

El Homo faber de Max Frisch como punto de partida para el desarrollo de nuevos modelos en la literatura suiza

Isabel HERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT

Max Frisch's prose trilogy, formed by the novels *Stiller*, *Homo faber* and *Mein Name sei Gantenbein*, brought about the thematic formal renovation of the German prose throughout the second half of the twentieth century. This fact can be appreciated in many of the novels written in the German part of Switzerland during the 1970s and the 1980s since they refer, thematically or structurally, to the most significant of the three, *Homo faber*.

This article intends to offer a succinct view of this reality and begins with an analysis of the internal and external structures of that novel.

I

A pesar de que Max Frisch obtuvo sus primeros éxitos en el ámbito literario gracias a un buen número de obras dramáticas¹, fue tras la publicación de sus textos en prosa, y más concretamente de sus novelas, cuando encontró verdadero reconocimiento como escritor. No obstante, Frisch había publicado su primer texto en prosa a la edad de 23 años, en 1934, esto es, mucho antes de comenzar con los escritos dramáticos. Se trataba de la novela corta *Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt*, editada junto con una serie de historias breves, y que no tuvo un éxito de público demasiado llamativo. Dos años después de esta publicación, en 1936, Frisch decidió abandonar defini-

¹ Santa Cruz (1944), *Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems* (1945), *Die chinesische Mauer. Eine Farce* (1947), *Als der Krieg zu Ende war* (1949), *Graf Öderland* (1951) y *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (1953).

tivamente la literatura para dedicarse tan sólo a su profesión de arquitecto. Sin embargo, en 1937, concibió de nuevo un texto en prosa, esta vez algo más extenso: *Antwort aus der Stille. Eine Erzählung aus den Bergen*. Pero tampoco éste obtuvo un éxito de público digno de mención. Tras una pausa de seis años, en 1943, Frisch volvió a ensayar con la forma de la novela, un género que le había atraído siempre desde sus comienzos mucho más que el teatro. En esa ocasión publicó *J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen*, la novela con la que concluyó la que podríamos denominar como «trilogía» en prosa de sus años de juventud². Desde el punto de vista de la construcción formal y del estilo, esta novela es mucho más completa y, en muchos aspectos, muy superior a las dos anteriores. No obstante, y a pesar de los esfuerzos, si se analiza lo poco original de los temas desarrollados que relacionan las tres novelas entre sí y que, efectivamente, determinan que pueda hablarse de una trilogía (el artista en el entorno de su provincia), las tres se mantienen en la línea de la literatura epigonal y de temática regional que se estaba escribiendo en Suiza durante el decenio de los años 30 y 40³.

Es necesario tener en cuenta este primer acercamiento de Frisch al mundo de la prosa, puesto que el grueso de su obra narrativa está constituido en realidad por dos trilogías entre las que hay una distancia temporal de once años. Frisch escribió la segunda entre los años 1954 y 1964, y con ella recogió el éxito de público que se le había negado a la primera. Este segundo bloque se inició con la publicación de *Stiller*, una novela con la que su autor consiguió rápidamente situarse al nivel de los escritores internacionales de mayor renombre. Junto con *Homo faber*, que vio la luz tres años después, *Stiller* alcanzó el mayor número de ediciones dentro del conjunto de la producción literaria de Frisch, y se convirtió rápidamente en el modelo para los escritores suizos del momento, que consiguieron, gracias a ambas, sacar a la literatura suiza de los años 60 del espacio de la pequeña región al que estaba limitada. La trilogía se cierra con otra novela de peso, *Mein Name sei Gantenbein*, una obra, en cuanto a la forma, aún mucho más experimental que las dos anteriores. El tema, no obstante, es el mismo que en las precedentes, la búsqueda de la identidad del individuo perdido en una sociedad

² Junto con el texto breve titulado *Blätter aus dem Brotsack* (1940) son éstas las únicas obras de Frisch que no se han traducido a ninguna lengua, mientras que *Homo faber*, por ejemplo, cuenta con ediciones en veintitrés idiomas.

³ Me refiero, por ejemplo, a la obra de autores como Maria Wasser, Cecile Ines Loos o Traugott Vogel, que reproducen en sus composiciones las formas de vida propias del entorno rural y agrícola, o la de otros como Jakob Bühner, Carl Albrecht Loosli o Albin Zollinger, que, en correspondencia con el movimiento de la «geistige Landesverteidigung», de defensa de los valores autóctonos frente a la propaganda y la demagogia procedentes de Italia o Alemania, reflejan en sus obras una postura burguesa y conservadora.

masificada, de ahí que tanto desde el punto de vista formal como desde el punto de vista del contenido, presenten un buen número de elementos comunes, suficientes para poder englobarlas, igual que a las primeras, bajo el denominador común de «trilogía».

En cualquier caso, si ambas trilogías se analizan como un conjunto, podrá advertirse con facilidad que, a pesar de las diferencias formales que se perciben entre la primera y la segunda, existe una línea argumental común que las relaciona, y que no es otra que la que domina toda la producción de Frisch: el individuo frente al entorno que lo rodea. La evolución de su capacidad creativa e imaginativa como escritor es la que diferencia única y exclusivamente en el aspecto formal, en la manera de desarrollar las diferentes tramas, el primer grupo del segundo. Esta continuidad temática de su obra, pese a ser más que llamativa, ha sido desgraciadamente poco estudiada por la crítica que se ha centrado indudablemente en la segunda trilogía, rechazando en algunos casos la primera por carecer aún de calidad, tal y como ocurrió también con sus últimas obras, criticadas por ser demasiado «flojas» y no corresponderse con la calidad demostrada por este segundo grupo de novelas⁴. Lo

⁴ Un breve resumen de los argumentos dará una idea de la existencia de esta continuidad temática a la que me refiero. *Antwort aus der Stille* es la historia de una huida de la estrechez de la sociedad burguesa: Leuthold, un profesor, abandona a su prometida para descubrir en una escalada a la montaña lo que realmente busca, una vida real, una vida sin costumbres, llena de experiencias. También el joven arqueólogo Hinkelmann, protagonista de *J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen* es abandonado por su mujer Yvonne. *Jürg Reinhart* sigue el modelo de la novela de formación goethiana, modificándolo, como es típico de la literatura suiza, tan sólo por el hecho de que introduce un componente de carácter psicológico que no está presente en el modelo tradicional. El protagonista se concibe a sí mismo como un marginado, como alguien que no puede llegar a hacerse adulto, pero tras el transcurso de medio año (el tiempo en el que se desarrolla la novela) el joven inmaduro, plagado de miedos, se convierte en un hombre. Un punto decisivo en este proceso de formación lo constituye su enamoramiento de una joven enferma, a la que apoya hasta el último momento. Pero lo importante aquí es el hecho de que en el centro de la trama se plantea la cuestión de la identidad del protagonista, una identidad que, según el modelo tradicional, sólo puede conseguirse a través de un proceso de desarrollo basado en dos pilares, la autorreflexión constante del protagonista y la relación con el otro, que le harán madurar poco a poco. Este esquema, que no necesariamente ha de desembocar en la consecución precisa de la identidad, se mantendrá en el resto de las novelas, aunque se transforme en lo contrario como ocurrirá precisamente en *Homo faber*, donde el desarrollo del protagonista lo llevará a su destrucción. Otra constante que aparece también en esta primera novela es el hecho de que el desarrollo del protagonista transcurre de forma independiente al entorno que lo rodea. O lo que es lo mismo: desarrollo, formación, no significan aquí introducción en la sociedad, sino que los protagonistas de Frisch (la mayoría son artistas) se mueven en un espacio privado, al margen de las convenciones históricas y sociales. La única excepción y, por tanto, la más llamativa, la constituye Walter Faber, un producto de su entorno social, víctima a la vez de una serie de casualidades improbables, pero, tal

que sí parece evidente es que el éxito de *Stiller* animó a Frisch a continuar practicando el género de la prosa, por el que con tan poco éxito se había esforzado en sus comienzos literarios, de manera que inició el proyecto de su siguiente novela con renovadas energías. Esta situación determinó de una manera muy singular que la concepción de *Homo faber* estuviera decididamente marcada por la de *Stiller*, hasta el punto de que reaparecen en ella muchos motivos de ésta, aunque elaborados de diferente manera.

El trabajo en *Homo faber* se extiende durante un año y medio, de finales de 1955 a mediados de 1957. Frisch dejó a un lado otros trabajos ya empezados para dedicarse exclusivamente a la redacción de la novela. Los últimos retoques se realizaron en el verano del 57 y en octubre vio la luz la primera edición. Pero antes de enviarla a la imprenta, Frisch la había transformado casi por completo, destruyendo la estructura lineal con que la había desarrollado siguiendo el modelo de *Stiller*: la historia que Walter Faber narraba en retrospectiva desde un hospital (igual que *Stiller* desde la prisión), se convirtió en una composición compleja, con diversos niveles de narración en los que se rompía la linealidad de tiempo y espacio⁵. Todo lo que había escrito

como aquí se demuestra, posibles. En cualquier caso lo que sí hace Faber es intentar volver a vivir su biografía, retomar en determinados momentos aquello que ya se ha vivido y configurarlo de otra manera, lo que constituye sin duda alguna otro de los temas que se convierten en constantes en las novelas de ambas trilogías.

