

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Alemana**



**LA TEORÍA DE LA IMAGEN Y LA ALIENACIÓN DE LA  
PERSONALIDAD EN LA OBRA DE MAX FRISCH**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

Yolanda García Hernández

Bajo la dirección del doctor

Eustaquio Barjau Riu

**Madrid, 2003**

**ISBN: 84-669-1953-8**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ALEMANA

LA TEORÍA DE LA IMAGEN Y LA  
ALIENACIÓN DE LA PERSONALIDAD EN LA  
OBRA DE MAX FRISCH

Tesis Doctoral dirigida por  
Dr. Eustaquio Barjau  
Catedrático del Departamento de Filología  
Alemana

YOLANDA GARCÍA HERNÁNDEZ

Madrid, 2002

## II Teoría de la imagen y alienación en la obra de Max Frisch

*Wir machen uns ein Bildnis von einem Menschen  
und lassen ihn nicht aus diesem Bildnis heraus.*

*Wir wissen, so und so ist er gewesen,  
und es mag in diesem Menschen geschehen  
was will, wir dulden es nicht,  
daß es sich verwandle.*

(Frisch, M.: *Rip van Winkle*, 1954)

#### IV Teoría de la imagen y alienación en la obra de Max Frisch

## AGRADECIMIENTOS

Tras varios años de sacrificio y de duro trabajo en la realización de la presente tesis doctoral, veo ahora el final con satisfacción y orgullo. El resultado de la investigación que aquí se presenta no habría sido posible sin el apoyo, el cariño y la ayuda de todos vosotros. A todos, os estaré siempre agradecida:

Eustaquio Barjau, mi director de tesis

Tu cariñosa insistencia y apoyo constante me han permitido seguir adelante hasta el final

Jesús, Sergio y María,

Por la paciencia que habéis tenido conmigo. Han sido años difíciles, pero, como dice el refrán, la unión hace la fuerza

Nuestras familias

Todos habéis aportado vuestro grano de arena a este proyecto

La Universidad Autónoma de Madrid

Por el empeño continuo en que este trabajo de investigación saliera adelante







## ÍNDICE SUMARIO

Parte Preliminar .....	1
Parte Primera: Génesis de la cuestión de la identidad.....	21
Parte Segunda: Bildnistheorie e itinerarios de identidad en Max Frisch .	67
Parte Tercera: Géneros literarios y temática de identidad en Frisch .....	305
Conclusiones .....	373
Bibliografía.....	387
Anexos.....	425

## II Teoría de la imagen y alienación en la obra de Max Frisch

# INDICE

Agradecimientos e índices .....	I-V
---------------------------------	-----

## PARTE PRELIMINAR

Presentación del tema .....	1
Definición de objetivos .....	9
Metodología .....	13

## PARTE PRIMERA

### 1. GENESIS DE LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD ("IDENTITÄTSFRAGE")

1.1. Introducción .....	21
1.2. Contexto histórico y elección de la temática de identidad...	27
1.3. Tratamiento de la <i>Identitätsfrage</i> en Sociología .....	33
1.4. La identidad en el mundo de la Psicología .....	45
1.5. Consideraciones filosóficas en torno a la cuestión de la identidad .....	57

## PARTE SEGUNDA

### 2. BILDNISTHEORIE E ITINERARIOS DE IDENTIDAD EN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE MAX FRISCH

2.1 Cuestiones terminológicas previas .....	67
2.2 <i>Bildnistheorie</i> .....	79
2.2.1. Introducción .....	79
2.2.2. Definición de <i>Bildnis</i> en relación con la obra de Frisch...	87
2.3 Itinerarios de identidad en la búsqueda del "yo" .....	103
2.3.1. <i>Sein vs Schein</i> . Máscaras y marionetas, y otros intentos de evasión .....	103

#### IV Teoría de la imagen y alienación en la obra de Max Frisch

2.3.1.1 Consideraciones previas .....	103
2.3.1.2 Juego de máscaras o marionetas del destino .....	107
2.3.2. <b>Prejuicio y estereotipia</b> .....	130
2.3.2.1. Consideraciones previas .....	130
2.3.2.2. <i>Andorra: "Anfängerkurs im Massenvorurteil"</i> .....	148
2.3.3. <b>Sentimiento de culpa y justificación de la propia conducta</b> .....	161
2.3.3.1. Consideraciones previas .....	161
2.3.3.2. Tipología de la culpa .....	169
2.3.4. <b>Aceptación de la propia identidad</b> .....	177
2.3.5. <b>Frente al otro: Roles femeninos y relaciones de pareja</b> ..	201
2.3.5.1. Consideraciones generales .....	201
2.3.5.2. Mujeres en <i>Stiller</i> (1954).....	219
2.3.5.3. Mujeres en <i>Homo Faber</i> (1957) .....	225
2.3.5.4. Mujeres en <i>Andorra</i> (1961) .....	237
2.3.5.5. Mujeres en <i>Mein Name sei Gantenbein</i> (1964).....	265
2.3.5.6. Mujeres en <i>Biographie: Ein Spiel</i> (1967).....	271
2.3.5.7. Mujeres en <i>Blaubart</i> (1982).....	278

### **PARTE TERCERA**

#### **3.GÉNEROS LITERARIOS Y TEMÁTICA DE IDENTIDAD EN MAX FRISCH**

3.1. <b>Introducción</b> .....	305
3.2. <b>Identidad en la producción dramática</b> .....	315
3.3. <b>Identidad en la producción narrativa</b> .....	341
3.3.1. <i>Blaubart</i> , a caballo entre la novela y el teatro .....	36

### **CONCLUSIONES**

4. <b>Conclusiones</b> .....	373
------------------------------	-----

### **BIBLIOGRAFÍA**

5.1 <b>Bibliografía primaria del corpus</b> .....	387
5.2 <b>Bibliografía secundaria para el estudio de la obra de Frisch</b> .....	389
5.2.1. <b>Sobre el autor y su obra</b> .....	389
5.2.2. <b>Sobre Max Frisch</b> .....	403
5.2.3. <b>Sobre <i>Stiller</i></b> .....	403
5.2.4. <b>Sobre <i>Homo faber</i></b> .....	407
5.2.5. <b>Sobre <i>Andorra</i></b> .....	411

5.2.6. Sobre <i>Mein Name sei Gantenbein</i> .....	414
5.2.7. Sobre <i>Biografie: Ein Spiel</i> .....	418
5.2.8. Sobre <i>Blaubart</i> .....	419
5.3 Bibliografía secundaria interdisciplinar .....	421

## **ANEXOS**

6. Vida y obra de Max Frisch: Tabla cronológica .....	425
---	-----



# PARTE PRELIMINAR

## 2 Teoría de la imagen y alienación en la obra de Max Frisch

## PARTE PRELIMINAR

### PRESENTACIÓN DEL TEMA

Max Frisch es, junto a Friedrich Dürrenmatt, uno de los más destacados baluartes de la literatura suiza contemporánea. Su obra ha sobrepasado de manera irrefutable las barreras geográficas e idiomáticas impuestas por el origen suizo del autor. Y es que Frisch no sólo es escritor. Es ante todo un gran conocedor del ser humano, de sus miedos, de sus pasiones, de sus inquietudes y de sus relaciones y conflictos con el entorno. Prácticamente la totalidad de la producción literaria de Frisch está impregnada de ese profundo conocimiento de lo humano, y eso transfiere a todos sus escritos un carácter atemporal que permite que los temas y motivos abordados por él presenten una plena actualidad incluso muchos años después de haber sido escritos.<sup>1</sup>

Obras como *Andorra*, *Stiller*, *Mein Name sei Gantenbein* o *Blaubart*, por citar sólo algunos de sus títulos, constituyen auténticos frescos que nos describen una realidad perturbadora; en ellos Frisch nos presenta en un estilo literario sin excesivos artificios, sereno a la par

---

<sup>1</sup> El crítico literario Marcel Reich-Ranicki definió con gran acierto al novelista y dramaturgo suizo en su recopilación de ensayos titulada *Max Frisch. Aufsätze*, publicada en Zürich en 1991. Según sus propias palabras: "*Er hat wie kein anderer unsere Mentalität durchschaut und erkannt: Was wir viele Jahre lang spürten, ahnten und dachten, hofften und fürchteten, ohne es ausdrücken zu können - er hat es formuliert und gezeigt. Er hat seine und unsere Welt gedichtet, ohne sie je zu poetisieren, er hat seine und unsere [...] Identität stets auf neue bewusst gemacht - uns und allen anderen*".

que brillante, la realidad de unos individuos a los que, bien la sociedad, bien ellos mismos, les ha asignado una imagen contra la que se batan, imagen frecuentemente llena de falsos prejuicios y de clichés preconcebidos.

