1</sup> Concretamente el autor que más de cerca hemos seguido para la presente recuperación e interpretación de los simbolismos de Max Frisch es Klaus Müller-Salget (*vid.* bibliografía).

ayuda a aquellos lectores y estudiantes que se enfrentan por primera vez con la lectura de la obra de Max Frisch *Homo faber* y no tienen todavía a su alcance las claves de interpretación de sus numerosos símbolos. El presente trabajo pretende ahorrarles a esos lectores primerizos la penosa tarea de reconstruir todas estas claves simbólicas con su propio esfuerzo o con la lenta lectura de un sinnúmero de artículos desperdigados de distintos autores. Por otra parte, como es lógico, esta ‘guía’ de lectura de los símbolos de *Homo faber* tiene un enfoque personal y pone el acento sobre aspectos olvidados o menos destacados por otros investigadores.

En efecto, aunque aparentemente la obra de Frisch es sencilla y en principio cualquier persona con una formación media puede leerla, seguir con facilidad su ameno argumento y comprender tanto la crítica que propone el autor al excesivo tecnicismo deshumanizado de la nueva sociedad ‘americanizada’, como su obsesiva preocupación por el tema de la identidad de un ‘yo’ protagonista o la imposibilidad del amor, así como el debate entre azar y destino (*Zufall oder Schicksal?*<sup>2</sup>), sin embargo esa amenidad y sencillez resultan engañosas, pues esconden una obra cargada de símbolos, algunos muy obvios, es verdad, pero otros sólo visibles tras un detenido análisis (y algunos sólo comprensibles para un lector con una sólida cultura clásica) que, además, está orquestada escrupulosamente hasta en sus más nimios detalles de acuerdo con una estructura espacio-temporal vanguardista y de relativa complejidad. Hasta las palabras más triviales, en las que nadie se detiene, no son sino piezas de un gran puzzle metafórico en donde todo encaja a la perfección para ofrecer una imagen concreta. Es pues necesario advertir al lector de la necesidad de una segunda lectura menos ingenua y complacida si lo que pretende es analizar en profundidad la obra trascendiendo la simple amenidad de su lectura.

Aunque son muchos los puntos de vista desde los que se puede leer este típico producto del siglo XX<sup>3</sup>, en la presente contribución nos fijaremos únicamente en dos de los principales polos sobre los que se asienta la profundidad y riqueza de esta novela aparentemente sencilla: el uso del eje tiempo-espacio (estructurado hábilmente a través de los viajes) y los elementos simbólicos (mitos, colores, nombres, etc.). La maestría con que se combinan estos dos recursos clave dan lugar a una de las más perfectas tragedias ‘griegas’ de nuestro tiempo, pues, en efecto, a nadie se le escapa, y el propio autor

---

<sup>2</sup> Vid. las elocuentes palabras del propio protagonista de la novela sobre este tema central en pag. 22.

<sup>3</sup> La novela se publicó en 1957. Aquí citaremos siempre por la conocida versión de Suhrkamp: *Max Frisch, Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, vol. IV (Frankfurt am Main 1976/1986).

da suficientes referencias de ello en la novela, que el modelo sobre el que se ha construido este texto absolutamente contemporáneo es la tragedia griega, tanto desde el punto de vista del significado (el tema del destino ciego que alcanza a todos o el enfrentamiento con una naturaleza enigmática y mortal) como desde la perspectiva de la estructura de la obra (la importancia del tiempo, la carga simbólica de los elementos, las analepsis y prolepsis). Una comparación entre las obras de Sófocles *Edipo rey* y *Edipo en Colona* (la primera de ellas argumentalmente la tragedia más próxima al *Homo faber*) y nuestra novela<sup>4</sup> aportaría innumerables puntos de contacto, aunque por otra parte no cabe duda de que también pondría de manifiesto las enormes distancias entre una obra contemporánea vanguardista y las obras clásicas.

Si afirmamos que el simbolismo es uno de los polos sobre los que se asienta la novela es porque Frisch juega permanentemente con dos planos, por lo que la obra requiere una doble lectura simultánea: por un lado el plano superficial, esto es, lo que *dice* el narrador Faber expresamente y el mundo de los hechos. Por otro lado, el plano profundo, es decir, lo que *hace* Faber y el mundo de las emociones y los sentimientos. O, dicho de otro modo, por un lado el nivel consciente y por otro el inconsciente o subconsciente, que sólo emerge a la superficie a través de símbolos. En el caso del protagonista ambos planos de la realidad se contradicen diametralmente hasta límites de caricatura: así, mientras en sus excursos teóricos nos da grandes lecciones de racionalismo y de mentalidad pragmática instrumental y trata de interpretar todos los sucesos de modo ‘objetivo’ a base de explicaciones científico-matemáticas (fundamentalmente la estadística), por otro lado, sus actos, sus gestos y sus numerosos ‘tics’ (afeitarse, ducharse, temblar de frío, etc.), que se convierten a veces en auténticos *leits-motivs* de la novela, son casi siempre de una gran irracionalidad<sup>5</sup> y sus emociones y sentimientos (piedad, amor, angustia, asco, miedo) nada tienen que ver con algo ‘objetivo’. Como se puede observar en esta narración se deja notar fuertemente la influencia de las teorías de Freud. Y, efectivamente, también la idea de que el pasado no se

---

<sup>4</sup> Véase a este respecto por ejemplo la obra de Leber, M., *Vom modernen Roman zur antiken Tragödie. Interpretationen von Max Frischs Homo Faber* (Berlin/Nueva York 1990).

<sup>5</sup> Veamos algunos ejemplos concretos de contradicción: Faber afirma que no cree en los sueños a renglón seguido de contar un sueño muy revelador en el que ve a su profesor O. y se le caen los dientes, todo ello premoniciones de muerte como nos demostrará la novela (15). Afirma no tener miedo a los aviones mientras revela un gran nerviosismo o angustia durante el aterrizaje forzoso o en la escala en Houston (12 y ss; 17-18). Le propone absurdamente a Sabeth casarse con ella (95) justo después de haber dicho que no soporta el matrimonio (91). La lista sería interminable. Esta actitud contradictoria tan permanente y radical obliga al lector a ponerse en guardia en cuanto ve que Faber trata de defenderse de algo o hace afirmaciones de principios, pues detrás de sus afirmaciones se esconde siempre la realidad opuesta.

puede obviar, sino que sigue modelando desde las profundidades la personalidad del individuo es absolutamente central en esta obra en la que asistimos a una verdadera y lenta *deconstrucción* de una personalidad en un viaje al interior de sí mismo en el que finalmente las tragedias del presente obligan a dicho personaje a asumir un pasado que ha querido ignorar, si bien por desgracia demasiado tardíamente para poder construir el futuro. Por eso, nivel aparente y consciente y nivel profundo e inconsciente o subconsciente son igual de importantes en la novela y, en nuestra opinión, es precisamente todo este entramado simbólico que no ‘se ve’ a primera vista en el discurrir superficial del argumento lo que va creando un subtexto riquísimo que constituye el mayor atractivo de esta obra, pero que sin duda precisa ser descifrado.

Pasemos por tanto al análisis hermenéutico del nivel profundo o simbólico de la obra analizada. Para mayor facilidad de cara a la interpretación global de la obra no ordenaremos los símbolos de acuerdo con un mero criterio alfabético ni tampoco por orden de aparición en la novela, sino que los agruparemos por grandes campos de significado, si bien somos conscientes de que en algunos casos resulta difícil decidir a qué campo corresponde un símbolo o si corresponde a más de uno, lo que podría considerarse como un inconveniente. La gran ventaja de este procedimiento es que dichos ‘campos’ corresponden en realidad a los temas centrales de la obra, por lo que revelan de forma inmediata las obsesiones y pretensiones del autor y convierten lo que de otro modo no pasaría de ser un mero listado en una interpretación global de la novela al hilo de sus símbolos.

## 1. Simbolismo de los viajes

El tema de los viajes es absolutamente central puesto que da lugar a toda la estructura espacio-temporal de la obra y está estrechamente ligado al complejo uso del tiempo en la misma. Para una buena comprensión de la novela sería imprescindible tomar papel y lápiz y trazar un esquema de todas las analepsis, prolepsis y vueltas que da la narración en el tiempo, interrumpida constantemente por los excursos de Faber. Ahora bien, ese no es el cometido que nos hemos propuesto aquí. Nuestra intención es hacer hincapié en el significado metafórico del tema de los viajes, que a nuestro entender simbolizan en cada caso una etapa distinta en ese complejo proceso vital que lleva al protagonista a asumir su pasado, y con él, su nivel subconsciente. Un primer aspecto importante que debemos tomar en cuenta a la hora de abordar la interpretación simbólica de estos viajes es que cada uno de ellos termina con la muerte de uno de los actores principales de la obra, de modo que muy intencionadamente cierran siempre un ciclo vital al que representan. Aunque

en la crítica de la obra es frecuente hablar sólo de dos viajes, en realidad son tres como expondremos a continuación.

En efecto, para un buen análisis es importante no quedarse fijado al esquema aparente que nos propone Frisch con sus rótulos: Primera Etapa y Segunda Etapa, pues dividen la obra en tan sólo dos partes que atienden exclusivamente al criterio y perspectiva del propio protagonista y narrador de la historia (antes y después de la muerte de Sabeth). La Primera Etapa o Parte está constituida objetivamente por ese «Informe» que escribe Faber mientras está en Caracas del 21 de junio al 8 de julio, esto es, un par de semanas después de la muerte de Sabeth (acaecida el 4 de junio, tal como podemos deducir de los datos) y que no es más que un intento de justificarse en su estilo ‘objetivo-pragmático’ ante la madre de Sabeth, Hanna, a la que inútilmente ha tratado de escribir cartas (170). Ahora bien, en dicho informe se nos da cuenta de dos viajes de enorme importancia tanto para el desarrollo de los hechos que conducen a la muerte de Sabeth como para explicar los cambios que se van produciendo en Faber, por lo que constituyen en realidad dos auténticos ciclos vitales: su primer viaje, a Guatemala, y su segundo viaje, a Europa. El informe se interrumpe con la muerte de Sabeth.