⁵ Acerca de la configuración espacio-temporal de la novela, en la que no es posible profundizar aquí por evidentes cuestiones de espacio, cabe señalar algunas cosas interesantes para una mejor interpretación. La novela se divide en dos partes: *Erste Station* (comprende los acontecimientos acaecidos entre finales de marzo de 1957 y el 28 de mayo de ese mismo año, y es redactada por Faber durante su estancia en Caracas del 21 de junio al 8 de julio de 1957) y *Zweite Station* (redactada durante la estancia de Faber en el hospital de Atenas, también de forma retrospectiva, iniciándose el 19 de julio y extendiéndose hasta el momento presente, es más, hasta el momento en que se llevan a Faber al quirófano). Esta división en dos partes bien diferenciadas propicia una separación muy bien marcada entre el encuentro de Faber con su hija y los acontecimientos posteriores a la muerte de ésta. La carencia de linealidad en el relato de los acontecimientos acentúa además la situación antagónica que vive el propio protagonista, dando espacio a pasajes donde se relatan experiencias vividas y a pasajes donde éstas son reflexionadas, o lo que es lo mismo, donde se desarrolla una vez más la estructura dual de la novela en clara correspondencia con el protagonista (naturaleza-técnica, experiencia-razón). Evidentemente, el análisis de la estructura cronológica de la obra no es tan simple como pudiera parecer, pues dentro de cada una de las dos «estaciones» pueden distinguirse una serie de fases narrativas bien diferenciadas, tres en la primera y dos en la segunda: 1ª el viaje de Faber de Nueva York a Guatemala y de vuelta a Nueva York; 2ª el viaje en barco de Nueva York a Le Havre; 3ª el viaje desde Le Havre a Atenas; 4ª el segundo viaje de Faber a Nueva York, Caracas y Cuba y el inmediato viaje a Atenas; 5ª su estancia en el sanatorio de Atenas. Las escenas de esta última fase narrativa son cada vez más breves y acercan al lector cada vez más a la realidad del momento presente desde el que el protagonista escribe su informe. La novela no tiene un final cerrado, en contra de lo que de un «informe» de un individuo perfec-

fue dividido en unidades menores, con lo que de golpe Frisch dejaba a un lado las similitudes con *Stiller* que lo habían atrapado durante todo el proceso de composición. Después ya no volvería a retocar el manuscrito con motivo de reediciones posteriores, tal como solía ser su costumbre. Pero la influencia de *Stiller* se percibe en muchos más elementos. En la novela la acción se desencadena por causa del fracaso de una relación de pareja: Stiller abandona a su mujer, Julika, por miedo a no poder hacerla feliz, porque duda de su capacidad como hombre. El matrimonio se rompe por la inseguridad de ambos, no sólo en lo relativo al amor, sino también al trabajo, pues Stiller duda incluso de su profesión de artista, con lo que su huida del matrimonio y del trabajo puede entenderse como culminación de una crisis de su propia identidad. También Walter Faber se siente insatisfecho en su papel, pero lo desplaza en lugar de desplazarse él mismo. La relación de Stiller con las mujeres que se cruzan en su camino es tremendamente problemática, y lo mismo le ocurre a Faber. Y además, ambas novelas encierran también toda una serie de experiencias personales del propio Frisch durante el tiempo que pasó en América entre 1951 y 1952, y dan buena muestra de la fascinación que el nuevo continente despertó en él.

Otro texto que dejó huellas en la composición del *Homo faber* fue *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*. Frisch escribió esta comedia en Nueva York, entre 1952 y 1953. Lo que une al *Don Juan* con Stiller y Faber es el intento de liberar al protagonista del papel que la tradición le ha atribuido. El Don Juan de Frisch no es en realidad ningún ídolo de las mujeres, sino tan sólo un pequeño narcisista. Él también intenta realizarse, y tan sólo encuentra una realización posible en la geometría, pues sólo ella le ofrece claridad y belleza. Las mujeres, por el contrario, no son para él más que algo salvaje, insaciable, imprevisible, una amenaza ante la cual un hombre intelectual debe saber protegerse. Pero su forma de ser tan única y especial, que en realidad tiene sus raíces en el aburrimiento, le impide conseguir el objetivo que persigue y enfrentarse a sí mismo. Así pues, la problemática de la búsqueda de su identidad le une de manera directa con Stiller y Faber. Es más: su egoísmo y su egocentrismo lo condenan también desde el principio al fracaso. Incluso sus manifestaciones acerca de las mujeres parecen una premonición de las opiniones de Walter acerca de Ivy, en especial, y de las mujeres en general. También el «amor» de este Don Juan por la exactitud, la precisión y las constelaciones geométricas se corresponde de manera muy visible con la fe en la técnica del personaje de Faber. Y, curiosamente, al final de la obra, Miranda,

cionista y eminentemente técnico como Faber pudiera esperarse, la carencia de final propia del género de la novela se impone a la perfección fría del informe, superando con ello también en un aspecto más la perspectiva del protagonista.

la esposa de Don Juan, le revela que está embarazada, a lo que él contesta lacónicamente tan sólo con un «Mahlzeit», prueba de su total indiferencia. Una situación más que paralela a la de Walter Faber⁶.

Así pues, resulta evidente que entre los tres protagonistas de estas tres obras existen paralelismos más que llamativos. Pero también entre Faber y Frisch los hay. Desde muy pronto Frisch se vio a sí mismo como una persona dividida entre dos mundos, entre dos actitudes bien dispares ante la vida: por un lado, la esfera precisa, de límites exactos, de la arquitectura; por otro, el mundo de la fantasía del artista que vive al margen de la existencia burguesa. Y esta dualidad se puso de manifiesto en diversas ocasiones respecto de su propia función social: la escasa aceptación de sus primeras producciones literarias lo llevaron a la negación de su faceta artística, hasta el extremo de que en 1936 quemó todo lo que había escrito hasta entonces abjurando por completo de la literatura. Seis años después abrió en Zúrich su estudio de arquitectura, hecho que parecía venir a demostrar su sólida decisión de dedicarse al mundo de la técnica y no al del arte. No obstante, hasta comienzos de los años 50, Frisch llevó una vida doble, conjugando ambos ámbitos, el técnico y el literario, hasta que en 1954 tomó la decisión de cerrar definitivamente el estudio, aunque, a pesar de ello, su interés por la construcción siguiera manteniéndose vivo, tal como lo demuestra la conferencia pronunciada en Aspen (Colorado) sobre planificación urbanística mientras trabajaba ya en la redacción del *Homo faber*. E incluso durante los años 60, a pesar de haber abandonado para siempre la arquitectura, escribió algunos ensayos dedicados a cuestiones relativas a la construcción de teatros y escenarios.

De ahí que, desde el punto de vista de la evolución profesional de Frisch durante los años 50, los más críticos de su vida por las decisiones personales que en ellos hubo de tomar, la novela de Faber sea todo un documento de algunas situaciones vitales del propio autor, a la vez que lo es de la situación de una época de progreso en todos los ámbitos de la técnica, de «tecnificación» de la vida cotidiana, del aumento del nivel de vida en el viejo continente y de la influencia de los modos de vida americanos en esta Europa central que poco a poco veía fortalecer de nuevo su economía. De modo que la figura de Faber es el perfecto reflejo de la época y de las dualidades que el propio Frisch vivía en su persona, algo que también puede observarse si se

⁶ Por otro lado, podría considerarse *Homo faber* como el desarrollo del tipo de personaje que aparece en *Die Schwierigen*: Hinkelmann, el marido de la protagonista Yvonne, es un científico que goza de alto prestigio a nivel profesional, pero que carece de sentimientos. Justo al comienzo de la novela, Yvonne abandona a Hinkelmann, frío e inmaduro. El motivo de su ruptura no es otro que la reacción indiferente de él en el momento en que ella le comunica que está embarazada, una reacción muy similar a la de Walter Faber cuando Hanna le dice lo mismo.

tienen en cuenta los escenarios en los que se desarrolla la novela, un reflejo directo de la experiencia americana del autor. Además, la concepción de la novela coincidió con un periodo de viajes que Frisch realizó tanto por Europa como por América, y que le sirvieron de material para la composición de la acción: en 1952, en su primer viaje a América, Frisch visitó entre otras las ciudades de Nueva York, San Francisco y Méjico. Una buena parte de las experiencias de este viaje se habían recogido ya en *Stiller*. En el verano de 1956 volvió a viajar a los EE. UU. para pronunciar en Aspen la conferencia antes mencionada. Con anterioridad había estado en Roma y había visitado allí el Museo Nazionale Romano delle Terme. Desde Nápoles se embarcó directamente para América, a cuya costa oeste llegó para luego continuar viaje a Los Angeles y San Francisco. Y también viajó de nuevo a Méjico, haciendo esta vez un alto en la península del Yucatán, que le serviría de escenario para el aterrizaje forzoso del avión de Faber en Tamaulipas. También estuvo en La Habana. Tras la primera fase de trabajo intensivo en la novela, Frisch volvió a emprender un viaje en mayo de 1957, en esta ocasión a Grecia, donde visitó lugares que luego se convertirían en escenarios decisivos para el desarrollo de la trama del *Homo faber*.