El análisis estructurado dentro de la obra de Max Frisch de esta temática desde una perspectiva literaria inmanente dio como fruto la llamada teoría de la imagen (*Bildnistheorie*). En ella se definen, justifican y clasifican desde una perspectiva teórica tanto la atribución como la asunción de máscaras irreales, de caretas que en poco o en nada se corresponden con la verdadera identidad del ser humano<sup>2</sup>. Es precisamente esa teoría, o más concretamente el motivo de la imagen (*Bildnis*), y su estrecha vinculación con la identidad de los protagonistas de algunas de las obras de Max Frisch la principal herramienta hermenéutica que utilizamos para el presente trabajo doctoral. Esto es, a lo largo de los capítulos que siguen, trataremos en primer lugar de ubicar con la mayor precisión posible la génesis de la cuestión de la identidad (*Identitätsfrage*), con la ayuda de disciplinas tales como la Sociología, la Psicología o la Filosofía. En una segunda parte del trabajo propondremos una definición de la *Bildnistheorie* o, para ser más exactos, del término *Bildnis* aplicado a la obra literaria del autor suizo. En

---

<sup>2</sup> Ya incluso antes de que Hans Jürgen Lüthi, uno de los más notables estudiosos de la producción literaria de Max Frisch, acuñara en sus trabajos de investigación el término *Bildnistheorie*, fue el propio autor quien se declaró consciente de lo que bajo dicho término debía entenderse. Así lo deja bien claro en su *Tagebuch 1946-49*, publicado en Frankfurt am Main en 1950. Sobre la definición exacta del término *Bildnis*, así como sobre la problemática cuestión terminológica en el análisis de su producción narrativa y dramática volveremos a incidir en la segunda parte del presente trabajo doctoral.

estrecha relación con éste deberán tratarse igualmente otros motivos o submotivos que aparecen ilustrados de manera recurrente en sus novelas y piezas dramáticas. Una vez estructurados los motivos, trazaremos los distintos itinerarios de identidad que recorren las trayectorias vitales de los principales personajes de sus obras, personajes que son en su mayoría individuos, aunque como veremos aparecerán también en escena colectivos-tipo. De toda la producción literaria del autor se analizará únicamente un corpus determinado, compuesto por aquellos relatos, novelas y dramas en los que la temática de nuestro interés aparece con especial relevancia. Sirvan como ejemplos de algunos de los motivos que iremos analizando los siguientes: la aceptación o el rechazo del individuo frente a sí mismo y/o a un determinado colectivo social, la alienación de la personalidad debida a la presión ejercida por el entorno, la vinculación existente entre la apropiación de una imagen y el destino trágico del ser humano, la cobardía colectiva, la culpa y la necesidad innata de todo hombre de justificar de manera continua su propia conducta presente o pretérita, la asignación forzada y/o la aceptación voluntaria por parte del individuo de diferentes papeles (*Rollen*) en un entorno social concreto, la fuerte presencia de los prejuicios negativos en las imágenes que el individuo se forja de los demás o incluso de sí mismo, la figura del chivo expiatorio, la importancia de la aceptación del propio "yo" como elemento liberador de esa *Bildnis* preconcebida, la presencia de las relaciones matrimoniales en sus dramas y novelas como otra manifestación más de vinculación con la alteridad - en este caso en su faceta de modelos fallidos de relaciones interpersonales -, etc.

Si bien es cierto que la presencia de un *Bildnismotiv* no es algo en absoluto novedoso dentro del panorama literario no ya meramente suizo sino universal, lo que este trabajo pretende aportar científicamente es el inventario, trazado y análisis detallado de dichos itinerarios, con lo que explicaremos a su vez la inagotable actualidad y vigencia de los temas y personajes de ficción del escritor Max Frisch al tratar literariamente con enorme maestría una problemática humana que ha sido y es objeto de reflexión de las otras disciplinas científicas antes citadas tales como la Psicología, Sociología, Hermenéutica Bíblica<sup>3</sup> y Filosofía.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> El mandamiento bíblico aparece en el libro del Exodo (segundo libro de Moisés en la versión de Lutero) en el capítulo 20, versículo 4 y 5: "*Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis mache, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist: Bete sie nicht an und diene ihnen nicht!*". El mismo mandamiento se recoge también en la segunda versión del Decálogo que aparece en el libro de Deuteronomio (quinto libro de Moisés). En ambos casos este mandato aparece en segundo lugar, siendo por lo tanto el segundo mandamiento según la hermenéutica del Antiguo Testamento. Varias son las razones del mandamiento: el carácter celoso de Dios (Exodo 20: 5) que frente a las tradiciones de otros pueblos exige a su pueblo de Israel que no practique la idolatría, la impotencia descriptiva de una imagen respecto a lo que se ha de representar en este caso, como es el Dios mismo y el hecho de que ya desde el relato bíblico de la creación -"*Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza*" en Génesis (1º Moisés 1:26) - aparece la idea de que el único ser que contiene la imagen de Dios es el ser humano mismo. El catecismo de la pre-reforma sin embargo no recoge el Decálogo así, ya que sitúa en su lugar la versión de los mandamientos que ofrece Jesús en el Nuevo Testamento, cuando en pleno debate con los fariseos, quienes intentaban provocar que diera un paso en falso en doctrina teológica, Jesús responde a la pregunta de cuál era el gran mandamiento diciendo: "*Du sollst den Herrn, deinen Gott, lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele und von ganzem Gemüt. Dies ist das Höchste und grösste Gebot. Das andere aber ist dem gleich: Du sollst den Herrn, deinen Nächsten lieben wie dich selbst!*". (Mateo 22:37, Marcos 12:30 y Lucas 10:27). El mandamiento que advertía al pueblo contra la idolatría prohibiéndole hacerse imágenes inánimes que pretendidamente reflejen la naturaleza divina desaparece así del Decálogo doctrinal y no reaparece con fuerza hasta la Reforma del siglo XVI, cuando diferentes movimientos reformados condenan la imagería católica y la adoración a las imágenes como prácticas idólatras y promueven una fe iconoclasta.

¿En qué medida puede entonces considerarse a Max Frisch no sólo como un brillante dramaturgo y novelista, sino más aún como profundo conocedor del ser humano? ¿Podría hablarse de él entonces como portavoz de algunas de las teorías sociológicas o antropológicas relacionadas con recientes fenómenos sociales vinculados al rechazo de determinados individuos o clases sobre la base del estereotipo que

---

No es objeto de nuestro interés analizar hasta qué punto Max Frisch era un hombre religioso. Nos limitamos únicamente a señalar que, como veremos paulatinamente, Frisch elige como eje temático para buena parte de sus obras el segundo mandamiento tanto en su versión veterotestamentaria (no te harás imagen) como neotestamentaria (te amarás a ti mismo). Al hacerlo asume - consciente o inconscientemente - para reelaborarlo literariamente uno de los temas suizos por excelencia dentro de la historia del pensamiento universal, y más en concreto del pensamiento teológico. Puesto que no podemos olvidar que es en Suiza en donde en realidad se debatieron intelectualmente los principales postulados de la reforma protestante, y donde se vuelve a rescatar de nuevo la controversia de las imágenes - con Zwinglio en los cantones alemanes, Calvino en la Suiza francesa, una Suiza italiana fiel al papado y una dramática polémica con los anabaptistas.