La Segunda Etapa o Parte está constituida por dos elementos narrativos: por un lado, el diario escrito por Faber en el hospital de Atenas mientras espera ser operado (iniciado el 19 de julio) y, por otro, unas hojas que completan el informe de Caracas volviendo a retomar el hilo justo después de la muerte de Sabeth en una retrospectiva de recuerdos que van desde el 8 de junio hasta ese 19 de julio en que entra en el hospital. Es interesante observar que mientras la primera parte o ‘etapa’ estaba escrita a la defensiva, tratando desesperadamente de tapar culpas y emociones, en la segunda parte se narran las cosas con más sinceridad, mirando por primera vez las cosas cara a cara y por eso mismo ya no hay tantos excursos autojustificativos. Pues bien, esta última parte del informe nos da cuenta del último y tercer viaje del protagonista, a la vez que intercala las últimas reflexiones de Faber en su diario íntimo del hospital. Dicho diario queda interrumpido en el momento en que se llevan a Faber a la sala de operaciones, dándonos a entender que el relato concluye con su muerte, cerrando así su último ciclo vital.

Así pues, si atendemos a estos tres viajes estructurados y cerrados de la misma manera la obra presenta tres partes fundamentales:

### 1.1. *Primer viaje*

Las etapas geográficas de este viaje son las siguientes: Nueva-York-Houston-Tamaulipas-Campeche-Palenque-la plantación de Joachim. El viaje

se cierra con la muerte de Joachim. En el nivel profundo, dichas etapas, que superficialmente no son sino escalas del viaje, tienen todas ellas una importancia trascendental en la biografía espiritual del protagonista y marcan hitos en su vida.

Atendiendo a esta lectura en dos planos nos encontramos con un permanente paralelismo entre lo que ocurre en el nivel superficial y en el profundo: así, del mismo modo que geográficamente se trata de un viaje descendente desde el norte al sur, desde los Estados Unidos a México y Guatemala, una lectura simbólica nos permite entender que, en realidad, se trata de un viaje más espiritual que físico que nos lleva desde la superficie de Faber a lo más profundo de su ser, es decir, en cierto modo también de 'arriba'-'abajo'. Efectivamente, al abandonar el tecnificado Nueva-York, caer en el desierto y finalmente introducirse en la jungla para buscar a su antiguo amigo, Faber se introduce también en el interior más auténtico de sí mismo, empieza a deconstruirse poco a poco a sí mismo y a recordar su pasado —que ha tratado de mantener oculto, o en lenguaje freudiano reprimido, bajo un montón de superestratos de racionalidad, asepticismo y pragmatismo en esa vida artificial y frívola que lleva en Nueva-York— y al acercarse a sus verdades vitales en un viaje que le enfrenta con la muerte y el destino empieza su proceso de acercamiento hacia una vida más auténtica. Si atendemos a la gran cantidad de claves simbólicas que se nos van dando es mucho más fácil entender el proceso vital del personaje. Citaremos sólo algunas de ellas dejando al lector, ya avisado, el placer de seguir añadiendo elementos a esta interesante forma de lectura simbólica que debe tratar de encontrar siempre el plano profundo por debajo y en paralelo al plano superficial.

- Para empezar tenemos el nombre del avión, el «Super-Constellation». Dejando aparte la broma ácida de Frisch que hace que esta maravilla de la ciencia y de la técnica falle estrepitosamente desde el primer vuelo de Faber dejando a sus pasajeros tirados en pleno desierto durante varios días, el nombre alude precisamente a esa constelación de personas que van a coincidir en la vida de Faber debido a este viaje: la constelación Faber-Sabeth-Hanna, cuyo punto de enlace 'casual' (en realidad 'destinal') en este primer viaje es Joachim y su hermano Herbert. De hecho sabemos que Frisch pensó en titular esta «primera etapa» que constituye el «informe de Faber» precisamente con ese nombre: «Super-Constellation»<sup>6</sup>. Más adelante, cuando hablemos de los motivos simbólicos de la naturaleza volveremos a evocar esta

---

<sup>6</sup> Vid. Müller-Salget, *Interpretationen*, p. 96.

- constelación de personas que ‘casualmente’ tiene su punto culminante una noche de eclipse (*vid. infra* «Naturaleza»).
- Una vez entendida la función simbólica de este avión debemos seguir buscando paralelismos simbólicos. Así, por ejemplo, cuando el aparato se eleva, es el alma de Faber la que por fin se despega de la tierra, se eleva y empieza su contemplación: ‘inmóviles en un cielo sin nubes’ (9) o cuando se nos dice que una borrasca de nieve ‘tapa’ por completo la visión de Nueva-York, en realidad lo que se está tapando es el frío mundo tecnificado, pero ‘seguro’ de Faber, lo que le permitirá descender a una realidad más profunda en su interior. Del mismo modo, ese río Mississippi que contempla Faber desde el cielo simboliza, siguiendo la tradición clásica, el río de la vida: esa vida suya que ahora va a contemplar retrocediendo penosamente hacia su pasado. Y después del ascenso y la contemplación la línea descendente del avión que ‘cae’ en el desierto es también el descenso de Faber hacia su interior en esta aventura que inicia la metamorfosis íntima del protagonista.
  - En esta línea de interpretación (algunos de cuyos motivos puntuales analizaremos bajo otros epígrafes donde encajan mejor) hay momentos clave. Así, la partida de ajedrez que juega Faber con Herbert en el desierto, callados y desnudos (=la desnudez del alma de Faber que se va quitando sus ‘disfraces’ a lo largo de este viaje), mientras se entera de que su contrincante es el cuñado de su antigua compañera, Hanna (23 y 28), una partida que no es capaz de terminar porque le asalta el sentimiento de culpa por su amada judía abandonada en la época nazi. Es evidente que la partida simboliza el juego vital en el que se está internando Faber, un juego de vida y muerte como el de las fichas del ajedrez.
  - Así también cuando Faber cruce por fin con sus compañeros el río Usumacintas que hace de frontera entre Méjico y Guatemala: en la misma línea de interpretación clásica de los ríos ya aludida, debemos entender que en realidad Faber está cruzando los límites que le separan de su vida artificial civilizada y adentrándose en la ‘jungla’, esto es, en su pasado y la confrontación directa con el poder de la naturaleza. Dicho río, muy simbólicamente, está medio seco, medio lleno y es difícil de cruzar porque carece de puente: es de nuevo el corazón de Faber, medio seco, medio lleno y con dificultades para atravesar hasta su verdad interior.
  - Como hemos indicado ya, el final de este viaje es el hallazgo del cadáver de Joachim. Es la primera confrontación seria de Faber con la muerte: el aterrizaje forzoso en el desierto, el contacto con una natu-

raleza salvaje y casi en estado de descomposición, la visión de animales muertos o aves carroñeras, el encuentro con su viejo amigo ahorcado... no han podido dejar de alterarle profundamente aunque no lo reconozca. Por eso, en algún momento de su viaje por la selva se compara a sí mismo y a sus compañeros, sucios y mojados, con «recién nacidos» (69). Y, en efecto, Faber ha vuelto a nacer, no sólo porque ha sobrevivido a riesgos mortales, sino porque ya es otro después del viaje. No es de extrañar que la vuelta a Nueva York sea vivida por Faber en términos de ‘resurrección’: flores y vino para celebrarlo y agua (símbolo de purificación muy empleado por Faber que tiene obsesión por la pulcritud) antes de tomar la decisión de emprender una vida nueva. Efectivamente, este primer viaje por la selva hace salir al ingeniero Faber de ese absurdo mundo frustrante y frío que se ha construido él mismo al modo de un caparazón con el que protegerse de sus recuerdos y de la parte irracional y dolorosa de la vida: el sexo con una mujer a la que no ama, pero cuya superficialidad le protege de sí mismo, un trabajo que sólo le exige habilidades técnicas y la huida de la vieja Europa para plantar su hogar en Nueva-York, un símbolo de la sociedad sin rostro de nuestra época. Por eso, el encuentro último con el destino tendrá lugar en Europa, entre ruinas griegas, en la cuna de la cultura, el arte y el destino, donde Faber vuelve a encontrar su yo, aunque sea a costa de morir. Aunque él todavía no lo admite, hay buenas pruebas del cambio: ruptura definitiva con Ivy, abandono de Nueva-York, viaje en barco (por primera vez no en avión) y regreso a Europa.

## 1.2. *Segundo viaje*

Del ‘frío’ de Nueva York (al norte del paralelo 40) pasamos al ‘calor’ de Atenas (al sur del paralelo 40). Del Atlántico pasamos al Mediterráneo. Del modo de vida americano pasamos a la vieja cultura humanista. Del contacto amenazador con una naturaleza misteriosa al contacto con el arte. Las etapas objetivas de este segundo viaje son: Nueva-York-París-Italia-Grecia-un lugar cerca de Atenas. Son nuevos hitos en un recorrido iniciático. El ciclo concluye con la muerte de Sabeth.