Así pues, para un análisis de las fuentes de la novela deben tenerse en cuenta los siguientes elementos: a) las impresiones vividas por el propio autor en los diversos viajes apuntados anteriormente; b) referencias de carácter autobiográfico; c) referencias de carácter extraliterario, y d) referencias literarias. Los elementos autobiográficos componen fundamentalmente la trama de Hanna, pero a pesar de la presencia recurrente de elementos de este tipo a lo largo de toda la novela, sería un error intentar clasificar *Homo faber* como una novela autobiográfica. Como es propio de la estética de Frisch, aquí también se mezcla lo real con lo ficticio, y la diferencia con el resto de las obras escritas con anterioridad, y por supuesto también el elemento innovador, lo constituye el recurso a las fuentes de carácter científico, extraliterario, utilizadas con el objeto de proporcionar al texto un mayor grado de exactitud, de perfección, acordes con el carácter del protagonista, que se entiende a sí mismo como el representante perfecto de la civilización técnica⁷. Todos los pasa-

⁷ Frisch menciona a los siguientes autores y obras: Ernst Mally, *Wahrscheinlichkeit und Gesetz* (Berlín 1938); Hans Reichenbach, *Wahrscheinlichkeitslehre. Eine Untersuchung über die logischen und mathematischen Grundlagen der Wahrscheinlichkeit* (Lovaina 1935); Richard von Mises, *Wahrscheinlichkeit, Statistik und Wahrheit. Einführung in die neue Wahrscheinlichkeitslehre und ihre Anwendung* (Viena 1936); Alfred North Whitehead / Bertrand Russell, *Principia Mathematica* (Cambridge 1925/1927); Norbert Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (Cambridge, Mass. 1948). Todas ellas obras canónicas de la literatura científica del siglo XX.

jes citados en el texto cumplen la función de revelar al lector la forma de pensar de Faber, incluso su subconsciente.

Respecto de las fuentes literarias de la novela, diversos estudios han hecho hincapié en la relación con la trama clásica de Edipo, una de las más recurridas a lo largo de la historia de la literatura universal, que experimentó un espléndido renacimiento durante los años 30 y 40 del siglo XX, al interpretarse de manera existencial. No debe olvidarse que *Homo faber* es el resultado del enfrentamiento de Frisch con el clima intelectual de los años 50, al tiempo que el producto de la propia concepción del mundo y de la autoafirmación profesional de su autor. El mismo título de la novela indica una clara alusión de carácter antropológico⁸, que, al mismo tiempo, concede al protagonista y a su destino una validez ejemplar, modélica. De ahí que los conceptos «técnica» y «técnico» hayan de ser interpretados desde un punto de vista mucho más amplio que el del mero carácter instrumental, pues se trata de una forma de entender el mundo, de una concepción muy particular de la vida. La concepción diametralmente opuesta a la suya, la denomina Faber como «mística»⁹. Este carácter modélico del personaje de Faber se acentúa de forma muy radical con la pertenencia del protagonista a la organización de la UNESCO en calidad de experto en planificación tecnológica de los países subdesarrollados, y los numerosos viajes que ha de realizar en su calidad de funcionario de este organismo, hecho que le aporta unas cualidades de carácter humanístico propias del hombre mediterráneo más que del hombre técnico, y que le relaciona de una forma muy particular con Don Juan y con Edipo. No obstante, Faber es incapaz de concebir el mundo sin su trabajo: su profesión como técnico es para él la única posible, y lo que es más, la única adecuada para el sexo masculino. O lo que es lo mismo: vida es para él igual a trabajo. En un principio podría llegar a pensarse que su interés por las regiones en vías de desarrollo tiene carácter humanitario, que posee un carácter idealista, altruista, pero a lo largo del informe se demuestra que las personas, incluso aquellas a las que está destinado su trabajo, le son completamente indiferentes, es más, incluso le son molestas.

⁸ Algo que confirma su propia definición: «*Homo faber* (lat.: der Mensch als Schmied), der Mensch, soweit er die Welt handelnd angeht. In typologischer Wendung bezeichnet Homo faber oft den praktisch, insbesondere technisch tätigen Menschen im Unterschied zur theoretisch-kontemplativen oder zur fürsorgenden Lebensform». Brockhaus-Enzyklopädie, s. v. Homo faber.

⁹ «Die Primitiven versuchten den Tod zu annullieren, indem sie den Menschenleib abbilden – wir, indem wir den Menschenleib ersetzen. Technik statt Mystik!». De aquí en adelante citaré siempre, mencionando las iniciales seguidas del número de página, por la siguiente edición: Max Frisch, *Homo faber* (Frankfurt 1977). Aquí p. 77.

Faber no considera la técnica como un medio para un fin más elevado, de características humanitarias, sino como el fin en sí. Es sintomática, por ejemplo, su relación con las máquinas de cualquier tipo: si algún aparato no funciona, Faber se pone nervioso. Incluso en los momentos y en las situaciones más inoportunas necesita reparar aquello que no funciona. La noche en que se despide de Ivy definitivamente, Faber se dispone a afeitarse. Entonces se da cuenta de que la máquina de afeitar está averiada. A pesar de que él mismo está ya nervioso por culpa de Ivy, que le ha impedido salir, se toma tiempo para desmontar completamente el aparato. Lo más curioso es que tiene otra máquina nueva que hubiera podido utilizar sin más, sin embargo, necesita arreglar la que no funciona¹⁰. De ahí que no resulte extraño que entienda la existencia de un robot y sus formas de actuar como modélicas para el ser humano, pues el robot es el símbolo por excelencia de la técnica. Y de ahí también que Faber compare al hombre con una «construcción técnica», una concepción del mundo y de la vida que resume a la perfección la frase de Hanna: «Du behandelst das Leben nicht als Gestalt, sondern als bloÙe Addition»¹¹.

Como exponente de la civilización, Faber se encuentra en situación de enemistad manifiesta con todo lo que le rodea. Su actividad laboral se concibe como una lucha constante contra la naturaleza. Ya desde el principio del informe, la naturaleza se presenta como un obstáculo para los avances de la técnica: una nevada impide que el avión pueda despegar. Y Faber procura siempre alejar de sí a la naturaleza en todo lo posible sirviéndose para ello de todos los recursos técnicos imaginables: reside en Nueva York, la metrópolis de la técnica, y además en un rascacielos, alejándose así en vertical del contacto con la tierra, y para evitar tener el menor contacto con la naturaleza y burlarse de ella, se rodea de máquinas (cámara, máquina de escribir, máquina de afeitar, coche, avión, ...). El avión le proporciona también suficiente distancia con la tierra, y, a pesar de ello, todo lo que ve desde arriba le resulta desagradable. Esta perspectiva junto con su concepción de la naturaleza cambiarán tan sólo después de la muerte de su hija y, sobre todo, con la cercanía de la suya propia.

El impasible Faber se encuentra, sin embargo, con la naturaleza en sus manifestaciones más elementales: el desierto y la jungla. Su reacción es siempre de rechazo, de un rechazo brutal. En el desierto, por ejemplo, intenta hacer patente este rechazo tratando de poner en marcha su máquina de afeitar y fijando la naturaleza como una mera imagen a través de su cámara¹². No

¹⁰ Hf, 63.

¹¹ Hf, 170.

¹² «Ich fühle mich nicht wohl, wenn unrasiert; nicht wegen der Leute, sondern meinetwegen. Ich habe dann das Gefühl, ich werde etwas wie eine Pflanze, wenn ich nicht rasiert bin,

obstante, el resultado no es satisfactorio y el único refugio que le queda es el ajedrez¹³. Pero la naturaleza se muestra con mucha mayor efusión en la jungla: allí, Faber se siente incapaz de tomar cualquier decisión, totalmente desorientado y confuso. La visión de la jungla despierta en él una sensación de pavor, de asco, que le impide cualquier tipo de observación neutral y que se convierte en el eje de estos capítulos del informe. Esto es así hasta tal punto que el viaje de regreso aparece descrito casi como si de un viaje de huida de la naturaleza se tratara, de un viaje lleno de pánico. Tan sólo una vez que haya superado su relación «antinatural» con la naturaleza podrá contemplarla como una fuerza básica y como el espacio vital del individuo, y no como el contrario radical a la civilización humana.

Para el análisis de la novela resulta muy clarificador el hecho de que Faber entiende, y afirma constantemente, que su concepción racional de la vida es propia del sexo masculino¹⁴. Este principio de carácter masculino entra en oposición radical con el principio femenino, lo que se evidencia en el hecho de que las mujeres de la novela tienen una visión de la técnica completamente distinta a la del hombre; el hombre se desenvuelve sin problema alguno en medio de su entorno «técnico», mientras que a las mujeres este mismo entorno les está completamente vedado. Esto se refleja con enorme claridad cuando Faber guía a Sabeth a través del cuarto de máquinas del barco: mientras Faber habla de presión, de construcción, de técnica, la fantasía de Sabeth se entretiene con los peces¹⁵. Parece como si para las mujeres todo lo relacionado con el trabajo, la profesión, ocupara un lugar muy secundario:

und ich greife unwillkürlich an mein Kinn. Ich holte meinen Apparat und versuchte alles mögliche, beziehungsweise unmögliche, denn ohne elektrischen Strom ist mit diesem Apparat ja nichts zu machen, das weiß ich – das war es ja, was mich nervös machte: daß es in der Wüste keinen Strom gibt, kein Telefon, keinen Stecker, nichts». (Hf, 27). Como se demostrará a lo largo de toda la novela, el *homo technicus*, él mismo parte de la naturaleza a pesar de su constante rechazo a aceptar esa realidad, no puede hacer absolutamente nada contra la fuerza abrumadora de la naturaleza.