Frisch reelabora con maestría la controversia, situándolo lejos de todo pensamiento religioso sino en el ámbito de la supervivencia del individuo en un entorno en el que la fuente de hostilidad puede estar situada tanto en el otro como en su propio interior, que proyecta imágenes que no se corresponden con su verdadera identidad. El ser humano se ve obligado así a iniciar un viaje errante en busca de su verdadero yo - viaje que hemos denominado itinerario de identidad. Como se verá, el autor helvético recurre al vocabulario religioso para realizar su denuncia, otorgándole así una calificación moral. Sin embargo, la moral en Frisch no será en ningún caso heterónoma, como es propio de las religiones, sino plenamente autónoma - puesto que la última instancia al que se remite la responsabilidad vital es exclusivamente el individuo.

<sup>4</sup> Parece evidente que temas tales como el de la asignación de imágenes preconcebidas a un individuo concreto por parte de un colectivo social, así como el efecto destructivo y aniquilador para la propia identidad que el asumir esas imágenes puede llevar consigo, no puede ser abordado por una única disciplina de estudio. La mirada interdisciplinar sobre dicho fenómeno es por tanto uno de los aspectos más relevantes de los que este trabajo doctoral quiere dejar constancia. Todos los diversos motivos aquí analizados aparecerán pues abordados desde las disciplinas arriba mencionadas.

8 Teoría de la imagen y alienación en la obra de Max Frisch

representan? ¿Cuál es pues la principal aportación del novelista y dramaturgo a una sociedad ya en los albores del siglo XXI?

## DEFINICIÓN DE OBJETIVOS

A la vista de lo expuesto, el objetivo fundamental de esta investigación es realizar un análisis de los itinerarios de identidad presentes en la obra literaria del autor suizo Max Frisch, y proporcionar con ello al lector las claves y herramientas necesarias para una mejor comprensión del llamado *Bildnismotiv*, tan recurrente en sus escritos. No nos proponemos por lo tanto examinar críticamente aquí la definición del término, de su origen en la literatura o de su repercusión en obras y autores posteriores. Se trata más bien de comprobar la persistencia de ese motivo no sólo en un ámbito meramente literario o de ficción, sino en el mundo real, en sociedades multiculturales complejas como las que hoy día pueblan nuestro planeta; comprenderemos con ello además de forma óptima la visión del mundo de la que participaba el propio Frisch, su papel como individuo inmerso en una sociedad como la sociedad suiza, tan cerrada en sí misma y a la par tan diversa, y entenderemos la razón de la elección por parte del autor de personajes tan extraordinariamente complejos como Walter Faber, Andri, Theo Gantenbein, Felix Schaad o Anatol Stiller, por mencionar sólo algunos.

Pero para desentrañar todo ese conjunto tan complejo de personajes, obras y situaciones, será necesario partir de una estructura clara y coherente. No será suficiente con realizar un minucioso análisis literario de cada una de las obras que componen el corpus de investigación que

previamente habremos delimitado. Habrá que profundizar así mismo en diversos factores psicológicos, sociológicos y filosóficos que nos permitan llegar al fondo de la mente de Frisch, y que a su vez nos faciliten poder confrontar la universalidad del tema abordado por el autor con la singularidad de su obra literaria.

Son muchos los estudios que en todos los países del mundo se han realizado sobre este autor, sobre sus novelas, sus ensayos, su producción dramática, sus personajes literarios, y, sin embargo, sigue siendo mucho lo que aún puede decirse y escribirse sobre él. Años después de su muerte, su obra goza hoy incluso de mayor aceptación y vigencia de la que tuvo en vida del autor. No hay más que pararse a pensar en un personaje como Andri y su relación con la sociedad andorrana. ¿No es cierto que podría ser el modelo de cualquier minoría en cualquier población del mundo actual?<sup>5</sup> ¿Y qué podemos decir de personajes como Walter Faber? ¿No es igualmente cierto que todos nosotros, sea cual sea nuestro origen, condición social, etc. tratamos en algún momento de evadirnos de nuestra propia identidad y *jugamos* a pretender ser quiénes no somos?

El conocimiento de las claves textuales y contextuales de la vida y la producción literaria de Frisch permitirá entonces al lector de este trabajo alcanzar un estado óptimo de comprensión de la temática y de

---

<sup>5</sup> Ya el propio Max Frisch, al publicar su obra *Andorra* en el año 1961 habla del escenario en el que se desarrolla la acción como un marco modelo. El autor no pretende ubicar todos los acontecimientos relatados en un lugar definido, sino que a su modo de ver, la realidad presentada podría darse por igual en cualquier parte del mundo.

los diversos motivos abordados por el autor helvético, así como de la elaboración literaria de gran parte de los fenómenos y actitudes de la sociedad contemporánea en lo que a las relaciones interpersonales se refiere.

## 12 Teoría de la imagen y alienación en la obra de Max Frisch

## METODOLOGÍA

Una vez definidos los objetivos de nuestra investigación y confesado con ello el objeto principal de nuestro interés, reiteramos que las herramientas de análisis elegidas hacen necesario un enfoque metodológico caracterizado, por encima de cualquier otro criterio por la interdisciplinariedad. Junto al soporte teórico-literario proporcionado por la teoría de la imagen (*Bildnistheorie*), habremos de mantener una visión plural, en la medida en que la atribución de imágenes y máscaras a individuos, la aceptación o rechazo de las mismas, y la consiguiente influencia que la toma de una decisión u otra pueda ejercer sobre la actitud del hombre en relación con su entorno, son todos ellos aspectos vinculados necesariamente a perspectivas o disciplinas de conocimiento muy diversas. No se trata en modo alguno de orientaciones enfrentadas entre sí o contradictorias, sino que todas ellas, en mayor medida unas que otras, influyen de manera notable en la correcta comprensión de la temática presentada, a modo de ficción literaria, en los dramas y novelas de Max Frisch. Será por lo tanto necesario presentar en este trabajo una alternancia de enfoques psicológicos, sociales, y tal vez incluso filosóficos, para abordar los diversos comportamientos y actitudes de los personajes literarios analizados. No puede pensarse, por ejemplo, en una posible explicación de la figura del chivo expiatorio, ilustrada de manera magistral por la figura de Andri en el drama *Andorra*, sin pararse

a pensar en planteamientos vinculados a la antropología social. Así mismo, tampoco sería adecuado dejar al margen el enfoque filosófico, psicológico, o incluso, el teológico, al abordar motivos como el de la culpa experimentada por muchos de los personajes (véanse como ejemplos el profundo y atormentador remordimiento padecido por el ingeniero Walter Faber en la novela *Homo faber* al ser consciente de la incestuosa relación sentimental mantenida con su propia hija, o bien los intensos conflictos internos sufridos por el Dr. Felix Schaad en la obra *Blaubart* al llegar a dudar sobre su inocencia o implicación en el asesinato de una de sus ex mujeres).