En esta ocasión se trata de un viaje horizontal —geográficamente no abandonamos el paralelo 40— y en el que Faber, que ya ha empezado a cambiar en su primer viaje, completa su aprendizaje con experiencias vitales y dramáticas. Citemos algunos símbolos destacados de este viaje que puede ser interpretado también por completo en la lectura paralela del nivel profundo:



- Frente a lo que sucedía en el primer viaje, ahora el nuevo ciclo se inicia con un sol radiante y sin nubes (68). Una nueva vida empieza para Faber en la que va a conocer el amor, largo tiempo reprimido después de su experiencia con Hanna. No es trivial el hecho de que este viaje se realice en barco (lentitud, reflexión, horizontalidad) en lugar de en avión (rapidez, verticalidad).
- Ya hemos señalado la importancia *del eclipse* de luna del 13 de mayo de 1957 que pone tres cuerpos del cielo en conjunción del mismo modo que Faber, Hanna y su hija Sabeth entran en conjunción en el paralelo 40 (*vid. infra* ‘naturaleza’).
- El juego de asociaciones con palabras que practican Sabeth y Faber en su viaje por Grecia tiene también un elevado valor simbólico, pues la rica imaginación de Sabeth siempre encuentra bellas imágenes que simbolizan su modo imaginativo y poético de ver las cosas, mientras a Faber no se le ocurre nada o sólo cosas prosaicas: p. ej: ante el rebuzno de un burro tenemos el sonido de un violoncelo (Sabeth) frente al ruido de unos frenos mal engrasados (Faber); ante el oleaje de la costa ‘parece espuma de cerveza’ (Faber) frente a ‘parece encaje’ (Sabeth), etc. Es muy interesante observar que una vez muerta Sabeth Faber continúa solo ese juego, pero ahora —en su tercer viaje— ya es capaz de imaginar lo que hubiera dicho Sabeth en cada caso, esto es, ya ha aprendido a ver el mundo con otros ojos y por eso cuando contempla desde el avión los glaciares alpinos dice: «como el vidrio de las botellas de cerveza. Sabeth diría: como esmeraldas (195)».
- La muerte de Sabeth: al margen del evidente papel central que desempeña esta muerte en la obra y en la vida de Faber produciendo un corte que se refleja incluso gráficamente en la división del libro en dos ‘etapas’, es importante también reparar en otros aspectos colaterales, como por ejemplo lo paradójico de esta muerte que a pesar de haberse producido por causas científicamente explicables y curables (una fractura de la base del cráneo provocada por la caída de Sabeth cuando corre asustada), conduce absurdamente a una muerte irreparable porque en esta ocasión el ‘pragmático’, ‘racionalista’ y ‘científico’ Faber se deja confundir por las apariencias y ‘olvida’ contarle a los médicos dicha caída empeñado como está en una explicación con sabor a tragedia antigua de la muerte de la niña: la mordedura de una víbora. Tanto es así, que días después en Cuba, ante el asombro de la cubana Juana, Faber se pregunta todavía si son los dioses los que mandan a la tierra a esas serpientes venenosas (180). Como podemos ver, las explicaciones ‘míticas’ del mundo han contagiado y traicio-

nado muy dramáticamente a nuestro ingeniero, que en su permanente contradicción interna no se muestra pragmático y científico justamente cuando debería.

- Este viaje concluye con un Faber golpeado y estremecido por los sucesos dramáticos acontecidos, pero que aún no ha tenido tiempo de reciclar esas experiencias. Su primera reacción es una huida hacia adelante y por lo tanto sale de Atenas rumbo a Nueva-York nada más morir Sabeth y regresa a su trabajo de instalación de turbinas. Sin embargo, una vez que se encuentra nuevamente en América, decide voluntariamente regresar a escenarios anteriores (la plantación) y así comienza un nuevo viaje de recapitulación de lo vivido.

### 1.3. *Tercer viaje*

Atenas-Nueva-York-(Miami-Mérida-Yucatán)-Campeche-Palenque-la plantación-Caracas-La Habana-Lisboa-Düsseldorf-Zurich-Atenas: muerte de Faber. Es un viaje circular que lleva a Faber por el interior de sí mismo en una suerte de rememoración global de todas las experiencias y recuerdos que le han marcado en los dos viajes anteriores y que trata de asumir antes de morir. No sólo regresa a la plantación de Joachim donde aún vive Herbert con los indios, sino que sin habérselo propuesto verá de nuevo todo su viaje con Sabeth en las cintas que pone en Düsseldorf, volverá a Zúrich donde estudió de joven y donde se vuelve a encontrar con el cadáver viviente del profesor O<sup>7</sup> y terminará en Atenas imaginando un posible matrimonio con Hanna. Así se completa su transformación, iniciada tras la muerte de Sabeth. Como momento de clímax en este viaje la parada en Cuba, en donde por primera vez contemplamos a un Faber distinto, capaz de gozar de placeres nimios, capaz de detener su marcha acelerada unos días sin planes ni prisas, capaz de felicidad por el simple hecho de vivir. Pero para esto también ha sido necesaria la profunda catarsis que ha supuesto la escritura del informe-confesión justo unos días antes en Caracas.

Este último viaje de Faber es el único viaje circular de la novela, que empieza en el mismo lugar en el que termina, y cierra su ciclo vital de aprendizaje con la suprema experiencia de asumir su propia muerte. Las palabras más positivas sobre la vida las expresa precisamente Faber en su diario del hospital horas antes de que se lo lleven al quirófano, del que presumible-

---

<sup>7</sup> Es interesante observar la importancia de este personaje que funciona en la novela a modo de alter-ego simbólico de Faber y es desde el principio de la novela una reiterada premonición de su muerte.

mente ya no saldrá: es el hermoso pasaje rotulado con la hora «04.00» que podemos considerar una suerte de testamento espiritual del narrador y del autor, ya que también se convirtió en el pasaje favorito de Max Frisch<sup>8</sup>. Allí Faber resume el valor de la vida en el simple hecho de haber sido un instante, de haber resistido un momento en la luz. «Ser eterno es haber sido» (199).

Esta valoración de la vida no es nada trivial en una novela que gira sobre la muerte y que además de muertos reales está cargada de *leits-motivs* simbólicos de muerte: el profesor O., los zopilotes, los reflejos cadavéricos, el color negro, etc. etc. (*vid. infra*). Precisamente estos símbolos son los que vamos a analizar a continuación pues constituyen el segundo polo sobre el que se asienta el nivel profundo de la novela.

## 2. Símbolos relacionados con el mundo clásico

En una obra que juega con el simbolismo y cuyo subtexto principal es una tragedia griega es lógico que gran parte de los elementos metafórico-simbólicos empleados por el autor tengan una relación más o menos directa con el mundo clásico. Es tanto más lógico por cuanto la obra contrapone el mundo del pragmatismo ‘americano’ al mundo del humanismo ‘clásico’, aunque esta dicotomía no haya que tomarla estrictamente en sentido literal como una mera oposición visceral del autor al mundo moderno americano y una loa a la cultura europea clásica, sino nuevamente como una metáfora de dos modos de pensar, el técnico-pragmático y el humanista cuyos máximos exponentes simbólicos en nuestra cultura occidental son sin duda el tan invocado «american way of life» y Grecia. Son tantos los símbolos relacionados con el mundo clásico que no todos tendrán cabida bajo este epígrafe, sino sólo aquellos que carezcan de otra fuerte connotación simbólica adicional.

### 2.1. *Los mitos clásicos*

Varios mitos clásicos intervienen en el texto de Frisch, en algunos casos de modo más visible y en otros sólo como texto subyacente. En efecto, mientras que a veces se le hace más de un guiño al lector avisado y se alude brevemente a ellos mediante un nombre o alguna otra referencia, en otros casos es principalmente el propio argumento el que inevitablemente nos permite asociar la novela con un importante sustrato mítico, como nos ocurre con el mito de Edipo.

---

<sup>8</sup> Müller-Salget, *Interpretationen*, 112.

- El mito de Edipo: puesto que el paralelismo del mito de Edipo con el argumento de la novela de Frisch es el tema más estudiado por la crítica y también el más evidente para cualquier lector medianamente versado en cultura clásica no nos detendremos a evocar en detalle todos los puntos de coincidencia que guarda la novela con este mito griego que, por mucho que Frisch tratara de quitarle importancia<sup>9</sup>, sirve en gran medida de subtexto a toda la novela, incluso con alguna referencia tan explícita para el lector culto como el pasaje de los tenedores citado *infra* (*vid.* ‘ceguera’). Aunque las diferencias con el modelo clásico son evidentes no cabe duda de que el tema de lo ineludible del destino recorre toda la obra con acentos en ocasiones muy parecidos a los de las obras de Sófocles<sup>10</sup>, por otra parte, motivos secundarios como el incesto (Edipo-Yocasta; Faber-Sabeth), la ceguera (Edipo/Faber; Tiresias/Armin, *vid.* ‘ceguera’), el ahorcamiento (Yocasta-Antígona/Joachim), la naturaleza como fuerza enigmática y mortal (la esfinge de Edipo/ la jungla de Faber, *vid.* ‘naturaleza’), la culpa que arrastan ambos padres<sup>11</sup>, el empleo de anticipaciones (en el texto clásico servidas por las profecías de los oráculos, en el de Frisch con sueños o sensaciones premonitorias) y de analepsis (ni en el texto clásico ni en la novela de Frisch asistimos nunca directamente a los hechos del pasado) y un largo etcétera no hacen sino afianzar los paralelismos. Destino o azar, esa es la pregunta clave que se hace el moderno Edipo Faber obsesivamente después de los sucesos que han venido a golpearle. Pero otros mitos pueblan también el plano profundo de la obra.

---

<sup>9</sup> En efecto hace la observación irritada de que el incesto tiene lugar en su novela entre padre e hija y no entre hijo y madre como en el mito clásico. *Vid.* Walter Schmitz., *op. cit.* en Bibliografía, p. 57.

<sup>10</sup> Recordemos que el drama con el que concluye *Edipo Rey* arrastrará toda una secuencia de terribles tragedias que Sófocles relata en *Edipo en Colona* y *Antígona*. *Edipo Rey* comienza su acción en el momento en que para aplacar la cólera de los dioses el rey Edipo, marido de la reina viuda de Tebas Yocasta, decide hacer indagaciones para desvelar la identidad del asesino del anterior rey, Layo, sin saber que es él mismo. Las anticipaciones, junto a los relatos de hechos pasados nos permiten saber todo lo demás.

<sup>11</sup> En efecto, Layo, padre de Edipo ha raptado de joven a su amado Crisipo y no se lo ha querido devolver a su padre, motivo por el que éste lo maldice deseándole que le asesine su futuro hijo, y la madre, Yocasta, no duda en abandonar a su hijo recién nacido a una muerte cruel. En la obra de Frisch tanto Faber como Hanna arrastran también sendas culpas: el uno haber abandonado a Hanna embarazada, la otra tanto haber privado a su marido Joachim de su paternidad tanto biológica (se niega a darle hijos) como adoptiva (le priva del amor de Sabeth a la que quiere sólo para ella), motivo por el que el ahorcamiento de Joachim obsesiona a la culpable, como no haber revelado nunca a Faber lo ocurrido y, sobre todo, haberle ocultado a su hija la verdad en su obsesiva posesión de la niña.