¹³ En este sentido no deja de resultar curioso que todos los personajes (¡masculinos!) que conciben el mundo como técnico saben jugar al ajedrez (Faber, Joachim, Herbert, Dick).

¹⁴ También su trabajo en el ámbito de la técnica lo entiende como algo exclusivamente masculino: «Ich stehe auf dem Standpunkt, daß der Beruf des Technikers, der mit den Tatsachen fertig wird, immerhin ein männlicher Beruf ist, wenn nicht der einzigmännliche überhaupt; [...]» (Hf, 77).

¹⁵ «Hinweis auf den beträchtlichen Wasserdruck, den diese Konstruktion auszuhalten hat, war schon wieder zuviel – ihre kindliche Fantasie schon draußen bei den Fischen, während ich auf die Konstruktion zeigte. Hier! Rief ich und nahm ihre Hand, legte sie auf die Siebzigmillimeter-Niete, damit sie verstand, was ich erklärte. Haifische? Ich verstand kein anderes Wort. Wieso Haifische? Ich schrie zurück: Weiß ich nicht! Und zeigte auf die Konstruktion, ihre Augen starrten». (Hf, 87).

el propio Faber no sabe a ciencia cierta en qué consiste el trabajo de Ivy a pesar de llevar viviendo bastante tiempo con ella, y Hanna trabaja en lugares diferentes, en ámbitos que, por supuesto, nada tienen que ver con el mundo de la técnica. Y lo que es más, a pesar del trabajo que Hanna realiza como arqueóloga reconocida y de prestigio, ella misma siente que su vida ha fracasado, pues lo que llena de plenitud la vida no es el trabajo, sino el amor. Incluso para Sabeth, que ni siquiera sabe aún a qué se va a dedicar en el futuro, las relaciones humanas son el motor de la vida, nada más.

Además, la mujer también se diferencia del hombre por su necesidad de comunicación, algo que Faber, por el contrario, siente como una amenaza, como una tremenda molestia. Antes de sufrir su transformación, Faber afirma el aislamiento total del individuo como condición *sine qua non* para la realización masculina¹⁶. Y esto se cumple en él hasta el extremo de que si se establece algún tipo de contacto con otros individuos, esto ocurre no porque él haya iniciado el proceso de acercamiento, sino todo lo contrario, porque éste ha partido de los demás y no ha podido evitarlo. Únicamente con Sabeth propicia Faber el encuentro de París. Pero en todos sus demás contactos sexuales, la iniciativa ha partido siempre de las mujeres, es más, incluso en algunos casos tienen lugar contra su voluntad, tal como se describe en la escena de la despedida de Ivy¹⁷. También Sabeth es la que se dirige a Faber la primera vez, en Avignon, y no al contrario. Así pues, la constelación de personajes femeninos de la obra pone de manifiesto de forma contundente que, aunque a la mujer el mundo de la técnica le resulta un enigma que tampoco tiene interés en descifrar, en las cuestiones más sencillas de la vida está en todo por encima del hombre, lo supera, o lo que es lo mismo: Ivy es capaz de leer en las líneas de la mano de Faber y ver que su vida va a ser corta, y Hanna sabe sobre la vida de Faber mucho más de lo que él mismo sabe. Son, en todo, superiores a él.

Se demuestra por tanto que la estructura de la obra se basa en dos principios claramente diferenciados: el hombre y la técnica frente a la mujer y la naturaleza. Si tal relación antagónica hubiera permanecido al margen de la figura del protagonista, Frisch nos hubiera ofrecido un personaje plano, carente tal vez de interés. Lo magistral en la creación del personaje de Faber es el hecho de que este principio antagónico lo domina también a él. Con horror y espanto Faber llega a constatar involuntariamente que él mismo es una parte de esa naturaleza que tanto rechaza. Y lo constata, por ejemplo, en cosas tan elementales como el hecho de que su barba crece o en el de no

¹⁶ «Ich kann nicht die ganze Zeit Gefühle haben. Alleinsein ist der einzigmögliche Zustand für mich, [...]» (Hf, 91-92).

¹⁷ Hf, 62 y 66 respectivamente.

saber cómo se ve envuelto en relaciones sexuales que, de entrada, rechaza, esto es, que le resulta incapaz dominar su «naturaleza animal», o, de forma más radical, en el contacto con la naturaleza de la jungla o del desierto. Es en estos entornos donde se demuestra con mayor claridad en qué se fundamenta el rechazo a la propia naturaleza: en el rechazo a la muerte, pues en el momento en que el individuo está inmerso dentro del círculo vital de la naturaleza, ha de aceptar la muerte como un hecho que, por otro lado, entiende también como algo estrechamente relacionado con la feminidad¹⁸. Y es precisamente en la jungla donde Faber llega a percibir la imposible separación de la vida y la muerte, y será únicamente la visión cercana de la misma la que hará que su vida se transforme de manera radical.

II

Si la muerte es un factor determinante del universo de Faber, no menos lo es el destino. Ya en la página 22 de su informe¹⁹, Faber reflexiona sobre el destino y la casualidad, mucho antes de que el lector sepa con motivo de qué tiene lugar tal reflexión. Más tarde van apareciendo reflexiones de carácter similar, y el lector va descubriendo poco a poco que Faber reduce todo lo que le ha ocurrido a una simple cadena de casualidades. Faber racionaliza y cuantifica la casualidad como una medida puramente estadística²⁰. Lo improbable

¹⁸ Así lo ve confirmado en las palabras de Marcel: «Tu sais que la mort est femme! Ich blickte ihn an, et que la terre est femme!» (Hf, 69).

¹⁹ «Ich bestreite nicht: Es war mehr als ein Zufall, daß alles so gekommen ist, es war eine ganze Kette von Zufällen. Aber wieso Fügung? Ich brauche, um das Unwahrscheinliche als Erfahrungstatsache gelten zu lassen, keinerlei Mystik; Mathematik genügt mir.

Mathematisch gesprochen:

Das Wahrscheinliche (daß bei 6 000 000 000 Würfeln mit einem regelmäßigen Sechserwürfel annähernd 1 000 000 000 Einser vorkommen) unterscheiden sich nicht dem Wesen nach, sondern nur der Häufigkeit nach, wobei das Häufigere von vornherein als glaubwürdiger erscheint. Es ist aber, wenn einmal das Unwahrscheinliche eintritt, nichts Höheres dabei, keinerlei Wunder oder Derartiges, wie es der Laie so gerne haben möchte. Indem wir vom Wahrscheinlichkeit sprechen, ist ja das Unwahrscheinliche immer schon inbegriffen und zwar als Grenzfall des Möglichen, und wenn es einmal eintritt, das Unwahrscheinliche, so besteht für unsereinen keinerlei Grund zur Verwunderung, zur Erschütterung, zur Mystifikation». (Hf, 22).

²⁰ «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 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». (Hf, 72-73).

es definido como un caso extremo de lo probable, cuantitativamente menos frecuente que éste, pero en cualquier caso tampoco nada misterioso, puesto que lo improbable, por su cualidad de tal, pertenece precisamente a la misma categoría que lo probable. Además, los hechos parecen confirmar el punto de vista de Faber, pues precisamente los acontecimientos que suponen giros decisivos de los propios acontecimientos son justamente esas improbabilidades estadísticas: debido a un aterrizaje forzoso Faber conoce casualmente más a fondo a un pasajero que resulta ser el hermano de un amigo de juventud. Más tarde, también casualmente, le falla la máquina de afeitar, y debido a ello se encuentra aún en casa cuando le llaman de la compañía naviera. En el viaje en barco, también una casualidad puesto que Faber viaja siempre en avión, Faber conoce a una chica que, como más tarde se descubrirá, es su propia hija. Por casualidad entablan una relación más cercana y también por casualidad Faber decide hacer un viaje por Europa. Y, cómo no, también por casualidad, Faber vive junto a Sabeth el eclipse lunar en Avignon (¡también una casualidad astronómica!) que tantas consecuencias tendrá posteriormente.

Hanna, por el contrario, tiene una interpretación muy distinta para todo lo acontecido. Ella no parte de factores externos, sino del propio individuo, y por ello interpreta la historia de Faber como resultado de los deseos de su propio subconsciente: no es la casualidad la que decide que Faber se desvíe por primera vez en Méjico del sendero de sus obligaciones de técnico, sino su propia decisión²¹. La casualidad le ofrece tan sólo posibilidades de las que Faber elige las que quiere para convertirlas en realidad, y las decisiones que toma no están determinadas por la razón, sino por los deseos de su propia alma, a los que difícilmente llega la razón. Es precisamente la dualidad casualidad-destino la que conduce a Faber a la culpabilidad. De modo que, cuando se habla de la culpa de Faber, ésta no puede buscarse en los actos conscientes de la libre voluntad de decisión, sino en la falta de libertad interior de Faber, pues resulta del hecho de que él mismo es incapaz de aceptar la parte natural-irracional de su persona, o lo que es más, ni siquiera es capaz

²¹ Cf. esta idea con una de las anotaciones de sus diarios: «Der Zufall ganz allgemein: was uns zufällt ohne unsere Voraussicht, ohne unseren bewußten Willen. Schon der Zufall, wie zwei Menschen sich kennenlernen, wird oft als Fügung empfunden; dabei, man weiß es, kann dieser Zufall ganz lächerlich sein: ein Mann hat seinen Hut verwechselt, geht in die Garderobe zurück und obendrein, in Folge seiner kleinen Verwirrung, tritt er auch noch einer jungen Dame auf die Füße, was beiden leid tut, so leid, daß sie miteinander ins Gespräch kommen, und die Folge ist eine Ehe mit drei oder fünf Kindern. Eines Tages denkt jedes von ihnen: Was wäre aus meinem Leben geworden ohne jene Verwechslung der Hüte? [...] Das Verblüffende, das Erregende jedes Zufalls besteht darin, daß wir unser eigenes Gesicht erkennen; der Zufall zeigt mir, wofür ich zur Zeit ein Auge habe, und ich höre, wofür ich eine Antenne habe». Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949* (Frankfurt 1985), pp. 407-408.

de reconocer que la posee. De esta concepción unívoca de la existencia resulta su ceguera, que le conduce directamente a la catástrofe, y desde este punto de vista, por tanto, el incesto debe entenderse como la expresión más hiriente del fracaso existencial, y como un símbolo de la antinaturalidad que subyace tras la existencia unívoca del técnico.