Una vez bien definido y delimitado el objeto de estudio, la investigación se desarrolló en varias fases sucesivas. Dada la amplitud del tema propuesto, así como los diferentes puntos de vista sobre el mismo ilustrados por los personajes de las novelas, obras y relatos de Frisch, se decidió que este trabajo centrara su interés básicamente en el corpus literario integrado por los títulos *Stiller* (1954), *Homo faber* (1957), *Andorra* (1961), *Mein Name sei Gantenbein* (1964), *Biografie: Ein Spiel* (1967) y *Blaubart* (1982). Del mismo modo se pensó en hacer una mínima alusión a algunos importantes ensayos o relatos recogidos en su *Tagebuch 1946-1949* (1950)<sup>6</sup>, dado que es precisamente ahí donde radica la génesis de toda la temática aquí abordada. La elección de estas obras y no de otras no fue una mera cuestión de azar. A lo largo del análisis de cada una de estas obras, el lector podrá apreciar con ayuda de nuestro

---

<sup>6</sup> Véanse al respecto los relatos " *Tagebuch mit Marion*", " *Marion und die Marionetten*", " *Der andorranische Jude*" o " *Du sollst dir kein Bildnis machen*", entre otros.

trabajo la presencia especialmente intensa de esta temática en las obras que componen nuestro corpus, y valorar aquellos elementos o motivos que dichos títulos presentan en común, así como los aspectos en los que difieren.

La investigación se realizó en varias etapas. En una primera, se procedió a una lectura atenta de la obra literaria del autor con el fin de seleccionar aquellos textos relevantes para el tratamiento de la temática identitaria en sus múltiples facetas. Una vez finalizada, se configuró un corpus de estudio compuesto por los relatos, novelas y dramas citados anteriormente. Antes de iniciar el análisis propuesto, sin embargo, estudiamos con detenimiento la llamada teoría de la imagen (*Bildnistheorie*) según la fórmula Hans Jürgen Lüthi. Con mirada atenta, procedimos al inventario, trazado y análisis de los itinerarios de identidad presentes en los textos y contrastamos dichos itinerarios con aquellos descritos por la Psicología, Sociología, Filosofía y Hermenéutica Bíblica, extrayendo las conclusiones oportunas según hubiera puntos de coincidencia o diversidad en los planteamientos. En último lugar, y antes de afrontar la formulación de las conclusiones, nos detuvimos en considerar de manera específica dos cuestiones: por un lado, las relaciones de los personajes principales con las figuras femeninas presentes, en contraste con la relación que el individuo mantiene consigo mismo y, por otro, el grado de adecuación entre los géneros literarios elegidos y la temática tratada.

El orden narrativo de la exposición de este trabajo varía respecto a lo expuesto anteriormente. En aras de una mayor claridad, nuestra disertación seguirá un criterio metodológico que va de lo más general a lo más particular. Dicho esto, la tesis arranca de una obligada presentación de la génesis de la cuestión de la identidad (*Identitätsfrage*), no vinculada de manera exclusiva a la obra de Frisch, ni siquiera a la literatura suiza, o al ámbito literario universal, pero sí determinante para la comprensión de nuestro autor.

En esta primera fase se intentará definir desde el punto de vista léxico el término *Bildnis*<sup>7</sup>, diferenciándolo en la medida de lo posible del término castellano *imagen*. Se abordará del mismo modo la definición de otros términos complejos igualmente vinculados al estudio de la problemática cuestión de la identidad. Dado que la mayor parte de la bibliografía consultada para la elaboración de este trabajo procedía de fuentes alemanas o suizas, consideramos conveniente aquí concretar una traducción lo más fiel posible de los términos empleados con mayor frecuencia en el estudio de dicha cuestión. Así mismo, se analizará en qué medida puede hablarse entonces de un *Bildnismotiv* dentro ya de la producción de Max Frisch, y si, tal y como enuncian diversos estudiosos del autor suizo, podrá hablarse incluso de esa *Bildnistheorie* o teoría de la imagen.

---

<sup>7</sup> He considerado preferible mantener la terminología alemana frente a su correspondiente traducción al castellano en tanto que considero que el término alemán presenta unas acepciones más ricas y variadas que se pierden o se sustituyen por otras en el término castellano.

Una vez perfilados esos prolegómenos terminológicos, necesarios indiscutiblemente para una mejor comprensión del núcleo central de esta tesis, se abordará la posible vinculación del *Bildnismotiv* a otros motivos literarios igualmente recurrentes en sus obras, motivos tales como la identidad, el sentimiento de culpa, la cobardía colectiva o los prejuicios, por mencionar solamente algunos.

Paralelamente a esta indispensable introducción al tema, se iniciará la presentación del mismo en cada una de las obras que integran el corpus del presente trabajo de investigación. Para la realización de este estudio individualizado y pormenorizado se partirá de los diferentes ensayos breves en los que Frisch mostró por primera vez un claro interés sobre esta temática, y, en caso necesario, se analizará igualmente cualquier posible vinculación a los datos biográficos más relevantes de este autor. No hay duda de que el origen geográfico concreto de un escritor como Frisch, y la selección de temas similares a los ya mencionados en las páginas anteriores, no es algo meramente causal, sino que la condición de ser suizo tiene un peso determinante en su producción literaria y también en la elección de temas y personajes.

En una tercera parte del trabajo, se aludirá a la adecuación de los diferentes géneros literarios a la intención y temática abordada por Frisch. Dada la presencia simultánea en el corpus de análisis de esta investigación de piezas dramáticas y de novelas y/o relatos, será necesario el presentar de manera sucinta las principales técnicas narrativas y escénicas empleadas por el autor para la presentación de

sus motivos literarios. Veremos cómo Frisch, bajo la influencia de su maestro y amigo B. Brecht, aplica a muchos de sus dramas el llamado efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) como fiel expresión del nuevo papel del hombre frente a su entorno social inmediato y también frente a sí mismo (ej.: *Andorra*). Igualmente, estudiaremos la presencia recurrente en sus novelas del estilo diarístico (*Tagebuchform*) como instrumento válido en el proceso de búsqueda de la propia identidad por parte del ser humano (ej.: *Stiller, Homo faber...*), así como la utilización de un complejo conjunto de perspectivas narrativas simultáneas dentro de una misma obra literaria (ej.: *Mein Name sei Gantenbein*). Este minucioso análisis de una parte significativa de la producción literaria de Frisch dará paso, por último, a las conclusiones personales derivadas de toda la investigación precedente. El estudio se cerrará con un amplio apartado bibliográfico en el que se insertarán no sólo aquellos títulos ya mencionados en la redacción del trabajo, sino también la bibliografía primaria y secundaria consultada para la elaboración de esta tesis. La exposición de la investigación aquí recogida se completará además con una tabla cronológica que recoge la vida y obras de Frisch y un índice onomástico que incluimos como anexos con el fin de facilitar al lector la búsqueda de las fuentes utilizadas.

## **PARTE PRIMERA**

### **GÉNESIS DE LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD (*IDENTITÄTSFRAGE*)**



# 1.

## GÉNESIS DE LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD

### 1.1. INTRODUCCIÓN

La cuestión de la búsqueda de la propia identidad no es tema original inaugurado dentro del panorama literario universal por Max Frisch. Escritores de diversas épocas y lugares de procedencia habían abordado el tema, si bien desde una perspectiva bastante diferente a la que nos encontramos en las obras dramáticas y narrativas del autor suizo. Así, por ejemplo, en el Romanticismo detectamos ya la presencia de dicha temática en obras tales como *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* escrita por Adalbert von Chamisso en el año 1814. En ella se nos cuenta la historia de un hombre sin sombra, metáfora que alude a esa existencia humana sin sentido y al hombre que trata en vano de encontrarse a sí mismo.