- La muerte de Agamenón: Faber, culpable de la muerte de Sabeth, siente de pronto en la bañera un miedo irracional a ser degollado por detrás con un hacha por Hanna (136) mientras cierra los ojos para no verse viejo. Es un buscado paralelismo con la historia de Agamenón, rey asesinado por su esposa Clitemnestra que le culpaba de haber sacrificado su hija Ifigenia a sus intereses<sup>12</sup>. Para más carga simbólica la bañera le recuerda a un ‘sarcófago etrusco’.
- Las euménides (o erinias), diosas de la venganza, sobre todo de los crímenes que atentan contra la familia, son diosas evocadas por Sófocles en *Edipo en Colona*. Pues bien, también el incestuoso Faber es alcanzado por la venganza y sabemos que Frisch había pensado titular a la «segunda etapa» del informe de Faber precisamente «Las euménides»<sup>13</sup> o el «viaje de las euménides». Efectivamente Faber muere tras haber reconocido y expiado su culpa en su último viaje, un viaje que comienza como una huída tras la muerte de Sabeth (perseguido por sus ‘furias’) y que termina reconciliado consigo mismo, igual que muere finalmente en paz el anciano Edipo, que ya ha expiado su pasado, en el bosque de las euménides cerca de Colona.
- También el cambio de vestido de Hanna del negro al blanco en el hospital de Atenas (182) recuerda a las erinias quienes (vestidas de negro) persiguieron e hicieron enloquecer a Orestes (vengador de su padre Agamenón y asesino de su madre Clitemnestra y de Egisto, el amante de ésta), hasta que la diosa Atenea las convence para reconciliarse con el matricida (y se visten de blanco)<sup>14</sup>. Efectivamente también hay un cambio en el comportamiento de Hanna que perdona a Faber. Además, se nos dice expresamente que Hanna cree en las erinias o euménides y en el destino (142), cosa que Faber entiende como síntoma de su modo de pensar ‘mitológico’, irracional. En ese mismo pasaje se cita también a Edipo reforzando la simbología.
- Las personalidades mitológicas de Faber: si hacemos una lectura mitológica del personaje fácilmente podremos reconocerlo en distintos pasajes de la obra respectivamente como Edipo, Hades y Apolo (*vid. infra* ‘nombres’), Agamenón e incluso Odiseo (el héroe que regresa junto a su esposa después de 20 años de ausencia como lo

---

<sup>12</sup> Recordemos que Ifigenia muere cuando al comprobar Agamenón que nunca hay viento para poder zarpar a Troya con sus naves pide consejo al adivino Calcantes y éste le dice que la diosa Artemisa está irritada con él y reclama el sacrificio de su hija, a lo que Agamenón acaba consintiendo.

<sup>13</sup> *Vid.* Müller-Salget, *Interpretationen*, 108.

<sup>14</sup> Sobre el cambio de vestido *vid.* Müller-Salget, *Interpretationen*, 108, nota 9.

hace Faber junto a Hanna tras el mismo lapso de tiempo). Este personaje masculino, que reúne en su persona tan gran cantidad de connotaciones de todos estos personajes mitológicos, nos hace ver la enorme riqueza y polivalencia de la vida y de la personalidad humana bajo la máscara contradictoria de este hombre que trata de hacerse pasar por un modelo de racionalidad práctica.

## 2.2. *Los nombres clásicos*

A lo largo de la novela, pero particularmente cuando los protagonistas llegan al escenario griego se suceden nombres de la antigüedad clásica, ya sean geográficos (topónimos) o patronímicos (nombres de personas, dioses, etc). Como es costumbre en esta obra dichos nombres no se han elegido al azar, ni pretenden solamente dar un sabor griego o latino que nos ubique mejor geográficamente en el plano aparente, sino que esconden casi siempre una intención muy determinada para cuya interpretación se requieren ciertos conocimientos<sup>15</sup>:

- Theodohori (155): es el topónimo del lugar en el mar donde muere Sabeth en Grecia. Significa ‘pueblo de Theodor’. Si, a su vez, pensamos que ‘Theodor’ significa ‘regalo de los dioses’, un nombre habitual para un recién nacido muy deseado, podremos interpretar bajo una nueva perspectiva la vida y la muerte de Sabeth, la hija ‘no deseada’ de Faber (recuérdese el tema del aborto en la novela).
- Daphni: es otro de los lugares cercanos a Atenas por los que pasan Faber y Sabeth y después Faber y Hanna (155). Este nombre evoca de inmediato a la ninfa Dafne cuyo mito cuenta que para huir del acoso sexual de Apolo se convirtió en laurel o fue devorada por su madre Gea, la tierra. Asimismo, sin necesidad de una excesiva sobreinterpretación, se puede decir que Sabeth también muere al caerse por un terraplén cuando, ya herida por la víbora, trata de huir en la playa de Faber que se le acerca desnudo con intención de ayudarla. Esta figura del hombre mayor, y en esta escena final desnudo, evoca la imagen de un sátiro clásico con una joven ninfa. Por otra parte, tras su muerte también se puede decir que Sabeth regresa al regazo materno, pues Hanna se vuelve a apoderar de su niña muerta a la que también trató en vida de apartar de su padre y del contacto con los hombres.

---

<sup>15</sup> Vid. Müller-Salget, *Interpretationen*.

- Megara y Eleusis (155): estas ciudades por las que también pasan Faber y Sabeth y Faber y Hanna están estrechamente vinculadas en el mundo clásico al culto a Demeter, diosa de la fertilidad, madre de la joven Perséfone, robada por el dios de los infiernos Hades y condenada a pasar con él la mitad del año en el submundo. Nuevamente, asociaciones evidentes del argumento de la novela con estos mitos de maternidad, fertilidad, posesión enfermiza de una madre sobre su hija (el mito clásico es muy expresivo cuando describe la locura furiosa de Deméter cuando busca a su hija desaparecida por toda la tierra), así como con el motivo del rapto de la joven doncella (Perséfone-Sabeth) por un varón mayor (Hades-Faber). Al final de la obra Hanna es muy consciente de su culpabilidad: en efecto, de haber sabido Sabeth y Faber la verdad sobre la niña no hubiera ocurrido el drama.
- La máquina de escribir Hermes-Baby (29 y ss.): puede parecer trivial y sin embargo es un caso muy significativo de nombre alusivo simbólico. Es esta máquina de escribir de la citada marca suiza —en la que el ingeniero Faber escribe su ‘informe’— la que conduce a Faber, como el dios Hermes, hasta el mundo de los muertos pues, al final, ese informe que quería ser objetivo y racional acaba siendo una confesión emocionada, una catarsis espiritual, un acto de contricción, esto es, una bajada a los infiernos. Si también se quiere interpretar simbólicamente el apodo «Baby», podríamos pensar que se trata de un paralelismo buscado con ese bebé que Faber no quiso tener y en cuyo lugar lleva siempre auestas a su inseparable máquina<sup>16</sup>. El nombre Hermes nos permitiría establecer otras muchas asociaciones entre mitología y novela ya que se trata del dios que favorece los encuentros de los amantes, del dios que conduce a las almas al reino de los muertos, del dios de los viajeros o del dios que va a buscar a Perséfone al Hades para traerla de nuevo a la luz y devolvérsela a su madre Demeter<sup>17</sup>.
- El Alfa Romeo (123), marca de un coche que molesta a Faber y Sabeth en la noche de Roma, el Omega (129), marca del reloj que Faber regala al conductor de autobuses de Megara, el Opel Olympia (159), nombre del coche de Hanna, etc, etc: de modo mucho más trivial y casi al modo de un juego todos estos nombres comerciales copiados del mundo clásico y que aquí designan paradójicamente a modernos aparatos técnicos o electrónicos intensifican la permanente

<sup>16</sup> Al menos así lo interpreta Müller-Salget, *Interpretationen*, 110.

<sup>17</sup> Vid. las indicaciones que ofrece Müller-Salget en *Interpretationen*, p. 110 y notas.

y pretendida asociación del argumento de la novela con los mitos y tragedias clásicas.

### 2.3. *El arte clásico*

No es un mero motivo de adorno de la novela, sino nuevamente un símbolo. Representa el humanismo europeo, la calidez, el mundo de emociones y sensaciones donde la estética y el mito tienen importancia, frente al mundo del frío tecnicismo americano. Para Faber el arte clásico está del lado de esa irracionalidad que tanto detesta y le parece carente de interés, pero en su viaje con Sabeth entra involuntariamente en contacto con él desde sus visitas al Louvre de París, pasando por los museos de Roma hasta llegar a Atenas. Es todo un mundo el que se abre ante él mientras en paralelo se van abriendo también sus emociones, su pasado, su amor a la vida y también la muerte. Las reflexiones explícitas sobre el arte antiguo de Faber no merecen comentario, pues pertenecen al nivel superficial y consciente; de las referencias del nivel profundo o simbólico rescataremos aquí únicamente la más destacada:

- la cabeza de una Erinia dormida (111): esta figura que Faber contempla en el museo de las Termas de Roma consigue impresionar al escéptico Faber a pesar de desconocer su significado. Para más incidencia en este elemento simbólico Faber se da cuenta de que la sombra de Sabeth junto a la escena del nacimiento de Venus, tallada en el trono Ludovisi, justo al lado de la figura de la cabeza dormida, provoca la sensación de que la erinia parezca viva e incluso ‘salvaje’. Es un nuevo juego del autor con referencias que deben interpretar sus lectores. Ya hemos indicado más arriba el papel de las erinias vengadoras de crímenes familiares en la vida de Faber, culpable de la muerte de su hija. Para incidir más en el simbolismo de esta escena Faber comenta que los turistas se agolpan ante el relieve del trono Ludovisi como ante el lugar ‘de un desastre’ («wie vor einer Unglücksstätte»:110). El desastre sobrevendrá poco después en su vida.