Por tanto, mientras que el intento de Faber de explicar la casualidad, de acuerdo con su concepción mecanicista de la vida, como un cruce más o menos probable de cadenas de casualidades, resulta insuficiente para el lector, la explicación de Hanna es absolutamente convincente, pues no excluye tampoco el hecho de que, evidentemente, se ha dado un funesto cruce de dos casualidades: una externa, física, que se ha cruzado con una interna, psíquica. En cierto modo puede entenderse, pues, la culpa de Faber como comparable con la de Edipo, ya que también Faber rompe el orden natural de la existencia humana²².

Que la muerte de Sabeth produce una transformación total y absoluta en Faber es algo comprensible sin más. Pero la transformación no se inicia en ese momento, sino mucho antes, en el momento en que los dos entran en contacto y Sabeth le hace ver lo que es vivir, lo que significa la vida: estar abierto a todo, alegrarse, reír, observar, cantar, disfrutar, y sobre todo ver, sentir, experimentar. Sabeth no soporta la postura cínica de Faber respecto de la vida, y se lo reprocha. Es en su compañía cuando Faber se abre por primera vez a las experiencias, cuando contempla, también por primera vez, un paisaje de verdad. Sabeth le enseña a ver, a vivir, de ahí que tras su muerte, Faber decida dar una orientación completamente distinta a su vida²³, guiándose, de forma inconsciente, por el modelo que Sabeth le ha ofrecido. Es cierto que también la visión de la propia muerte cercana (Faber sabe que está

²² Evidentemente, además del de la ceguera («Warum nicht diese zwei Gabeln nehmen, sie aufrichten in meinen Fäusten und mein Gesicht fallen lassen, um die Augen loszuwerden?» Hf, 192) son muchos los elementos que propician la relación Faber-Edipo con el telón de fondo de la geografía griega como escenario, la cuna de la cultura occidental, que para Faber se convierte en la última etapa de su proceso de evolución, de transformación. Tanto Edipo como Faber utilizan la razón para liberar a la humanidad del mal que la rodea, en un caso la esfinge y en otro el subdesarrollo, pero al hacerlo ambos siembran un mal mucho peor sobre los que los rodean. También existe una cierta relación estructural entre la narración de la historia de ambos, pues el pasado se va descubriendo de forma analítica a medida que es necesario ponerlo en relación con los acontecimientos del presente. Esa estructura posibilita toda una serie de prolepsis que preparan al lector de forma progresiva para los acontecimientos que están por venir.

²³ Un hecho que él mismo, sin darse cuenta, comienza a hacer explícito cuando le dice a Williams que ha cambiado de opinión y se va a tomar las vacaciones que él le ha propuesto: «“Williams”, sagte ich, “I changed my mind”. “What’s the matter?” “Well, I changed my mind—”» (Hf, 104).

enfermo) induce al protagonista a este giro tan radical en su vida: no sólo critica el antes tan adorado «american way of life», sino que cesa en su puesto de trabajo, cierra su casa de Manhattan, renuncia a su Studebaker, e incluso más, también a su costumbre de volar y de filmarlo todo con su cámara. Al final, tiene que renunciar incluso a su máquina de escribir. Y lo que tal vez resulta más sorprendente: Faber busca el contacto con las personas, algo que hasta ese momento había rechazado de manera radical. Intenta romper su aislamiento escribiendo cartas desde La Habana a Hanna, a Dick, a Marcel, que, no obstante, o bien no llega a enviar o bien no alcanzan al destinatario. Se esfuerza por entablar contactos, mientras que hasta hacía poco eso mismo le había supuesto un esfuerzo terriblemente innecesario²⁴.

Pero lo que resulta evidente es que este giro no es propiciado por un único acontecimiento, sino que es consecuencia del proceso de evolución interior al que ha estado sometido Faber desde que entró en contacto con Sabeth, y que culmina con la negación absoluta de su vida anterior y con la convicción de haber vivido una vida sin sentido. A pesar de este planteamiento no debe entenderse en ningún momento la novela como una «novela de formación» en el sentido canónico del término, sino todo lo contrario: el proceso de formación de Faber no es un proceso terminado, pulido, madurado, y tampoco se ha llevado a cabo en armonía con la propia personalidad del protagonista. El proceso mantiene sus características marcadamente antagónicas hasta el final, donde tampoco se resuelve en una fusión armónica de los polos opuestos que dominan la obra, sino que una de las fuerzas acaba destruyendo a la otra. No hay armonía, no hay fusión, no hay integración, no hay combinación ni conciliación de ambos mundos. Tal vez porque lo que interesa a Frisch no es en sí el resultado de este proceso, sino el proceso en sí, el proceso de la reflexión constante a la que se ve sometido Faber, el camino lleno de obstáculos de los que está sembrada la biografía del hombre moderno.

Este proceso de evolución y de transformación interna está plagado de símbolos que, constituidos en *leitmotive* de la novela, tienen la función de señalar los acontecimientos y de guiar al lector a través de un buen número de espacios diferentes y de una cronología en cierto modo caótica, creando asociaciones que se convierten en el auténtico eje estructural de la obra. Estas cadenas de símbolos están construidas en realidad como un sistema de analepsis y, fundamentalmente, prolepsis, que en un nivel de ascenso progresivo producen el efecto de graduación que desembocará en un clímax, tras el cual la acción se desencadenará rápidamente hacia el final. Teniendo en cuen-

²⁴ «Menschen sind eine Anstrengung für mich, auch Männer». (Hf, 92).

ta que la cadena principal de motivos es la relacionada con la enfermedad y la muerte, el clímax lo constituye el encuentro de Faber con el profesor O., quien antaño fuera un modelo en todos los campos de la vida para Faber y que ahora aparece como un reflejo de su propia imagen, o, lo que es más, como la personificación simbólica de la muerte²⁵. A la enfermedad y la muerte conducen constantemente una serie de prolepsis de carácter simbólico, que se van haciendo cada vez más evidentes a medida que avanza la novela: la serie se abre con el desmayo en Houston, y continúa con el sueño en el que se le caen los dientes, los zopilotes que rodean al asno muerto, la puesta de sol, el amigo muerto...²⁶.

Pero también otros acontecimientos de rango menor se anuncian a través de estas asociaciones simbólicas: el aterrizaje forzoso se vislumbra ya con la noticia del periódico en la primera página de la novela²⁷; a su vez, el aterrizaje, el fallo del avión, es un anuncio del fracaso de la concepción técnica de la vida que tiene el protagonista, algo que se repite a través de todos los fallos y averías de diversos aparatos a lo largo de la novela. La pérdida de su identidad como hombre técnico se constata también a través de dos acontecimientos simbólicos: la pérdida de la llave de su casa y la llamada telefónica a sí mismo²⁸. El fracaso de esta llamada viene a demostrar que el protagonista ha perdido el acceso a su propia persona en el ámbito técnico que él antepone a cualquier otro. Sus preguntas al hablante anónimo que se encuentra en su vivienda delatan su desconcierto y su miedo, su temor no a la situación real con la que se ha encontrado, sino a la pérdida de su existencia, de su yo, que él cree tan sólido y asentado. Este encuentro consigo mismo desemboca en la visión de su propia imagen en el espejo, una confrontación que no puede evitar y que le irrita al descubrir en esa visión la verdad, el reflejo de su situación interior y de su aspecto externo, una relación más con la cadena simbólica de la enfermedad y la muerte²⁹.

²⁵ Hf, 102.

²⁶ Hf, 11, 16, 53 y 55 respectivamente.

²⁷ «Wir warteten noch weitere vierzig Minuten draußen auf der Piste, Schnee vor den Scheinwerfern, Pulverschnee, Wirbel über die Piste, und was mich nervös machte, so daß ich nicht sogleich schlief, war nicht die Zeitung, die unsere Stewardess verteilte, *First Pictures Of World's Greatest Air Crash In Nevada*, eine Neuigkeit, die ich schon am Mittag gelesen hatte, [...]» (Hf, 7).

²⁸ Hf, 162-163.