Así, el tratamiento de la temática de la identidad estaba ya presente en el pasado literario alemán, si bien nunca se había abordado desde la perspectiva que Frisch nos muestra en sus obras. Los vertiginosos cambios políticos, históricos y sociales ocurridos en el

panorama mundial a mediados de los años 50 harán que este tema resurja con fuerza. Max Frisch será en ese sentido un autor pionero en lo que a la presentación de la influencia de *Bildnisse* en la conducta humana se refiere. En Alemania, devastada tras la Guerra Mundial, esta temática no alcanzará su punto álgido hasta los años 70. Sólo a partir de entonces, superadas ya las corrientes de la llamada "*Trümmerliteratur*" y de una literatura politizada u orientada hacia el asombroso milagro económico alemán, se iniciará en los autores alemanes esa búsqueda de la identidad individual y de la colectiva tanto referida a la ficción literaria como a la propia realidad de su entorno. De hecho, en la preocupación de los escritores por esta polémica cuestión influyen factores ideológicos y sociales tanto o más que los meramente literarios.

Max Frisch se enfrenta a esta temática en los años inmediatamente posteriores a la contienda. De hecho, algunos de sus más relevantes ensayos sobre la misma ("*Der andorranische Jude*", "*Du sollst dir kein Bildnis machen*"...) datan del año 1946, y aparecen recogidos en su *Tagebuch 1946-1949* (1950). Además, dentro de la literatura escrita en lengua alemana en relación con el tema de la búsqueda del "yo" y la presión de las imágenes en la identidad del sujeto, una de las obras clásicas de referencia será precisamente su novela *Stiller* (1954).

Tanto Frisch, como el resto de autores alemanes que en años posteriores se ocupan de reflejar esta temática, abogan por una nueva forma de creación literaria que gire de un modo absoluto en torno al

individuo, al sujeto, si bien éste deberá ser así mismo entendido como un ser social con una hostil, aunque necesaria, implicación con su entorno.

La cuestión de la identidad y de la búsqueda de la propia personalidad encontrará una vía perfecta de manifestación en la literatura de carácter autobiográfico. No deberá entenderse aquí la palabra autobiografía en su posible acepción como género literario, sino que se referirá en principio a una forma de escribir, a un recurso fundamentalmente narrativo que permitirá al escritor indagar en sí mismo y descubrir cómo es su auténtica personalidad. Todas las vivencias presentes o pasadas reflejadas por los personajes en las novelas y dramas de esta época revelarán aspectos decisivos sobre el "yo" y la identidad humana. Tal vez, como afirma F. Magallanes (1994), puede hablarse entonces de una literatura *interiorista* que toma como punto de partida, y también de referencia, al sujeto.

Sin embargo, como ya se enunciaba en la parte preliminar del presente trabajo de investigación, dicha cuestión de la identidad no deberá en modo alguno ser entendida como un motivo únicamente literario, sino que, para afrontar un análisis más complejo de la misma, se habrá de indagar necesariamente en el valor que la identidad y la asignación de imágenes encuentran en otras áreas de conocimiento tales como la Psicología, o, por decirlo de manera más exacta, la Psicología Social, la Sociología o la Filosofía, sin olvidarnos tampoco de la relación existente entre el tema aquí tratado y algunos planteamientos de tipo religioso o moral. De este modo podremos acceder a una visión

interdisciplinar que confiera a nuestra interpretación particular de la obra de Frisch un carácter mucho más completo.

Frisch se consideraba a sí mismo, no sólo en su faceta de escritor, sino más aun en la de ser humano, como un elemento integrante de un entorno social concreto. En su caso hablaremos del entorno suizo, y su producción literaria la ubicaremos de manera más precisa entre los años 1934, fecha en la que aparece publicada su primera obra titulada *Jürg Reinhart*, y 1985, año en el que publicó *Schweiz ohne Armee? Ein Palaver*, escasos años antes de su muerte en su ciudad natal, Zürich.

Será precisamente la novela *Stiller*, publicada en el año 1954, la que abra una extraordinaria brecha en el panorama literario en lengua alemana al traer a colación de manera tan evidente la problemática cuestión de la identidad del ser humano y el pernicioso efecto que la proyección de imágenes, bien sobre uno mismo bien sobre los demás, puede ejercer sobre el ser humano. Dicha obra gozó desde un primer momento de una excelente acogida por parte de la crítica y de los mismos lectores, quienes en cierto modo vieron reflejados sus preocupaciones e intereses en la figura de Anatol Stiller, un hombre cuya verdadera identidad parece estar encubierta conscientemente bajo la máscara del norteamericano Mr. White. En su caso concreto, esa careta no le habrá sido impuesta por su entorno social, sino que él mismo la habrá ideado como forma de evasión ante una realidad que le disgusta profundamente.

Antes de continuar ahondando en la presencia de la cuestión de la identidad (*Identitätsfrage*) en la obra literaria de Frisch, estudio éste que centrará la segunda parte de nuestro trabajo, paremos sin embargo un instante y remontémonos un poco más atrás en el tiempo, para indagar también acerca de las primeras apariciones de esta cuestión en contextos no ya meramente literarios, sino también históricos, sociales, psicológicos o filosóficos.

Si bien, tal y como hemos mencionado, en los países de lengua alemana esta cuestión no despertó un especial interés hasta finales de los años 60 o incluso principios de los 70, en el continente americano sí se pueden encontrar algunos estudios de talante psicológico y sociológico en torno al problema de la identidad ya desde mediados de los años 30.<sup>8</sup>

El tema de la búsqueda por parte del individuo de su propia identidad (*Identitätssuche*) despertó pronto en el viejo continente el interés de sociólogos, filósofos y psicólogos, y así, ya desde mediados de los años 50, e impulsados indudablemente por los acontecimientos históricos y sociales que se estaban gestando en el país, surgieron en Alemania numerosos estudios sobre la cuestión de la identidad, a la par que aparecieron también en el mercado las primeras traducciones de las obras más relevantes sobre ese tema, obras escritas por sociólogos

---

<sup>8</sup> Sirvan como ejemplo al respecto las obras de Ralph Linton, *The Study of Man* (New York, 1936) y de G.H. Mead, *Mind, Self and Society* (New York, 1934). Este último autor aborda en su obra cuestiones clave asociadas a la problemática de la identidad, tales como la asignación y asunción de roles por parte del individuo en los procesos de socialización o de integración en un entorno social concreto.

americanos y de otros países. Sirvan como ejemplos de títulos al respecto los siguientes:

- 1958 *Homo Sociologicus*, de R. Dahrendorf
- 1959 *Identität und Lebenszyklus*, de E. Erikson
- 1959 *Spiegel und Masken*, de Strauss
- 1960 *Soziale Rolle und menschliche Natur*, de H. Plessner
- 1963 *Theorie und Praxis*, de J. Habermas
- 1967 *Der Begriff der sozialen Rolle als Element der soziologischen Theorie*, de Popitz
- 1968 *Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft*, de H. P. Dreitzel
- 1971 *Soziologische Dimensionen der Identität*, de L. Krappmann
- 1971 *Entfremdung von der Rolle*, de Junker
- 1971 *Der Begriff der Identität*, de Levita

Y es que, indudablemente, en todo el ámbito germanoparlante, ya desde finales de los años 60 y durante varias décadas posteriores, la palabra y el concepto de *identidad* se convirtieron en objeto predilecto de estudio y en cuestión de interés no sólo en un nivel científico sino también en otros ámbitos culturales y cotidianos en los que antes no había tenido cabida.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> G. Ullrich en su obra *Identität und Rolle. Probleme des Erzählens bei Johnson, Walser, Frisch und Fichte* (Stuttgart, 1977) ofrece una cuidada selección de ejemplos que ilustran el interés existente en la época por analizar la cuestión de la identidad en ámbitos tan dispares como la religión, la literatura, el cine, las artes plásticas o los medios de comunicación.