## 3. Las sensaciones físicas y psicológicas

### 3.1. *La ceguera*

Aunque es uno de los motivos clave extraídos del mundo griego lo trataremos bajo este epígrafe de modo independiente debido a su recurrencia y



la enorme importancia que tiene para el significado de la obra. En efecto, toda la novela trata de demostrarnos que Faber está ciego: dicho trivialmente no se entera de nada. Ni se entera de lo que quieren las mujeres de él (Hanna encuentra que sus sucesivos hombres están ‘ciego como topos’ ‘stockblind’: 144), ni se da cuenta de que Sabeth es su hija, ni quiere ver que está gravemente enfermo de cáncer de estómago y sólo acude al hospital cuando ya es tarde, ni es capaz de hacer un diagnóstico coherente de la dolencia que mata a Sabeth, ni en definitiva quiere ver todos los indicios que se van acumulando en su biografía y que le indican cuál es su destino. En su ciego orgullo (o terrible inseguridad) Faber, que no quiere reconocer que él es también capaz de amor, miedo, arte, etc., dirá numerosas veces con irritación a lo largo de la obra «yo no estoy ciego» («ich bin ja nicht blind: 24), pero en realidad caminará por la vida con una espesa venda sobre los ojos que le hará perderse el amor de Hanna, la vida con su hija y la felicidad que brinda la vida en sí misma y que sólo atisba al final a medias en su viaje a la Habana, cuando ya los golpes del destino le han abierto un poquito los ojos. De las numerosas veces que la novela alude a la ceguera citaremos sólo las más significativas:

- La vía Apia: en esta célebre calzada romana Faber se entera por fin por boca de Sabeth de que su madre se llama Hanna y al oírlo «cierra los ojos», es decir, se niega a lo que ya es una evidencia. En efecto, es un dato que ha ido retrasando voluntariamente debido a un temor inconsciente a la verdad. Ahora lo sabe, pero por supuesto su ceguera no cesa e inmediatamente se agarra como a un clavo ardiendo a la posibilidad de que Sabeth sea en realidad hija de Joachim e irónicamente hasta ‘le salen las cuentas’ en sus patéticos cálculos matemático-científicos para asegurarse de que él no es el padre de Sabeth. Ahora bien, la Via Apia, tal como Sabeth lee en voz alta en su guía de viaje Baedeker, debe su nombre a Claudio Apio Caecus, esto es, ‘el ciego’. De nuevo, por lo tanto, una referencia clásica muy explícita a la ceguera de Faber.
- Clavarse dos tenedores en sendos ojos: después de haber visto por error en Düsseldorf las películas que le muestran a una Sabeth todavía viva, sonriente y feliz, Faber sale ‘ciego’ por las calles de la ciudad alemana («wie blind»: 192), se introduce en un tren bautizado muy intencionadamente «Schauinsland-Express» (191) y, en su terrible dolor y arrepentimiento, desea clavarse en los ojos los dos tenedores que le ponen delante en el vagón restaurante (192). Se trata de una clarísima referencia a la ceguera voluntaria de Edipo, quien como Faber, aunque con bastante menos culpa, se encuentra con su destino

trágico por culpa de no haber ‘visto’ antes y desesperado se clava en los ojos los dos broches que sujetan el vestido de su madre-esposa Yocasta ahorcada. En paralelo con este episodio, ya en la jungla Faber había contemplado asqueado como un zopilote se comía los ojos de un burro muerto, justo antes de encontrar a Joachim ahorcado, en lo que constituye una clara anticipación trágica (53).

- El ciego Armin (183 y ss.): es la contrafigura simbólica de Faber. Ha sido el mentor y amigo de Hanna y es ciego. Paradójicamente, mientras Faber camina ciego por la vida a pesar de su buena vista, Armin, ciego físicamente, posee la visión interior, la sabiduría. Nuevamente recordamos el modelo griego del adivino de Edipo, Tiresias, ciego de los ojos, pero con el don de la videncia, los ojos del espíritu. Tanto Armin como Tiresias lo ‘saben todo’ y se lo imaginan todo, mientras Faber permanece ciego. En este mismo excursus sobre Armin Faber se sorprende también de la inesperada y desconocida amistad de Hanna con su propia madre y reconoce que oye hablar de su madre ‘como un ciego’ (184). Por otra parte, el personaje del ciego Armin también tiene importancia simbólica pues es él quien inicia a Hanna en su amor por Grecia.
- La obsesión por filmar todo: en este ‘ciego’ que es Faber resulta enormemente elocuente su afán por filmar todo lo que ve en sus numerosos viajes. Se trata de un símbolo de su manera superficial de ver las cosas, de querer enlatar el mundo en esas cintas que conservan un recuerdo ‘objetivo’ de sus viajes. Sin embargo, sus esquemas sobre el valor de ese modo artificial de visión y de recuerdo se verán trágicamente rotos cuando en Düsseldorf al ir a enseñar las películas de la plantación de Joachim salgan por error las cintas de su viaje por Europa con Sabeth y no pueda resistir la emoción trágica de ver la cara de su hija sonriente y feliz ahora que ya está muerta y enterrada (185-192). Pocas páginas antes, muy expresivamente, Faber comenta que ya no filma nada porque tenía razón Hanna: es mejor no ver después en película lo que ya no existe (182). Pero este punto de vista sólo es posible en su tercer viaje, después de los sucesos que han cambiado su vida y le han abierto los ojos.
- Aprendiendo a ver en Cuba: cuando ya muy curado de su absurdo pragmatismo más pretendido que real Faber aprenda a vivir y a ser feliz se nos volverá a decir en clave de visión. Esta experiencia positiva de la vida la obtiene en Cuba donde se pasa 4 días «sólo mirando» («Vier Tage nichts als Schauen»: 172), donde aprende a ‘ver’ y por primera vez se siente liberado y feliz.

### 3.2. Los temblores («schlottern»)

A lo largo de la novela el motivo de los temblores físicos aparece al menos en 6 ocasiones clave a modo de leit-motiv simbólico. No se da ninguna explicación para estos temblores fuera de la sensación de frío, pero nuevamente se trata de un símbolo buscado por Frisch, ya que los temblores sirven a modo de premonición en momentos absolutamente clave de la vida de Faber. Es notable que cuando Sabeth y Faber tiemblan de frío, aunque se cubren, siguen temblando: es decir, no hay protección, el destino es implacable.

Estos momentos, suficientemente reveladores por sí mismos sin necesidad de mucho más comentario, son los siguientes:

- durante la noche en el desierto de Tamaulipas (25): expresa el miedo irracional de Faber en medio de esa naturaleza amenazadora y el miedo aún no muy claro porque su encuentro fortuito con el hermano de Joachim le hace revivir el pasado y su vieja culpa con Hanna, miedos que él no reconoce en ningún momento, ya que, por el contrario, trata de tranquilizarse con explicaciones científicas, como tiene por costumbre: ‘ya sé que en 8 horas saldrá de nuevo el sol’, etc.
- cuando ve a Sabeth en el barco por primera vez (72): ¿tal vez una premonición y un aviso para este incrédulo pragmático? En cualquier caso, no sirve de nada.
- el día de su 50 cumpleaños en el barco (90): Sabeth y Faber deciden pasar la noche en cubierta y ella tiembla de frío a pesar de la chaqueta que él le pone. No es trivial la ocasión, ya que en otro momento de la novela anterior se nos ha dicho que según los indios cada 52 años se inicia una nueva era. Para Faber se inicia ahora un nuevo ciclo vital, que concluirá muy deprisa con su muerte y la muerte de Sabeth.
- cuando besa a Sabeth y la pide en matrimonio (95): Sabeth tiembla de frío en este momento clave en que la atracción de Faber por ella sale a la luz con fuerza. Lineas más arriba las damas del barco también tiemblan en sus vestidos de noche y sus compañeros en smoking negro tratan de abrazarlas para calentarlas (*vid. infra* ‘colores’).
- la noche de amor en Aviñón (125): después de quedarse fuera de noche hasta ponerse a temblar entran en el hotel y esa noche Sabeth va en búsqueda de Faber. Se consuma así el incesto y la tragedia.
- la noche de Acrocorinto en que va a morir Sabeth (151): Sabeth tiembla en brazos de Faber mientras esperan que salga el sol. Es el último amanecer para ella y se encuentra en brazos de quien indirectamente la ha conducido a la muerte.

### 3.3. Los reflejos

Hay tres momentos decisivos en que Faber se confronta con su imagen en un espejo sufriendo en cada ocasión una sensación de angustia y (en el fondo) una premonición de muerte: en las tres ocasiones ve un cadáver, aunque siempre trata de engañarse buscando la explicación ‘racional’ a esa extrema palidez en la luz. Muy estratégicamente estas tres ocasiones están situadas al principio, al medio y al final de la novela. Una vez más el ‘ciego’ Faber no es capaz de ver lo que cualquiera vería y lo que él sí es capaz de ver con horror en los demás (por ejemplo en el aspecto de calavera de su profesor O): esto es, que se está muriendo. Estas tres ocasiones son las siguientes:

- En el lavabo del aeropuerto de Houston (Texas): al lavarse la cara en el lavabo tiene la sensación de ver un cadáver («scheusslich wie eine Leiche»:11). Suda, tiembla, se marea, siente calor y frío, y le derriba el primer ataque importante de su cáncer de estómago, que él se niega a admitir, igual que se niega a admitir que su palidez cadavérica se deba a otra cosa que al tipo de luz de néon del lavabo. Mientras tanto una *negra* de encías *rojas* le contempla. La densidad de motivos simbólicos acumulados es especialmente intensa en este episodio: reflejo, frío y calor, negro y rojo, etc. (*vid. infra*).
- En el restaurante de París (98, 99): Faber se irrita al verse reflejado en un espejo dorado y comprobar su mal aspecto. En realidad tiene miedo porque su amigo Williams le ha intentado decir poco antes que tiene mala cara. Su cara reflejada le recuerda el ‘retrato de un antepasado’, es decir, de un muerto. Busca explicaciones para tranquilizarse (solo tiene ojeras), trata de pensar que aún puede resultar atractivo para las mujeres (la joven Sabeth). Pero el restaurante está lleno de espejos y no puede huir de su imagen. Faber se ve reproducido ‘en ocho ejemplares’: tal vez se pueda poner en relación con las ocho importantes etapas del viaje que ha llevado a Faber hasta París: Nueva-York-Houston-Tamaulipas-Campeche-Palenque-Caracas-Nueva-York-París. A lo largo de esas etapas Faber se ha ido descubriendo, se ha ‘ido viendo’ aunque sin quererlo. Para reforzar el simbolismo de muerte del espejo, aquel mismo día por la tarde Faber se encuentra con su alter-ego simbólico, su antiguo profesor de Zúrich, O. y recibe una terrible impresión porque le parece estar contemplando una calavera (102). Su profesor está mortalmente tocado por un cáncer, como él mismo, que aún no lo quiere reconocer. El vino *rojo* que le sirven en el restaurante es otro refuerzo simbólico (*vid. infra* ‘colores’).