²⁹ «Ich war der einzige Gast, weil noch früh am Abend, und was mich irritierte, war lediglich der Spiegel gegenüber, Spiegel im Goldrahmen. Ich sah mich, sooft ich aufblickte, sozusagen als Ahnenbild: Walter Faber, wie er Salat ißt, in Goldrahmen. Ich hatte Ringe unter den Augen, nichts weiter, im übrigen war ich sonnengebräunt, wie gesagt, lange nicht so hager wie üblich, im Gegenteil, ich sah ausgezeichnet aus. Ich bin nun einmal (das wußte ich auch

Frente al espejo, Faber se siente como desnudo, se descubre a sí mismo sin la protección de la técnica, de los aparatos que lo protegen y trata de defenderse negando la realidad de esa visión. Su horror a esa desnudez se manifiesta también en diversas ocasiones de forma simbólica, como símbolo premonitorio del terrible accidente que costará la vida a Sabeth: la muerte de ésta no ocurre a consecuencia de la mordedura de la serpiente, sino al golpearse al retroceder ante la visión del «amante» desnudo. La desnudez de Faber, por tanto, desempeña un papel crucial en el desarrollo de los acontecimientos³⁰.

Su miedo a la naturaleza, a todo lo que se oponga a lo técnico, se expresa también a través de las costumbres de Faber, una cadena más de símbolos: sus medidas higiénicas (afeitarse, lavarse, ducharse), su forma de evitar enfrentarse a la visión directa de la realidad, de lo «natural», captándolo todo a través de la cámara, congelando, por así decirlo, las imágenes de lo real y quitándole con ello su naturalidad, un hecho que no demuestra más que la incapacidad de Faber para ver, para observar, para contemplar, y que, evidentemente, debe ponerse en relación con el que seguramente es el motivo más analizado por los estudiosos de la obra de Frisch, el de la ceguera y su alusión directa al mito de Edipo. La transformación del protagonista está, además, directamente relacionada con la erradicación de su ceguera, con el hecho de «aprender a ver», algo que consigue gracias a Sabeth.

Los escenarios en los que se desarrolla la acción ofrecen también una interpretación tan simbólica como los personajes y su comportamiento. En

ohne Spiegel) ein Mann in den besten Jahren, grau, aber sportlich. [...] Nur wegen dieser blöden Bemerkung von Williams (dabei mag er mich, das weiß ich!) blickte ich immer wieder, statt meinen Fisch zu essen, in diesen lächerlichen Spiegel, die mich insgesamt in achtfacher Ausfertigung zeigte:

Natürlich wird man älter—

Natürlich bekommt man bald eine Glatze—

Ich bin nicht gewohnt, zu Ärzten zu gehen, nie in meinen Leben krank gewesen, abgesehen vom Blinddarm— ich blickte in den Spiegel, bloß weil Williams gesagt hatte: What about some holidays, Walter?» (Hf, 98-99).

³⁰ «Sie hält ihre rechte Hand auf die linke Brust, wartet und gibt keinerlei Antwort, bis ich die Böschung ersteige (es ist mir nicht bewußt, daß ich nackt bin) und mich nähere – dann der Unsinn, daß sie vor mir, wo ich ihr nur helfen will, langsam zurückweicht, bis sie rücklings (dabei bin ich sofort stehengeblieben!) rücklings über die Böschung fällt». (Hf, 158-159). Por supuesto que no deja de resultar curiosa la reacción de Sabeth ante esta visión. No hay explicación para ella tampoco en el texto, pero puede suponerse que la visión de la desnudez de Faber a plena luz del día le hace darse cuenta inconscientemente del error de su relación con él. En este sentido, la muerte de Sabeth es igualmente una anticipación de la del propio Faber, que morirá también en el momento en que reacciona y se da cuenta del error de su concepción del mundo.

sus viajes, Faber recorre numerosos escenarios bien diversos que, *grosso modo*, pueden unificarse en tres grupos: el nuevo mundo (técnica), el viejo mundo (arte) y el tercer mundo (naturaleza). La novela se abre, casi de manera programática, con la frase «Wir starten in La Guardia, New York»³¹. Además de situar el escenario en el nuevo mundo, la frase recoge la pertenencia del protagonista a este territorio y su afirmación del mismo, que manifiesta sin ningún tipo de críticas, sino todo lo contrario, con una identificación total y absoluta con su geografía física y humana. El protagonista ha decidido vivir en el país del progreso, de los avances de la técnica, en un espacio donde la naturaleza, por la que tanta aversión siente, no tiene cabida. Pero también esa misma frase deja claro que Faber está a punto de abandonar ese «paraíso técnico», y, a modo de prolepsis, puede entenderse la frase como una premonición de que todo lo que le va a ocurrir ocurrirá única y exclusivamente porque se marcha de allí, porque abandona el espacio técnico para poner rumbo a su opuesto más radical, al espacio, primero natural, y luego al artístico, a la cuna de toda civilización. Aquí, en Grecia, en el ámbito del mito y de lo irracional, Faber tendrá que cumplir su destino de forma irremediable. Es allí donde se enfrentará a su pasado y lo reconstruirá (igual que Hanna, cuya profesión consiste precisamente en eso, en reconstruir y recuperar el pasado) para darse cuenta de sus errores, a los cuales ya no puede escapar. Para llegar hasta allí y enfrentarse de forma radical con algo que había evitado durante la práctica totalidad de su vida, Faber ha tenido que pasar antes por un primer espacio en el que se siente inseguro y desprotegido: el tercer mundo. Se trata, por tanto, de espacios muy significativos: por un lado, aquellos en los que Faber se siente protegido (el avión, el barco, Nueva York, París) y aquellos en los que no sabe cómo reaccionar, paisajes elementales, básicos, naturales, no construidos por la mano del hombre, que le enfrentan con dos cuestiones básicas sobre las que él no quiere reflexionar, la vida y la muerte (el desierto, la selva, las tumbas de la Via Appia, la playa en Grecia, La Habana).

La muerte es el hecho que propicia en sí la redacción del informe, de ahí que la estructura del mismo pueda interpretarse igualmente de manera simbólica, pues narrar, redactar, no es para Faber otra cosa que revivir los acontecimientos del pasado. Todo lo que se narra está visto desde su único punto de vista, carente en muchos casos de explicaciones para los hechos sobre los que informa y que, ayudándose de la escritura, trata de ordenar de manera retroactiva en un intento de enfrentarse con su propio pasado que aún no ha logrado superar. Resulta significativo el hecho de que las dos partes del infor-

³¹ Hf, 7.

me vienen propiciadas por una situación común: Faber no puede moverse y escribe, pero escribe a consecuencia de la tremenda transformación que se ha producido en su interior. Sus concepciones, que él creía sólidas como rocas, han empezado a oscilar, y a través de todo el informe el lector percibe con claridad esta situación de desasosiego. Las reflexiones y los comentarios de Faber lo demuestran, y a través de ellos se estructura un esqueleto formal y argumental de difícil interpretación: en lugar de un informe neutral, lo que Faber ofrece es un relato totalmente subjetivo, cargado de impresiones propias, desconcertante en ocasiones, que no ofrece al lector todos los datos que necesita para la comprensión de los acontecimientos, sino tan sólo el esfuerzo del protagonista-narrador por encontrar un sentido a los acontecimientos que han hecho que su vida se transforme de manera radical. De ahí que el supuesto «informe» tenga también un carácter tremendamente simbólico, pues la objetividad que pretende se ve superada siempre por la subjetividad propia de todo individuo que ve las cosas desde un punto de vista personal. El corazón domina a la razón.

III

Cuando en la década de los 50 el nombre de Max Frisch comenzaba a sonar como el de un escritor reconocido ya por el público, no había en territorio suizo ningún novelista destacado, a excepción, claro está, de Friedrich Dürrenmatt que se había hecho también famoso con sus dramas y sus novelas policíacas. Del mismo modo que el teatro de Frisch y Dürrenmatt suplió las necesidades dramáticas de los teatros alemanes durante los años 40 y 50, tanto *Stiller* como las otras dos novelas de Frisch que la siguieron fueron recibidas de una manera muy especial tanto en Suiza como en la República Federal Alemana. La publicación de *Stiller* (1954), *Homo faber* (1957) y *Mein Name sei Gantenbein* (1964) demostró que Suiza poseía otra vez un talento narrativo comparable a aquellos grandes narradores del siglo XIX, al tiempo que la temática y las problemáticas desarrolladas en esas tres novelas (en primera línea los problemas del individuo y sus relaciones con la sociedad y con el resto de los individuos que la conforman) aseguraron a Frisch un éxito de público tanto en Suiza como en Alemania, desconocido hasta ese momento. Y fue precisamente en Alemania y no en Suiza donde se publicaron las primeras ediciones de las novelas, un hecho que no sólo catapultó a Frisch fuera del entorno de la pequeña Suiza, sino más allá, hacia el reconocimiento internacional. Tal éxito sin precedentes se debe con toda seguridad al hecho de que la trilogía de Frisch abría nuevos caminos en la prosa en lengua alemana de posguerra, pues dejaba de lado de manera radical el tema de

la superación del pasado reciente y se apartaba del compromiso social propio de los años 60 y de la politización que reinaba y continuó reinando durante toda la década siguiente en la literatura que se escribió en la República Federal. De ahí que el grupo formado por Stiller, Faber y Gantenbein, que, en cierto modo, recuperaba la tradición clásica de la literatura alemana —el modelo del *Bildungsroman*—³² se situara ya en aquel momento al margen del conjunto del panorama literario de la época³³.