## 1.2. CONTEXTO HISTÓRICO Y ELECCIÓN DE LA TEMÁTICA DE IDENTIDAD

Ahora bien, ¿de dónde procede ese súbito interés por la cuestión? Remontémonos más atrás en la historia y echemos un vistazo global al continente europeo en la época inmediatamente posterior a la II Guerra Mundial. Es en esos años en los que debe hablarse de un cambio fundamental en actitudes sociales y políticas de la humanidad, cambio que conducirá de manera irremediable a la gestación de una nueva y muy diferente sociedad.

Pero, ¿cuáles fueron los principales cambios socio-políticos y económicos desencadenantes de ese giro tan radical en la actitud del hombre? Volviendo la vista hacia los principales episodios históricos ocurridos en territorio alemán después del conflicto bélico de 1939-1945, nos encontramos ante un país asolado por la destrucción. Las potencias aliadas han logrado al fin, tras seis duros años de combate y millones de víctimas en el camino, acabar con la soberanía del Nacionalsocialismo y con la política autoritaria del dictador Adolf Hitler. Tras su derrota en la guerra, el territorio alemán quedó completamente devastado. La literatura se encargará de reflejar esa atroz realidad en la llamada literatura de las ruinas (*Trümmerliteratur*). Esa desolación será no sólo física, sino fundamentalmente moral. Por si la destrucción de

la inmensa mayoría de las principales ciudades e industrias alemanas no fuera suficiente, la nación deberá también asumir la culpa que las potencias aliadas vuelcan ahora sobre ella. El mundo juzgará con dureza los crueles atentados cometidos contra la humanidad, y achacará a la nación alemana el hecho de haber inducido al hombre a cometer esa barbarie.

Poco a poco, la nueva Alemania occidental se hará más consciente de su nueva situación y surgirá en el país un fuerte deseo de salir adelante, de comenzar una nueva página en la historia. De hecho, los distintos analistas de ese período hablan de una hora cero (*Stunde Null*) como punto de partida para la evolución histórico-social de un nuevo país surgido en la segunda mitad del siglo XX. La población, llevada por un intenso deseo de desterrar el pasado, conseguirá con un enorme esfuerzo por parte de todos un casi increíble milagro económico en un plazo relativamente breve de tiempo; así, la fuerza de voluntad de los alemanes logrará sacar al país del caos en el que se había sumido y colocarlo nuevamente a la cabeza de la economía de Europa.

Uno de los factores con mayor relevancia en ese sentido es el despertar en la población de un nuevo espíritu de consumo. La sociedad alemana de estos años se vuelca en la adquisición de numerosos productos que les ayuden a obtener un mayor bienestar y, al mismo tiempo, se siente orgullosa de que con ese espíritu consumista está colaborando al auge económico de su país. En este sentido, pronto podrá hablarse de una sociedad mucho más conforme con su vida y con la

situación que le ha tocado vivir, si bien será al mismo tiempo una sociedad más despreocupada desde el punto de vista político. La población de las nuevas ciudades reconstruidas tras la guerra se implicará poco, o mejor dicho nada, en la resolución de otras cuestiones sociales presentes de manera muy notoria en el día a día de su realidad más inmediata, cuestiones tales como la mejora de las condiciones obreras o los acuciantes problemas de la vecina Alemania oriental.

El hombre de a pie, integrante de una sociedad bien consolidada en sus normas y valores intrínsecos, cobra paulatinamente conciencia de su identidad. Se ve a sí mismo como elemento integrante de un colectivo, de una realidad social concreta, y frente a ella intenta afianzar su propia individualidad. Esta situación adquirirá aun mayor relevancia al iniciarse en Europa los procesos judiciales contra los afiliados al Nacionalsocialismo y los numerosos y escabrosos crímenes cometidos durante la II Guerra Mundial.

Será ya a mediados de los años sesenta cuando comiencen a aparecer, no únicamente en Alemania, sino en todo el panorama europeo, los primeros atisbos de un cambio considerable en lo que respecta a las actitudes sociales de los hombres. El primer sector de la población que dará un paso adelante en ese sentido, será el de los estudiantes. Así, las diversas protestas realizadas por los jóvenes, su intento esperanzado de llevar a cabo una revolución en contra del conformismo social establecido y de la decadencia de los valores sociales y morales del individuo de su tiempo, alcanzarán en Alemania su punto álgido en el llamado "*heisser*

*Sommer*" de 1967.<sup>10</sup> Las manifestaciones de protesta, las sentadas, el nacimiento del movimiento "hippy", etc., no son sino algunas de las manifestaciones más llamativas de ese creciente descontento en los sectores más jóvenes de la población. Estos individuos, jóvenes promesas de futuro, se sienten ahora incómodos en una posición social caracterizada fundamentalmente por la falta de compromiso y de implicación en la realidad circundante. Mediante sus protestas públicas la juventud reivindica un cambio social radical, cambio que consideran absolutamente necesario y urgente, y que ha de pasar irrevocablemente por la lucha abierta hacia una democracia auténtica.

En el seno de ese descontento social encontramos precisamente el principal hilo de conexión entre la realidad histórica europea y la visión que de la misma se tiene desde el ámbito de otras disciplinas de estudio tales como la Sociología o la Psicología.

Tal vez pueda parecer que esta breve exposición de algunos de los acontecimientos históricos más relevantes de la segunda mitad del siglo XX no guarda una excesiva relación con Max Frisch ni con su temática, en la medida en la que este autor era de procedencia suiza y no alemana. Ahora bien, la situación descrita en las páginas anteriores es en realidad

---

<sup>10</sup> Véanse a este respecto las palabras pronunciadas por G. Grass en su discurso del 1 de mayo de 1968: *"Und nun auf einmal bewegt Unruhe die Deutschen. Die gestern noch wohlherzogene und allen Ordnungsprinzipien angepasste Jugend ist in Bewegung geraten; sie protestiert, demonstriert, provoziert und lacht über die Spielregeln eines Demokratiebegriffs hausbackener Art. Das beschwichtigende Schulterklopfen der Väter - 'Ihr wisst ja gar nicht, wie gut ihr es habt' - will nicht mehr verfangen, denn*

un reflejo de lo que se estaba viviendo en toda Europa durante los años en los que se despertó en este autor el interés por la cuestión de la identidad. Además, tampoco debe pasarse por alto que el espíritu viajero que caracterizó al autor a lo largo de toda su vida le llevó en más de una ocasión a Alemania, teniendo pues ocasión de conocer la mencionada realidad muy de cerca.

---

*offen liegt der Widerspruch zwischen Verfassungsnorm und Verfassungswirklichkeit zutage, und keines der üblichen Mäntelchen ist gross genug, ihn zu verhängen“.*



### 1.3. TRATAMIENTO DE LA *IDENTITÄTSFRAGE* EN SOCIOLOGÍA

Como punto de partida habremos de definir aquí lo que hoy en día, en la sociedad de finales del siglo XX, e incluso en la de los albores del siglo XXI, puede entenderse bajo el concepto de Sociología. En líneas generales, puede afirmarse que se trata de la disciplina que estudia y analiza los diferentes problemas y actitudes del individuo en relación con su entorno social.

Tal y como ya se ha mencionado anteriormente, el interés en torno a la cuestión del papel que desempeña el hombre en la sociedad de nuestro tiempo se inició ya en los años 30 en el continente americano con los estudios de R. Lindon o G.H. Mead. En Alemania, sin embargo, será a partir de 1959, con la publicación de la obra *Homo sociologicus* de R. Dahrendorf, cuando nazca de lleno por parte de los sociólogos y antropólogos sociales el interés por conceptos tales como *Identität* o *Rolle*, tan vinculados como veremos en los capítulos que siguen a la obra literaria de Max Frisch.