- En el sanatorio de Atenas (170-173): Faber se contempla en un espejo. Esta vez es la primera que lo hace por propia voluntad, pues rehuye los espejos: por fin empieza a afrontar la terrible verdad y reconoce su miedo abiertamente: «ich bin erschrocken» (170), pero nuevamente trata de buscar subterfugios. Nuevo refuerzo simbólico: se acaba de enterar de que el profesor O., cuyo mal aspecto tanto le había impresionado, ha muerto. En posteriores anotaciones del diario reconocerá por fin su inminente final.
- Tal vez no esté de más mencionar la escena en que Faber contempla el reflejo de la joven Sabeth en una vitrina con ‘fragmentos etruscos’ (109), lo que por un lado es una premonición de muerte y nos recuerda ese pasado muerto y roto que arrastra Faber tras de sí y, por otro, nos hace ver una vez más sus dificultades para amar de verdad o captar una realidad de otro modo que no sea a través de escurridizos ‘reflejos’; el símbolo se repite cuando tras la muerte de la niña (136) la bañera donde se baña Faber le recuerda a un sarcófago etrusco.

### 3.4. *El frío y el calor*

Son dos sensaciones físicas que el autor utiliza numerosas veces a lo largo de la obra para expresar tanto determinados sentimientos soterrados de Faber de miedo y agobio, como dos tipos de vida y cultura. Como hemos señalado, la obra nos traslada en un viaje vital desde el ‘frío’ tecnicismo americano de Nueva-York (al norte del paralelo 40) hasta el ‘calor’ del viejo humanismo europeo en Grecia (al sur del paralelo 40). Por otra parte el calor de la jungla que alcanza niveles casi inhumanos evoca en Faber sensaciones físicas de podredumbre, descomposición y muerte. Veamos algunos ejemplos:

- La nieve (7): las frías borrascas de nieve tapan Manhattan (se cubre el mundo hasta ahora seguro de Faber, un mundo frío) y simultáneamente Faber lee en una revista una catástrofe aérea acontecida en Nevada (más nieve). Faber tiene la impresión ‘de estar ciego’ (*vid. ceguera*). En el fondo, le inunda el temor.
- En los lavabos de Houston Faber siente un calor inexplicable (le sudan las manos) a pesar de que hace frío (11): es el miedo que siente tras haberse contemplado en el espejo y comprobar su aspecto de cadáver.
- En los episodios de temblores se invoca al frío como causa de los mismos.

- El calor (sudor) del desierto de Tamaulipas y de la jungla de Campeche que lleva a Faber a desnudarse en ambos casos (23 y ss., 37 y ss.): en realidad empieza a desnudarse espiritualmente de todas esas capas con las que ha ido disfrazando su pasado y se va acercando a su verdad en esa vida natural en la selva. Todo esto sucede con una sensación de miedo y agobio expresada por el calor. El frío del desierto también delata su miedo (24 y 25).
- El calor inexplicable que siente Faber cuando vuelve a ver a Joachim ahorcado en las películas de Düsseldorf (187).

### 3.5. *Miedo y asco*

En el fondo toda la vida de Faber revela un gran temor e inseguridad, muy patentes en su carácter de un pragmatismo puramente caricaturesco que se desnuda permanentemente en un sinnúmero de contradicciones. Es un hombre que vive en el miedo a su pasado y a sí mismo, pero además este miedo se revela en un sinnúmero de detalles de orden más objetivo, como son angustias, fobias y ‘tics’. Algunos episodios significativos son el del miedo a volar<sup>18</sup> o los numerosos episodios en que siente miedo a la muerte, lo que se revela siempre a través de símbolos (los espejos, los sueños, el profesor O.). Sus ‘ascos’ son otro aspecto de lo mismo, particularmente su obsesión por afeitarse, ducharse, etc., rehuendo todo lo natural (*vid. infra* ‘naturaleza’).

## 4. La naturaleza

La naturaleza desempeña un papel importantísimo en esta novela, que no por casualidad introduce como primer episodio clave la aventura en el desierto y la jungla, en donde, perdido en la inmensidad de la naturaleza, en una confrontación directa con los aspectos más salvajes de la misma, Faber siente en sus carnes su total impotencia ante la muerte. Los símbolos que expresan su angustia y agobio son numerosos: calor, aves carroñeras, colores, putrefacción, etc. Es una lección para el pragmático ingeniero que se ha tratado de proteger de esa naturaleza, a la que odia, con una vida artificial en Nueva-York y que en su absurda vanidad cree que gracias a la técnica (fren-

---

<sup>18</sup> Recordemos que tras haber leído una noticia de catástrofes aéreas se produce el episodio de ansiedad en los lavabos de Houston en donde Faber se esconde para no seguir vuelo; asimismo, cuando se produce la avería en su avión comienza a charlar atropelladamente con su vecino, delatando su angustia.

te a la mística) el hombre puede controlar y dominar la naturaleza: véase su excursu sobre demografía y aborto (104-5) o su expresivo comentario sobre «anular la muerte» (77). Tanto la sexualidad, como engendrar hijos o la muerte le parecen aspectos repugnantes de la vida por los que desgraciadamente pasa el hombre por ser hijo de la naturaleza: es muy importante en ese sentido el pasaje en el que expresa toda su repugnancia ante una naturaleza en descomposición con imágenes simbólicas de sangre menstrual, espermatozoides y muerte (68). Su asco por el sexo se expresa en comentarios sueltos («Wieso eigentlich mit dem Unterleib?»): 93) o cuando cuenta asqueado su primera experiencia sexual con una mujer mayor (99) o sus prácticas con Ivy, mujer frívola y fría a la que no ama, pero con la que se descarga instintivamente en una relación amorosa de tintes ligeramente sadomasoquistas (58).

Müller-Salget comenta en sus obras<sup>19</sup> cómo también este aspecto es otro importante paralelismo de la novela de Frisch con el mito de Edipo, ya que la esfinge cuyo enigma logra resolver Edipo es una representación simbólica de la naturaleza misteriosa y de la muerte inexorable. No por causalidad el monstruo tiene rostro de mujer (y cuerpo de león alado) como la naturaleza viscosa y prolífica que conoce Faber en su primer viaje. Recordemos que el dueño del ‘jeep’, Marcel, le dice a Faber que la tierra es ‘mujer’ y la muerte es ‘mujer’ cuando de vuelta de la plantación el aspecto pútrido del río y los charcos asquea a Faber (69); y en esta ocasión, después de lo que ha vivido, el ingeniero comprende la imagen. Edipo resuelve el enigma que le plantea la esfinge, es cierto, pero ese pasajero triunfo le hace sentirse superior y muy sabio y esa vanidad le volverá ciego a las evidencias dramáticas de su vida hasta que ya es tarde. Asimismo, el ‘ciego’ y orgulloso Faber cree poder interpretar todo con ayuda de las matemáticas y la estadística, hasta pretende vencer a la muerte, pero la naturaleza le desasosiega profundamente y le gana la partida.

Varios detalles de orden simbólico confirman esta huída de Faber —no siempre consciente— del estado natural del hombre. Por otra parte, también hay que incluir bajo este epígrafe varios elementos de la naturaleza que tienen un importante papel simbólico en la obra. De los colores de esta naturaleza (también premoniciones de muerte) hablaremos más adelante:

#### 4.1. *La maquinilla de afeitarse*

La obsesiva compulsión de Faber por afeitarse es un símbolo de esa pulcritud exagerada de Faber, una manera inconsciente de tratar de alejarse lo más

<sup>19</sup> Vid. *Interpretationen*, 142.

posible del hombre salvaje, el hombre mono peludo, para acercarse al estadio más extremado de civilización. Es una forma más de alejarse del destino, de todas aquellas cosas que no encajan en la mentalidad práctica y técnica de Faber que rechaza y reprime al máximo su parte animal e irracional (27).

#### 4.2. *Los zopilotes y los indios*

En su viaje por la jungla de México y Guatemala son incontables los símbolos que expresan el asco, malestar y temor de Faber en medio de la naturaleza. De ellos solo citaremos aquí el recurrente motivo de los zopilotes, aves carroñeras cuya visión apenas soporta Faber pues le recuerdan la muerte (*vid. infra* ‘colores’) y también su incompreensión por los indios, seres humanos simbiotizados con la naturaleza que provocan su máximo rechazo (38, 44-45). Para más refuerzo simbólico esos indios aparecen con hoces en la mano en una clara imagen evocadora de la muerte.