Lo cierto es que la literatura que se estaba escribiendo en territorio suizo durante aquellos años inmediatos al conflicto bélico presentaba un carácter eminentemente provincial, con alguna que otra excepción puntual muy destacada. El enfrentamiento directo con la problemática del fascismo y de

³² Efectivamente puede afirmarse esto debido a que las tres novelas tienen su centro de atención fijado en el proceso de transformación, en la evolución del individuo protagonista respecto de sí mismo y de su entorno social.

³³ Considerando todas las diferencias existentes en el aspecto temático y en el formal de sus obras resulta imposible enmarcar a Frisch en la línea de la estética de resistencia social representada por autores como G. Grass o H. Böll, cuya obra es expresión de un compromiso crítico muy determinado. Muy al contrario que en las obras de teatro, Frisch evita en las novelas cualquier posible toma de postura respecto de los acontecimientos del pasado reciente, así como de las polémicas manifiestas de los años 50 y 60. Tampoco con otros autores alemanes del momento tiene Frisch demasiadas cosas en común, a excepción de alguna que otra similitud meramente de carácter formal o temático, como es el caso de algunos textos de Hans Erich Nossack (*Spätestens im November*, 1955; *Spirale*, 1956; *Der jüngere Bruder*, 1958), en los que, evidentemente con otros medios, este autor desarrolla también una problemática de carácter existencial a partir de los problemas que surgen en las relaciones de pareja. Pero, aparte de esto, Frisch no experimenta con las técnicas narrativas ni introduce elementos satíricos como Wolfgang Koeppen (*Das Treibhaus*, 1953) y Arno Schmidt (*Das steinerne Herz*, 1956), y tampoco introduce la carga de crítica social que puede encontrarse en las novelas de Martin Walser (*Ehen in Philippsburg*, 1957; *Halbzeit*, 1960), ni reelabora el tema de la Alemania dividida, como Uwe Johnson en su primera novela *Mutmaßungen über Jakob* (1959).

En cuanto a la situación en la República Democrática, la producción narrativa de los decenios inmediatamente posteriores al conflicto bélico se centró en la reelaboración del periodo histórico de la Alemania nazi, como en las obras de Erwin Strittmatter, *Der Wundertäter* (1957) o de Bruno Apitz, *Nackt unter Wölfen* (1958). A comienzos de los años 60 empieza a desarrollarse a través de la prosa un enfrentamiento crítico e irónico con la realidad socialista de la RDA, una temática muy distinta a la que domina la escena de la prosa del resto de los países de lengua alemana. En este sentido cabe mencionar a autores y obras como Erwin Strittmatter con *Ole Bienkopp* (1963), Hermann Kant con *Die Aula* (1964), Erick Neutsch con *Spur der Steine* (1964) o Christa Wolf con dos de sus grandes novelas, *Der geteilte Himmel* (1963) y *Nachdenken über Christa T.* (1968). Curiosamente algunos escritores austriacos revisan también en sus textos en prosa el pasado anterior al nacionalsocialismo. Entre los escritores más leídos en Austria destacan sobre todo Heimito von Doderer (*Der Strudlhofstiege*, 1950; *Die Dämonen*, 1956), George Saiko (*Auf dem Floß*, 1948) y Albert Paris von Gütersloh (*Sonne und Mond*, 1962), pero no consiguen traspasar las fronteras austriacas y no encuentran lectores en el resto de los países de lengua alemana.

la guerra no interesó en absoluto a los escritores de la Suiza neutral, de modo que autores tan significativos como Robert Walser, Fritz Meyer o Albin Zollinger —este último uno de los que de manera más decisiva influyeron en la concepción literaria de Frisch— no tuvieran una resonancia significativa más allá de las fronteras suizas. Tan sólo Friedrich Dürrenmatt, quien conquistó junto con Frisch los escenarios de lengua alemana durante el periodo de la posguerra, comenzó a encontrar lectores más allá de las fronteras helvéticas gracias a sus novelas policíacas *Der Verdacht* (1951) y *Der Richter und sein Henker* (1952). No obstante, a finales de los años 50, y coincidiendo por tanto con la publicación del *Homo faber*, comienza a perfilarse en la vida literaria suiza una nueva generación de jóvenes escritores. Resulta muy interesante el hecho de que todos ellos escriben a la sombra del gran reconocimiento internacional del que gozaban Frisch y Dürrenmatt, y que, tal vez por ello, su obra recoge numerosas características propias de la producción de ambos autores. Pero no cabe duda alguna de que, de los dos, tanto los escritores de esta generación como los de generaciones posteriores se orientan de una forma muy especial hacia la obra de Frisch, primero por el hecho de que estos jóvenes escriben la práctica totalidad de su obra en prosa, y segundo porque los temas que Frisch desarrolla en sus obras coinciden en mucho con las inquietudes a las que estos jóvenes intentan dar cuerpo con sus novelas.

Otro elemento importantísimo, y que no debe olvidarse a la hora de ver la influencia grandísima que la prosa de Frisch ha ejercido en la literatura suiza de la segunda mitad del siglo XX, se encuentra en la renovación del género de la novela en lo referente a su construcción formal, algo que, como ya se ha visto, encuentra su mejor expresión en la arquitectura del *Homo faber*. Entre los autores, notablemente más jóvenes, que manifiestan esta aceptación de la obra de Frisch y hacen de ella un modelo hay algunos tan significativos como Otto F. Walter, quien con su novela *Der Stumme* (1959) abrió el camino de toda esta nueva generación. La obra desarrolla el típico conflicto padre-hijo dentro del marco de una estructura narrativa aún mucho más compleja en cuanto a la configuración del tiempo y el espacio que el *Homo faber*. El escenario es una obra, la construcción de una carretera en el Jura, y en él se sitúan los intentos desesperados por encontrar a su progenitor de un joven que de pequeño perdió la voz al ver cómo el padre, embriagado, maltrataba a su madre. La obra de Walter contiene en sí todos los elementos que caracterizan la renovación de la novela suiza: un escenario regional, la tematización de la realidad cotidiana del trabajo en la que el individuo se siente enajenado y, sobre todo, un punto de vista subjetivo a través del que se plantea el conflicto que el protagonista intenta solucionar. La solución, siempre precaria, debe partir del propio individuo y en este senti-

do el lenguaje de la novela se corresponde perfectamente con las emociones y los sentimientos, esto es, con la expresión de la individualidad.

En este mismo plano se sitúa la primera novela de Hugo Loetscher, *Abwässer. Ein Gutachten* (1963), una obra que desde el título transmite al lector el mismo mensaje que *Homo faber*: el hecho de que se encuentra ante un informe, no ante un texto de ficción. Mientras el protagonista, inspector del sistema de alcantarillado de la ciudad de Zúrich, realiza su trabajo cotidiano, tiene lugar en la superficie una revuelta política que no consigue afectarle en lo más mínimo. Los problemas que le preocupan siguen siendo los mismos antes y después: sus problemas personales. Muy similar es la situación que plantea Hans Boesch en su segunda novela, *Die Fliegenfalle* (1968): la solidaridad de los hombres, de los compañeros de trabajo, en unas obras en la montaña. Los técnicos, expertos en su trabajo, en el mundo de la razón, fracasan en la convivencia con sus esposas y sus hijos, allí donde lo que se necesita no es desempeñar el papel de la razón, sino el del corazón. Esta temática heredada del *Homo faber* que se manifiesta de manera continuada en la narrativa suiza de ese periodo despertó en Frisch la pregunta crítica de si Suiza como Estado no interesaba ya a los intelectuales y en especial a los literatos de aquel momento. A la pregunta respondieron Otto F. Walter, Peter Bichsel y Hugo Loetscher: los autores de esta generación se entendían a sí mismos como autores a los que, por encima de todo, interesaba la región como escenario, aquello que conocían bien, que podían analizar por tanto al detalle y que podía servir de trasfondo al tratamiento de los temas que les preocupaban y de los cuales hacían el centro de toda su producción literaria. Estos temas no eran otros que los que atañían al propio individuo en su relación con ese entorno social, con la comunidad, o lo que es lo mismo, la evolución del individuo enfrentado con un entorno en ocasiones hostil, tal y como ocurre en la narración de Walter Faber.

Pero no es el elemento subjetivo de esta novela de Frisch lo único que atrajo a los jóvenes escritores de esta generación. También la estructura formal de la novela tuvo grandes frutos en la producción literaria de esos años. Tal es el caso, por ejemplo, de la obra más conocida de Walter Matthias Diggelmann, *Die Hinterlassenschaft* (1965), una novela que provocó un enconado debate sobre el pasado suizo. Tras la muerte de su padre, David Boller se entera de que éste en realidad era su abuelo por parte materna, que su verdadero padre era un judío y que sus padres fueron asesinados por los nazis porque los suizos les negaron la entrada en su país. A partir de aquí, el protagonista comienza a investigar su pasado, y el autor presenta los resultados de la investigación a través de la constante introducción de documentos en el hilo narrativo, creando una especie de montaje que recuerda en mucho a la estructura del informe de Faber.

También el tema de América encontró seguidores entre los autores de esta generación. Jürg Federspiel publicó en 1969 su novela *Museum des Hasses. Tage in Manhattan* (1982), en la que hace de esta ciudad el escenario de los acontecimientos narrados. También en lo que a la estructura de informe se refiere, Federspiel siguió a Frisch en la composición de la que hasta el momento ha sido su novela de mayor éxito, *Ballade von der Typhoid Mary* (1982), en la que tomando como punto de partida una serie de actas e informes narra la historia de una emigrante en los Estados Unidos que es portadora de la enfermedad del tifus.