En dicha obra, Dahrendorf intentó acotar la definición sociológica para el término *Rolle* entendiendo como tal cada una de las diferentes expectativas de comportamiento del individuo con relación a las

convenciones y normas del entorno social en el que le ha tocado vivir. Para el autor, el ser humano es un ser social por naturaleza, y eso le *obliga* a adoptar unas normas de convivencia para con las demás personas de su entorno. Dicha adaptación al grupo social inducirá en ocasiones al hombre a adoptar una especie de papel o rol que pueda estar o no en disonancia con la que sería su verdadera identidad. Esa asunción por parte del hombre de uno, o en ocasiones incluso de varios papeles dependiendo de las distintas situaciones sociales en las que pueda verse implicado, deberá ser contemplada bajo una perspectiva no ya meramente sociológica sino también antropológica, entendiendo que la no adecuación de la propia conducta al papel asignado por uno mismo o por la presión social del entorno podrá ser entendida en situaciones muy concretas como una especie de castigo o de rechazo por parte del colectivo social. Así, en palabras del propio Dahrendorf, "*wer seine Rolle nicht spielt, wird bestraft; wer sie spielt, wird belohnt, zumindest aber nicht bestraft*". (Dahrendorf 1959: 28)

Frente a esa postura relacionada con un individuo vinculado necesariamente al desempeño de uno o de varios papeles, unos años más tarde, concretamente en 1964, H. Plessner distinguirá en su obra *Conditio Humana* la existencia de un hombre *libre*, de un ser con una identidad propia definida incluso fuera de un entorno social. El individuo que él retrata será a su vez un hombre plenamente consciente de que en una sociedad moderna en la que le ha tocado vivir, su independencia frente al colectivo social será más una utopía que una realidad.

Todos los más destacados estudios sociológicos y antropológicos realizados en Alemania durante la década de los años sesenta, darán pues un giro radical a la orientación anterior acerca de la visión del hombre. El punto de partida del nuevo análisis no será ya la sociedad, sino que ahora el nuevo punto de mira será el hombre, el individuo, si bien entendiéndolo necesariamente como parte integrante de un grupo social. En ese entorno, el hombre luchará por descubrir su verdadera identidad, muchas veces enmascarada bajo los distintos papeles e imágenes preconcebidas que los demás hombres a su alrededor hayan ideado para él. Será a partir de este momento cuando conceptos tales como "*Identität*", "*Selbstsuche*", "*Selbstentfremdung*", "*Selbstwerdung*" o "*Rolle*", por citar sólo algunos, comiencen a llenar páginas y más páginas de la investigación sociológica realizada en Alemania a lo largo de los años 60. Toda esta investigación nos servirá naturalmente como punto de referencia obligada para lograr una mejor comprensión de la obra de Max Frisch.

El sociólogo H. P. Dreitzel fue el primero en proponer un modelo de clasificación para los distintos roles sociales desempeñados por el hombre inmerso en un colectivo. Para ello centró su interés en el estudio de aspectos tan distintos como la existencia de diversas normas culturales, normas de interacción, etc. Dreitzel hizo además mención en su análisis del peligro que la asignación y asunción de esos papeles podía suponer para el individuo, en la medida en que el hombre podría acabar perdiendo el rumbo de su verdadera identidad y convirtiéndose así en una mera marioneta cuyas cuerdas fueran manejadas por la sociedad de

su entorno.<sup>11</sup> El sociólogo aboga pues por un cierto distanciamiento individuo respecto a su realidad concreta y, en ese mismo sentido, deberá también alejarse de todos esos roles impuestos por la sociedad o por él mismo. Por citar aquí sus propias palabras,

*"der Mensch existiert nur noch in seinen verschiedenen Rollen, er spielt sie nicht mehr, sondern geht in ihnen auf und hat sie dadurch mit der Rollendistanz auch aller persönlichen Verantwortlichkeit begeben". (Dreitzel 1972: 387)*

Enlazando con la cuestión de ese distanciamiento nos encontramos con otras obras relevantes en torno al tema. Se trata de las obras *Encounters* (1961) y *Stigma* (1967) del profesor y sociólogo E. Goffman. En ellas se acentúa especialmente *"die effektiv ausgedrückte und intendierte Trennung zwischen dem Individuum und seiner vermeintlichen Rolle"*. (Goffman 1961: 108)

Goffman establece en sus estudios un claro paralelismo entre el desempeño de un papel por parte del hombre y el teatro, en la medida en que al adoptar y hacer suyo un determinado rol, el hombre enmascara su verdadera identidad y sólo permite ver a los demás aquello representado por su careta o por el papel en el que le haya tocado *actuar*. En cierto sentido, el hombre sería entonces consciente de que su manera de

---

<sup>11</sup> En capítulos posteriores centrados en el reflejo que Frisch hace de la *Identitätsfrage* en sus obras, aludiremos nuevamente a la recurrente presencia de las

comportarse es ficticia. De esta forma consigue mantener un claro distanciamiento entre su modo innato de comportarse y ese otro modo *adquirido* de actuación.

Esta idea conectaría con una distinción fundamental en lo que al concepto *identidad* se refiere. Según todo lo anterior, podría inferirse la presencia paralela de una doble identidad en lo que al ser humano se refiere. Por un lado tendríamos la identidad en un sentido estrictamente individual, la faceta *real* del hombre, y frente a ésta, tendríamos que hablar a su vez de una identidad social, entendiéndose como tal esa otra faceta de carácter más *ficticio* que se correspondería con los distintos papeles asignados al hombre en situaciones diversas de interacción con su entorno social inmediato. En palabras del autor,

*"Soziale und persönliche Identität sind zuallererst Teil der Interessen und Definitionen anderer Personen hinsichtlich des Individuums, dessen Identität in Frage steht [...] Auf der anderen Seite ist Ich-Identität zuallererst eine subjektive und relexive Angelegenheit, die notwendig von dem Individuum empfunden werden muss, dessen Identität zur Diskussion steht [...] Natürlich konstruiert das Individuum sein Bild von sich aus dem gleichen Material, aus denen andere zunächst seine soziale und persönliche Identifizierung*

*konstruieren, aber es besitzt bedeutende Freiheiten hinsichtlich dessen, was es gestaltet“.*

(Goffman 1967: 132)

Iniciada ya la década de los años 70 fue principalmente el sociólogo L. Krappmann quien continuó profundizando en la cuestión de la identidad, concepto para el que propuso una interesante y válida definición que sería tomada como punto de referencia para los estudios y discusiones posteriores. Según él, *identidad* sería:

*“die Leistung, die das Individuum als Bedingung der Möglichkeit seiner Beteiligung an Kommunikations- und Interaktionsprozessen zu erbringen hat“.*

(Krappmann 1971: 207),

o bien,

*“Ich-Identität ist überhaupt nur als eine Ich-Leistung denkbar, die Anstrengung bedeutet, weil jede das Ich scheinbar entlassende Festlegung auf Rollen oder Identifikationen die Balance dieser Identität gefährdet. Die Struktur der Interaktionsprozesse fordert, dass das Individuum sich in jeder Situation neu darstellt, um als Partner akzeptiert werden zu können“.* (Krappmann 1971: 95)

Así, para este sociólogo los conceptos de identidad y rol aparecen necesariamente vinculados entre sí además de conectados a los procesos de interacción y de socialización que relacionan al individuo concreto con su entorno. Nuevamente apreciamos aquí la distinción entre una identidad plenamente individual ("*personal identity*") y una identidad social ("*social identity*"), distinción que por otro lado ya apuntaba Goffmann en sus estudios de finales de los años 60. Ahora bien, para poder lograr una sólida identidad personal, el sistema social circundante deberá estar regido por unas normas lo suficientemente flexibles como para dar cabida a cada individuo concreto. A cambio de esto, el hombre deberá también intentar amoldarse en la medida de lo posible a los sistemas establecidos, aunque esto suponga en ocasiones tener que renunciar a sus propias convicciones para hacer suyas las expectativas del grupo o colectivo social.<sup>12</sup> La cuestión que deberá entonces plantearse será la de en qué medida es capaz el hombre moderno de defender su identidad personal frente a una sociedad industrializada empeñada en asignarle papeles diferentes según los intereses que se haya fijado. Sea como fuere, lo que Krappmann pretende dejar claro es que el hombre no puede entenderse ni encontrarse a sí mismo fuera de ese contexto social. Así,

---

<sup>12</sup> En este sentido, Frisch enlaza directamente con el pensamiento de Krappmann, en tanto que la mayor parte de sus personajes literarios se debaten en esa especie de identidad desdoblada. Por un lado, son conscientes de su propia identidad, y, por otro, tratan en muchas ocasiones de adaptarse a las expectativas y a los roles que la sociedad intenta imponerles. Así podría hablarse del empleo por parte de Frisch de una técnica narrativa conocida en la literatura secundaria bajo el término de escisión de la personalidad del "yo" (*Ich-Spaltung*).