#### 4.3. *Las turbinas. El tratamiento de la naturaleza como objeto de explotación*

Es una forma de dominarla, de sentirse superior a ella. Por eso su trabajo de ingeniero para la Unesco consiste en tecnificar los países en vías de desarrollo, pero cuando cae por accidente en pleno medio de uno de estos países sólo siente incompreensión y asco y un profundo temor por esa muerte, tan presente en la naturaleza, e imposible de ‘anular’. En efecto, Faber no soporta otro tipo de contacto con la naturaleza que el puramente técnico (aunque sus permanentes contradicciones al mismo tiempo le llevan hasta el corazón de la jungla). Por eso, cuando contempla hermosos paisajes rehuye las descripciones poéticas e interpreta lo que ve buscando formulaciones científicas o incluso en términos de la visión artificial del cine: por ejemplo, ante la vasta soledad de Tamaulipas lo primero que se le ocurre es una comparación con la conocida película de la factoría Disney del año 1953 sobre el desierto (23) negándose a admitir ninguna sensación grandiosa. La luna nocturna sobre el desierto provoca irritadas reflexiones sobre esa ‘masa’ en movimiento (24), etc. Pero los lectores de la novela pronto se acostumbran a entender que cuando Faber niega algo es precisamente cuando importantes emociones le sacuden por dentro.

#### 4.4. *La luna*

Este astro, cuyo valor mágico y simbólico en nuestra tradición es bien conocido, acompaña a los protagonistas en algunos momentos importantes de la novela. Algunos pasajes especialmente reveladores son los siguientes:



- Herbert y Faber en Tamaulipas (24): Faber contempla la luna y como de costumbre trata de conjurar con explicaciones científicas el temor que en el fondo siente en medio de ese desierto amenazador, tal como los símbolos nos hacen entender (frío, rocas negras, pitas negras, el avión como un pájaro muerto). Justo después de esa luna sabe que su vecino alemán es hermano de Joachim y empieza a devanarse toda la madeja de ‘coincidencias’ y recuerdos.
- La fiesta de la luna llena en Palenque, con 5 indios danzando con hoces en la mano, la noche antes de salir hacia la plantación de Joachim (45): nuevamente Faber trata de no darle importancia a todo aquello, a pesar de que es una imagen de muerte.  
Aunque en la presente contribución no vamos a hablar del simbolismo de los números por no considerarlo demasiado relevante dentro del conjunto, tal vez no sea sobreinterpretar demasiado fijarse en algunas coincidencias en torno a la cifra 5: 5 horas espera Faber en Campeche; 5 indios danzan en la fiesta de la luna llena y 5 días pasa Faber en Palenque. 5 bidones de gasolina le llevará Faber a Herbert en su segundo viaje a la plantación y hasta el coche de Joachim es un Nash 55. Más adelante 5 días dura el viaje en barco, el día de la muerte de Sabeth amanece a las 5 (es su último amanecer) y Faber tiene que estar el día 5 en Nueva-York cosa que no logra porque Sabeth muere en Atenas justamente la víspera. Como casi todos los símbolos de la novela, también esta cifra tiene por alguna razón una fuerte relación con la muerte.
- El eclipse de luna la noche del incesto en Aviñón (*vid. infra*). Es la primera vez que Faber reconoce una emoción ante el astro celeste: él mismo admite que es la primera vez que habla de vida y muerte (125).
- La última noche de Sabeth en Acrocorinto: esa luna que presidió su primera noche de amor va a presidir ahora su última noche. Las sombras de sus cuerpos a la luz de la luna son interpretadas por Sabeth como ‘recortes de tijera’: pronto el hilo de su vida será efectivamente cortado. Como simbolismo de refuerzo el frío.

#### 4.5. *El eclipse y la constelación de astros*

Con toda la intención Max Frisch hace coincidir uno de los momentos clave de la novela, la primera noche de amor de Faber y Sabeth, con una conjunción de astros celestes, un eclipse de luna (124). Ya hemos comentado en otro lugar el simbolismo de las ‘constelaciones’ en el nombre del avión de

Faber. El eclipse incide nuevamente en lo mismo. Mientras Faber trata de explicarle científicamente a Sabeth lo que es un eclipse, pero por vez primera en su vida siente sensaciones extrañas que le llevan a hablar de muerte, los lectores tenemos que interpretar y darnos cuenta de que Faber (el sol) entra en conjunción con Hanna (la tierra) y Sabeth (la luna) (*vid. supra*). En una escena anterior, Faber y Sabeth hablan de los astros justamente el día del cumpleaños del primero (90).

Al margen de esta metáfora, bastante obvia, podemos hacer otras numerosas lecturas simbólicas de la constelación. Si tenemos en cuenta que en la tradición antigua de la mayoría de las civilizaciones los astros han desempeñado un importante papel simbólico y mágico vinculado al destino de los hombres (que aún se mantiene en costumbres como los horóscopos) entenderemos fácilmente la importancia central que debemos darle a este símbolo en el conjunto de la novela. Una de las lecturas importantes a que se presta el símbolo es el de la constelación de tiempos: pasado, presente y futuro entran en conjunción debido al extraño destino reservado a Faber. En efecto, Hanna simboliza el pasado tanto por su profesión y gustos (recordemos que desde niña amó la antigua Grecia, que es arqueóloga y como ella misma dice se dedica a ‘remendar el pasado’ (139)) como por su modo de vivir, ya que en lugar de mirar al futuro ha quedado paralizada en una maternidad obsesiva que le impide hacer su propia vida de mujer independiente: el reloj ‘arcaico’ con ‘la esfera rota’ que adorna su piso de Atenas es un símbolo muy expresivo de ese tiempo detenido (134). Por su parte, Faber simboliza el presente: detesta mirar atrás (de hecho huye de su pasado) y tampoco se atreve a mirar al futuro: su miedo a la muerte que le impide encararse con su enfermedad, su miedo a saber cosas que pueden complicar su vida, lo que retrasa dramáticamente el reconocimiento de su hija, etc. Por eso, Faber tampoco puede encontrar un destino dichoso. Sólo Sabeth, el puente entre esos dos ‘astros’ simboliza el futuro: es joven, pertenece al mundo moderno y es capaz de participar del modo de ser de ambos polos opuestos (comprende fácilmente las explicaciones matemáticas de su padre, pero también ama el arte como su madre). Lamentablemente, esta hija que simboliza la esperanza, que puede encontrar un destino dichoso porque mira hacia adelante, muere víctima de esta extraña conjunción destinal, en la que de hecho sólo su muerte (la desaparición de la luna) permite que el ‘sol’ y la ‘tierra’ vuelvan a encontrarse: en efecto, Hanna y Faber se reconcilian tras la muerte de su hija y aunque es tarde para volver a vivir, al menos eliminan las sombras del pasado. Esta interpretación de la constelación tiene gran importancia porque en Max Frisch es un tema central que aparece en casi todas sus obras: la problemática de vivir una vida en la que se integren pasado y presente a la vez que se está abierto al futuro y su obsesión por el modo en que el pasado actúa in-

vitablemente en nuestro presente. Por otra parte, esta conjunción integra gran cantidad de elementos colaterales que hacen más rica la imagen. Podemos representarlo con una cadena de símbolos, que podría ampliarse mucho más:

- Hanna*: Pasado-arqueóloga-amante del arte y la historia-Mito-Humanismo-Grecia.  
*Faber*: Presente-ingeniero-amante de las matemáticas y la estadística-Ciencia-Racionalismo-E.E.U.U.  
*Sabeth*: Futuro-estudiante-ama el arte, pero comprende las matemáticas —Puente entre humanismo y racionalismo— Puente entre Estados Unidos y Grecia (: no olvidemos que muy significativamente aparece en el barco que enlaza América con Europa.)

#### 4.6. *El 'demonio' de Maxwell (33, 74, 197)*

Este es el nombre de un experimento que especula sobre la posibilidad de invertir la entropía de los cuerpos hasta lograr un 'perpetuum mobile'. Faber ha investigado y escrito su tesis doctoral<sup>20</sup> sobre esto. No es trivial que por culpa de esa tesis 'no haya podido' casarse con Hanna en su momento (33). Tampoco es trivial que se lo explique a Sabeth y ella lo entienda en el acto (74) (puesto que Sabeth, puente entre Hanna y Faber, es capaz de ambos modos de explicación de las cosas: el científico y el 'mítico'). La fe de Faber en ese experimento ha determinado su vida ya que, de ser cierta la tesis que propone Maxwell, eso representaría el inicio del triunfo de la ciencia y la técnica sobre la muerte. Los acontecimientos dramáticos vividos le harán entender a Faber que la muerte no se puede evitar, es más, que la muerte es el principio supremo de la naturaleza.

### 5. El paso del tiempo

Aparecen numerosos motivos simbólicos que recuerdan el tic-tac de un reloj o la oscilación de un péndulo, en definitiva el paso inexorable del tiempo que empuja a Faber hacia el dramático encuentro con su destino. Ejemplos:

---

<sup>20</sup> Se trata del experimento realizado por James Clerk Maxwell (1831-79). El físico francés Billouin demostró que era imposible y que provocaría el efecto contrario al perseguido.

- El paso del tiempo marcado siempre por la minuciosa consignación de las horas de Faber. Esta ‘manía’ pretendidamente científica de dar cuenta de la hora se hace dramática al final cuando aguarda en el hospital a que vengan a buscarle para someterle a una difícil operación de cáncer de estómago que sabe perfectamente que no le dará la curación. La hora final está sonando también para él (198 y ss).
- La esfera rota del reloj en la casa de Hanna (*vid. supra*)
- La pelota de ping-pong en los juegos en el barco que hace ‘tic-tac’ y marcan la hora para Sabeth, víctima de la conjunción destinal que se produce en esta novela (72).
- La coleta de caballo de Sabeth que se mueve al ritmo de un péndulo (70 y ss).
- El episodio en el que Ivy lee el destino en las rayas de la mano de Faber y llora porque la línea de la vida es corta (61): es una anticipación trágica del tipo de las que se hacían en las obras clásicas para aumentar la tensión dramática.
- El juego de ajedrez (23 y ss): es más que un juego, se está jugando la partida de la vida.
- La edad: el 50 cumpleaños en el barco después de habernos dicho que cada 52 años se cumple un ciclo vital para los indios (44). Para Faber también se iniciará un nuevo ciclo, pero concluirá muy rápidamente en la muerte.
- El reloj que Faber regala al chófer del camión (129) para que vaya más deprisa tratando de salvar a Sabeth malherida: más tarde Faber piensa que le gustaría que hubiera relojes que fueran marcha atrás (155).