A comienzos de los años 70 empieza a desarrollarse en Suiza una narrativa que tiene como denominador común en todos los autores de este momento, una crítica muy explícita hacia la sociedad. De nuevo Walter Matthias Diggelmann con sus novelas *Freispruch für Isidor Rugge* (1967) y *Die Vergnügungsfahrt* (1969) es buena prueba de ello. Después de la publicación de estas dos obras no faltarán otras en la misma línea, como el *Unschlecht* (1970) de Gerold Späth, o *Die Verwilderung* (1977) de Otto F. Walter, por citar tan sólo algunas de las más conocidas. Pero, sobre todo, cabe destacar un grupo de autores y obras que desarrollan un tema presente también en *Homo faber*: la enfermedad, la imposibilidad de sobrevivir, el fracaso de toda terapia y de todo intento de curación. Es el caso, por ejemplo, de una de las novelas más significativas de Adolf Muschg, *Albissers Grund* (1974), en la que el protagonista, Albisser, un suizo típico, no se soporta a sí mismo e intenta aplacar su insatisfacción disparando contra su psicoanalista. Más radical aún es la postura que adopta Fritz Zorn en *Mars* (1977), la historia de un individuo que fracasa en el entorno burgués, en la educación con la que sus padres quieren que se adapte y se integre en ese entorno. Como resultado directo de su resistencia contra tales imposiciones se generará en él la enfermedad del hombre moderno, el cáncer que el hombre técnico Faber había desarrollado también. En este sentido debe mencionarse igualmente el informe del inspector que protagoniza la novela de Hermann Burger *Schilten* (1976). En él, el inspector intenta explicar cómo un maestro rural ha llegado a concebir la muerte como la única asignatura posible de impartir. También su segunda novela, *Die künstliche Mutter* (1982) está dominada por el tema de la enfermedad y la muerte. La técnica y el progreso aparecen puestos en tela de juicio en *Die Rückfahrt* (1977) de E. Y. Meyer: el protagonista ha de enfrentarse con su pasado y reconstruirlo necesariamente para poder seguir adelante tras el accidente de coche en el que muere su mejor amigo.

La situación que lleva a Faber a verse en la necesidad de tener que cambiar su concepción de la vida, la oposición mundo técnico - mundo natural, encuentra expresión también en algunas obras de estos años. En su novela *Der Kiosk* (1978), Hans Boesch desarrolla la problemática existente entre la

naturaleza, imposible de dominar, y los deseos del hombre técnico y desarrollado de nuestro siglo, por dominarla, algo que nunca consigue, pues la naturaleza siempre logra dominarlo a él.

Durante el decenio de los 80 hay también una serie de obras ligadas de manera muy directa a la novela de Frisch en lo que al desarrollo de la subjetividad se refiere. Son todas aquellas novelas que pueden agruparse bajo el denominador común de la técnica del «realismo psicológico», heredero directo de la subjetividad de Faber, y que se convertirá en una característica propia de la literatura suiza, que la determinará de manera clara y factible como una literatura de características autóctonas, en nada equiparable a la que se escribe en el resto de los países de habla alemana. Este «realismo psicológico» ha sido y es tremendamente productivo y se convirtió rápidamente en el medio de expresión de autores que se presentaron por primera vez en público durante este decenio. Es el caso de Christoph Geiser, quien en *Brachland* (1980) desarrolla una problemática familiar de desgarramiento y ruptura desde el punto de vista del niño que la sufre, una temática que repetirá cuatro años después en *Wüstenfahrt* (1984). En *Die Tessinerin* (1981), Thomas Hürlimann desarrolla la dolorosa agonía de la mujer de un profesor, enferma de cáncer. Asimismo, la protagonista de *Fuß fassen* (1980) de Maja Beutler se ve radicalmente desplazada y alejada de todas sus relaciones debido a su enfermedad, también un cáncer. Lucha por sobrevivir, por continuar su trabajo, por mantener unida a su familia, pero nada puede volver ya a su situación original. La mujer como protagonista se descubre durante este decenio de los años 80 como una fuente inagotable de recursos con los que dar expresión a la subjetividad y a la psicología femeninas, tal como se demuestra en la práctica totalidad de las novelas de Hanna Johansen (*Trocadero*, 1980; *Die Alphabetin*, 1982), en las que mujeres de todas las edades buscan su identidad y su autoafirmación. El personaje de Walter Faber se convierte también en modelo para la novela de Eveline Hasler *Anna Goldin. Letzte Hexe* (1982), en la que la autora reconstruye el último proceso que se hizo en Suiza contra una bruja. Uniendo ficción y realidad, fantasía y documentación verídica, la autora da voz al miedo cerval de los hombres ante todas aquellas fuerzas que son imposibles de dominar de forma racional, un fenómeno que no resulta en absoluto problemático para las mujeres.

Este subjetivismo alcanza una de sus cotas más elevadas en la trilogía de Gerhard Meier *Baur und Binschedler*, compuesta por las novelas *Toteninsel* (1979), *Borodino* (1982) y *Die Ballade vom Schneien* (1985). En ella, Meier crea un estilo literario propio marcado por el ritmo de la narración dialógica entre los dos protagonistas, Baur y Binschedler, dos viejos amigos que se encuentran con muy poca frecuencia y que aprovechan esas ocasiones para reflexionar sobre su mundo interior, que queda plasmado en las

novelas a través de un entramado de realidad, recuerdos, fantasías, reflexiones, sueños, visiones y percepciones, que no se salen nunca de los límites de ese mundo interior propio. Es, por tanto, un realismo que acentúa esa dimensión interior del individuo frente a la descripción del entorno en el que éste se desenvuelve.

A pesar de esta enorme riqueza de manifestaciones literarias, los años 90 se abrieron con una crisis de la literatura suiza, motivada para algunos por la muerte de las dos grandes voces del siglo, Frisch y Dürrenmatt. Sin embargo, esta coincidencia pareció ser más bien fortuita, dado que esta supuesta crisis no venía motivada por otra cosa más que por la entrada en escena de una generación mucho más joven que muy poco tenía y tiene en común con los escritores que en ese momento dominaban la escena literaria y que se habían formado literariamente a la sombra y bajo la protección de estos dos grandes autores³⁴. La nueva generación dejaba a un lado, en un principio, toda postura abiertamente crítica, por mínima que fuera, para centrarse única y exclusivamente en el propio yo, esto es, para dar expresión a una subjetividad mucho mayor que la de épocas anteriores. La obra de autores como Peter Weber, Gion Matthias Cavelti, Ruth Schweikert, Peter Stamm o Martin Suter es producto del desinterés total y absoluto por un compromiso social carente de resultados, y del interés por el papel del individuo en el mundo globalizado en el que se ve obligado a vivir. La postura crítica de estos jóvenes autores se manifiesta por tanto de una manera diferente: es necesario centrarse en la individualidad para poder conocerla y diferenciarla frente a la globalidad. La alarma ante la aparente falta de voces en la literatura suiza fue, a mi modo de ver, tan sólo una mala interpretación de la crítica que no supo reconocer en ese momento el alto contenido de compromiso de las obras de estos jóvenes autores que, desde el momento en que recrean la mencionada temática, siguen escribiendo, por tanto, en esa misma línea iniciada ya por Frisch en el *Homo faber*.

Este somero repaso a la producción literaria de la Suiza alemana de los últimos decenios demuestra, por tanto, que la trilogía de Frisch, y muy en especial el *Homo faber*, ha desempeñado, seguramente de forma involuntaria e inconsciente, un papel enormemente significativo en el desarrollo de la literatura suiza en lengua alemana de la segunda mitad del siglo XX. Los temas desarrollados en las tres novelas (la cuestión de la identidad, la dialéctica entre el destino y la propia personalidad, la posibilidad o imposibilidad de

³⁴ En este sentido véase mi artículo «Fin del milenio, ¿fin de la literatura suiza? Claves para una interpretación del panorama literario de la Suiza de habla alemana», en Luis Acosta et al. (eds), *Lengua, literatura y cultura alemanas ante el umbral del nuevo milenio* (Madrid 2000), vol. I, pp. 229-240.

desarrollo personal, el fracaso y la destrucción del individuo), que parten sin excepción de la experiencia subjetiva del propio yo, se convirtieron en los temas sobre los que se asentaría la prosa suiza en lengua alemana durante varios decenios. Es precisamente en esta concentración en lo subjetivo en lo que Frisch se diferenció de sus contemporáneos, preocupados en su práctica totalidad por el análisis histórico y social, adelantándose en su aislamiento a toda una generación que durante los años 70 escribiría, también en Alemania, bajo el denominador común de «nuevo subjetivismo», una generación que hizo de las relaciones humanas el centro de su análisis, de sus observaciones, de su escritura, alejándose con ello de la temática que había dominado la producción de los años de posguerra, y a la que seguirían después otros autores que perfilarían este subjetivismo hasta lograr expresar la realidad del yo desde un punto de vista psicológico. Esta temática continúa hoy en día agrupando en torno a sí la práctica totalidad de la producción en prosa de la Suiza alemana, y es en este sentido, pues, como debe entenderse la narrativa de Frisch, y muy en especial la figura de Walter Faber, como precursora de la literatura suiza en lengua alemana de todas las generaciones que le han seguido después.