## 6. Los colores

Tampoco los colores escapan a la simbología que envuelve a toda la obra. Por el contrario es tal vez el símbolo más importante de la novela desde el punto de vista de la frecuencia (de hecho algunos episodios, como los días de Cuba, son un auténtico carrusel de colorismo simbólico) a pesar de ser uno de los menos comentados por otros estudiosos. Aunque Frisch juega con una amplia gama de colores (los más frecuentes: negro, rojo, verde, morado) en el fondo todos ellos están vinculados a la muerte, ya sea porque tradicionalmente participan de esa carga simbólica (el negro funerario, el rojo sangre o el morado de la putrefacción y la penitencia) o porque en esta novela aparecen en lugares y junto a elementos que inevitablemente hacen pensar en muerte (es el caso del verde o el amarillo que en principio no tendrían que evocar muerte). Es tan abrumadora la cantidad de referencias a colores en la

obra que ni mucho menos podremos citarlas todas, limitándonos a hacer un breve recorrido saltado por las páginas del libro que cualquier lector podrá completar fácilmente una vez que se encuentra sobre aviso y comprende su significado.

### 6.1. *El rojo y el negro*

Son los colores más recurrentes en la novela y de fácil interpretación. Recordemos que la muerte y la sangre que evocan estos colores se harán trágica realidad en el momento de la muerte de Sabeth o del propio Faber, por lo que incluso hay escenas en ‘rojo’ salpicadas de sangre real. Veamos ejemplos variados:

- El Studebaker, el coche rojo de Faber (31).
- La negra de encías rojas cuando Faber se marea en los lavabos del aeropuerto en una primera premonición no admitida de su muerte (11).
- El desierto rojo (19) con montañas rojizas (21) y pantanos rojizos (18) desde el avión.
- Las pitas negras y las rocas negras del desierto de Tamaulipas: Faber enfrentado por vez primera a una naturaleza mortal que le sobrecoge (23, 24).
- Los zopilotes: aves negras con reflejos rojizos (y a veces literalmente ensangrentadas). Son un símbolo muy claro de la muerte pues son pájaros carroñeros que acechan por doquier tanto en la jungla como en la plantación donde encuentran la imagen siniestra de Joachim ahorcado en un cobertizo cubierto de estas aves (34, 49, 53 y ss.). Es tan fuerte este símbolo para Faber que provoca una reacción de asco hasta en la propia Hanna, que se quitará el luto en las escenas finales para que Faber no la vea ‘como un zopilote’ (182).
- Los moscardones rojos en el agobio de la noche de Palenque (39).
- Las cuencas rojas de los ojos del burro muerto devorado por los zopilotes (54).
- El pájaro rojo (52) que sobrevuela el río Usumacintas (río de la vida-muerte).
- Las chimeneas rojas del barco que va a Europa (64, 90).
- El pelo rojizo de Sabeth y su jersey y tejanos de color negro (69 y ss.): el destino de Sabeth está pintado en el atuendo de la muchacha que sin saberlo va vestida de muerte, exactamente igual que un zopilote. También se menciona su cinturón rojo (81) y su abrigo de capucha negra (122).

- El pez rojo contra el cristal verde (su compañero dormido en el barco) (93).
- Los señores con smoking negro del barco que tratan de resguardar del frío a sus compañeras abrazándolas (95) y evocan asociaciones de muerte en Faber ('como zopilotes'). No por casualidad él mismo ha tenido un gesto similar con Sabeth cuando la agarra por la cintura en un gesto de protección cuando baja con ella a la sala de máquinas del barco (87), pero a esas profundidades submarinas lo que le evoca es la imagen de un tiburón devorador de hombres (en este caso de la joven Sabeth).
- El vino rojo que encarga en el restaurante de París cuando tiene su segunda premonición de muerte en los espejos del local (97).
- Rocas negras y ciprés negro en la playa de Acrocorinto donde muere Sabeth: ambiente fúnebre precursor de la muerte (150 y 151).
- La sangre roja en la camisa de Faber: sangre de Sabeth (134).
- Olivos verdes y campos rojos (152); cuneta con amapolas rojas y carretera negra de alquitrán en el camino que conduce a la playa donde muere Sabeth (155).
- Hanna de negro por el luto: (125, 161, 197).
- La mulata de piel oscura, lengua rosa y flor roja en los labios de la Habana (172).

## 6.2. *El verde*

Es el color de la naturaleza y tradicionalmente ha sido siempre el color de la esperanza, pero en la presente novela simboliza por el contrario el poder mortal de una naturaleza agobiante e inquietante, así como lo inútil de querer escapar a la muerte, por lo que aparece siempre en contraste con colores fúnebres (negro, morado, rojo) indicándonos su auténtico significado de burla a la esperanza:

- Es el color de las luces verdes (y motor rojo) de los aviones (7, 197).
- Es el color del peine de Sabeth, asomando del pantalón negro (70, 86). También el de su falda 'aceituna' las pocas veces que no va de negro (71).
- Noche 'verde' en el desierto de Tamaulipas cuando Faber siente miedo (25).
- El inútil salvavidas verde del avión que se avería (16).
- La mesa verde de ping-pong en la que juega Sabeth mientras el ritmo acompasado de la pelota nos recuerda el paso inexorable del poco tiempo de vida que le queda (72).

- Los papelititos verdes y rojos del baile de a bordo y señores de negro: diversiones inútiles en una carrera que conduce a la muerte (89).
- Los campos de tabaco verde de la plantación de Joachim sobre los que se refleja el sol semejando una ‘ampolla de sangre’ (53). En ese lugar Faber se encontrará con muerte.
- Agua y glaciares verdes desde el último avión de Faber una tarde ‘azul’ (194, 195).

### 6.3. *El azul, el morado /violeta*

Estos colores, particularmente el morado, también evocan aquí claramente muerte y putrefacción:

- Montañas azules y desierto rojo desde el avión averiado (19).
- El avión que les abandona en Campeche como un cuerpo que se disuelve en un ‘ácido azul’ (35): Faber abandonado al poder mortal de la naturaleza y de su pasado.
- Relámpagos azules (39) y pájaros de rabo azul en Palenque (42).
- La india de Palenque de trenzas negras con reflejos azul-verdoso (40).
- La luna llena color lila de Palenque (43).
- La sangre negra, las uñas moradas y la lengua azul de Joachim muerto (84).
- El azul del traje de noche de Sabeth mientras escucha la muerte de Joachim (84).
- Peinados violeta de esos ‘desechos de asilo’ que visitan la Via Appia —y un pino negro— justo cuando Faber descubre quién es Sabeth (114).
- El mar azul y morado de Acrocorinto, donde muere Sabeth (152).
- La herida rojo-azulada de Sabeth que provoca indirectamente su muerte (128).

### 6.4. *El blanco y el amarillo*

Aunque con mucha menor frecuencia, también estos colores juegan un papel en la novela, casi siempre en asociación más o menos directa con la muerte: recordemos pasajes como el blanco de la nieve que tapa Manhattan alejando a Faber de sus seguridades (7), los ‘gusanos’ blancos, como los de los cadáveres, que ve Faber desde su último avión (195), Hanna de blanco ‘como una novia’ (182) o el blanco del hospital donde muere Faber (125, 161) y también el color ceruleo «amarillo-violeta» del rostro demacrado de

Faber y de su alter-ego, el profesor O. (11, 193); el pijama amarillo con abrigo negro de Sabeth la noche de Aviñón (122); las luces amarillas de los aeropuertos (7, 197) o los amarillos de Cuba, como el de los pájaros amarillo-azufre' ya vistos en Palenque (36, 172) u otros (174, 181, etc.).

### 6.5. *Combinaciones de colores*

En muchos casos no se alude a un único color de los ya citados, sino a una suma de ellos. Es el caso de la borrachera de colores de Cuba (173 y ss.), símbolo de una explosión de vida antes de la inminente muerte para Faber, quien empieza a pensar por vez primera directamente en su fin (178): nubes negro-violetas; ocaso verde; faldas azules y lila; palmeras verde-azufre y nubes violetas y azuladas; la rana violeta como en Theodohori, tarde azul; ocaso verde y faldas azules; luna lila; anochecer verde y flor roja en las bocas.... para acabar con cabellos negros, persiana verde a rayas y luz frambuesa que son muy significativamente los colores de Sabeth (tejanos negros, pelo y cinturón rojos, peine verde). Es también el caso de las descripciones de los pantanos de Tamaulipas desde el avión con verdes, rojos, azules, amarillos y violetas (18 y otros), etc, etc.

## Conclusión

Tras este repaso a los principales motivos simbólicos de *Homo faber* creemos que muchas de las claves de la novela habrán quedado desveladas de modo fácil y rápido para quienes no hubieran reparado antes en el significado de esos elementos menos aparentes con los que se ha contruido lo que hemos llamado 'el nivel profundo' de la obra. Por eso, aunque hemos pasado por alto algunos símbolos, ya sea por considerarlos menos importantes o por no haber reparado en ellos, el lector avisado podrá completar fácilmente está relación, una vez que está habilitado para realizar una lectura paralela de los dos estratos que encierra la obra. En definitiva, como hemos podido ver, todos los símbolos no conducen más que a una misma y única clave: la muerte, tema central de esta magnífica tragedia contemporánea.

## Bibliografía

FRISCH, M., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge* (*Homo faber* en vol. 4) Suhrkamp (Frankfurt an Main 1976/1986).



- GEULEN, H., *Max Frischs Roman Homo faber. Studien und Interpretationen* (Berlin 1965).
- MÜLLER-SALGET, K: «Max Frisch: *Homo faber. Ein Bericht*» en: *Interpretationen Romane des 20. Jahrhunderts*, vol. 2, ps. 95-120, Reclam (Stuttgart 1993).
- *Erläuterungen und Dokumente: Max Frisch. Homo faber* (Stuttgart 1987).
- PETERSEN, J. H., *Max Frisch*, Sammlung Metzler 173 (Stuttgart 1978).
- SCHMITZ, W., *Max Frisch. Homo faber. Materialien, Kommentar* (München/Wien 1977).