*"die Identität, die das Individuum aufrecht zu erhalten gezwungen ist, geht aus der Auseinandersetzung mit sozialen Erwartungen aufgrund 'eigener' Erwartungen hervor". (Krappmann 1972: 98)*

En la sociedad de posguerra, los estudios sobre la cuestión de la identidad pueden tomar, y por lo tanto toman, una doble orientación, en cierto sentido contradictoria. Así, mientras que antropólogos como A. Gehlen confieren a la sociedad un valor muy positivo en lo que al desarrollo de la identidad del hombre se refiere al afirmar que es precisamente este entorno el que le proporciona al individuo una mayor seguridad y estabilidad, para otros pensadores, como es el caso de Th. W. Adorno<sup>13</sup>, es la sociedad con sus medidas represivas y su falta de libertad la que precisamente aliena al hombre y su personalidad al encasillarle en una especie de identidad ficticia que le aleja de sí mismo.<sup>14</sup> En su opinión, individuo y sociedad son elementos no

---

<sup>13</sup> Tanto Th. Adorno como J. Habermas podrían ser incluidos además de en este capítulo relacionado con el tratamiento de la cuestión de la identidad en el ámbito sociológico, en el capítulo que presenta la vinculación del tema a la disciplina de la filosofía. Ambos fueron a la par sociólogos y filósofos. Entre sus muchos logros destaca fundamentalmente la fundación en torno a los años 20 de la llamada Escuela de Frankfurt. En sus trabajos, ambos intentaron presentar una combinación de las principales aportaciones de la Filosofía y de las Ciencias Sociales al complejo estudio de la identidad y de las posibles formas de convivencia del hombre en la naciente sociedad industrializada. En ese sentido destaca especialmente el discurso que Habermas pronunció en 1974 bajo el título de *"Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?"*, discurso publicado en ese mismo año en la obra de J. Habermas y D. Heinrich: *Zwei Reden*.

<sup>14</sup> Ese distanciamiento del "yo" respecto de sí mismo será denominado *Selbstentfremdung* en la mayor parte de la bibliografía manejada sobre la cuestión de la identidad en la obra de Frisch. He preferido conservar el término alemán en la

complementarios, al contrario de lo que se había afirmado anteriormente. Se contradicen y se imponen restricciones mutuamente impidiendo la realización plena del hombre y la formación de su verdadero carácter que, bajo la presión del entorno quedará necesariamente oculto bajo una especie de careta o máscara que no dejará ver la realidad de fondo. Adorno define el problema en los siguientes términos:

*"Negative Dialektik hält ebensowenig inne von der Geschlossenheit der Existenz, der festen Selbstheit des Ichs, wie vor ihrer nicht minder verhärteten Antithesis, der Rolle, die von der zeitgenössischen subjektiven Soziologie als universales Heilmittel benützt wird, [...] Der Rollenbegriff sanktioniert die verkehrte schlechte Depersonalisation heute: Unfreiheit, welche an die Stelle der mühsam und wie auf Widerruf errungenen Autonomie tritt bloss um der vollkommenen Anpassung willen, ist unter der Freiheit, nicht über ihr. Die Not der Arbeitsleistung wird im Rollenbegriff als Tugend hypostasiert. Mit ihm verordnet das Ich, wozu die Gesellschaft es verdammt, nochmals sich selbst. Das befreite Ich, nicht länger eingesperrt in seine Identität, wäre*

---

medida de lo posible en tanto que considero que su traducción al castellano no cubre totalmente el sentido de la palabra original. Sobre este y otros problemas

*auch nicht länger zu Rollen verdammt*". (Adorno 1967: 104)

Será J. Habermas quien tan sólo cuatro años más tarde intente buscar una postura conciliadora a la hora de abordar la tan discutida cuestión de la identidad, y nos presente la relación entre el hombre y su entorno social en un ambiente mucho más armonioso. A este respecto, si bien mantiene la exigencia social de que el hombre represente unos roles determinados para así adaptarse a sus expectativas, Habermas conferirá a éstos un carácter mucho más flexible dejando con ello vía libre al desarrollo de una identidad individual. Ahora bien, en su planteamiento del tema no empleará ya los términos de "*identidad personal*" e "*identidad social*" que habían sido utilizados en los estudios anteriores sino que, para referirse a estos conceptos, Habermas (1971) acuñará los términos de "*identidad vertical*" e "*identidad horizontal*" respectivamente. Según él, en toda comunicación del hombre con su entorno podrá darse entonces tanto la situación de que éste adopte el papel que la sociedad quiera asignarle como que, en otras ocasiones, mantenga una postura de distanciamiento frente al grupo y se autodefina como ser individual y autónomo. Esa relativa flexibilidad en lo referente a su comportamiento será en cierto modo posible gracias a la capacidad del ser humano de inventarse historias ficticias que le ayuden a evadirse bien de la realidad bien de sí mismo, aunque sólo sea durante un breve margen de tiempo.

Finalmente, y por citar aquí sólo algunos de los más destacados estudios sociológicos sobre la cuestión de la identidad, estudios y posturas que sin duda nos ayudarán a una mejor interpretación de la obra de Frisch escrita precisamente dentro de este contexto, no deberíamos cerrar este apartado sin hacer alusión al concepto de identidad presentado por N. Luhmann en su obra *Soziologische Aufklärung* (1970). Nuevamente apreciamos aquí una indispensable vinculación entre la identidad personal y la sociedad. El hombre es por naturaleza un ser social y, por tanto, el tema no puede ser entendido de otro modo. Sólo en su relación con el grupo podrá el hombre tomar conciencia de sí mismo. La asunción de determinados papeles impuestos por la sociedad en ciertas ocasiones y por él mismo en otras, le permitirá plantearse la búsqueda de su propia identidad. Tomando todas esas premisas como punto de partida, Luhmann acabará entonces definiendo la identidad como: "*Synthese von Abwandlungsmöglichkeiten, von Möglichkeiten des Andersseins [...]*" (Luhmann 1970: 64), o bien,

*"Identität kann nicht als Ausschluss anderer Seinsmöglichkeiten begriffen werden, wohl aber als Ordnung anderer Seinsmöglichkeiten. [...] Identität in diesem Sinne ist immer System".* (Luhmann 1970: 26)

Lo que de manera muy sucinta se ha presentado a lo largo de estas páginas sirve como marco teórico sociológico para entender mejor el momento en el que fue escrita la mayor parte de la obra de Max Frisch,

cuya temática indudablemente enlaza de forma muy directa con los estudios de esta disciplina en torno al tema de la identidad. No es éste, sin embargo, el único marco con el que debe vincularse su literatura. Hemos visto también cómo el momento histórico que rodea la obra del autor suizo tiene un papel importante en lo que se refiere a la aparición de esta temática en el panorama literario en lengua alemana. A continuación intentaremos hacer también un pequeño recorrido retrospectivo acerca de los más relevantes estudios psicológicos y psicoanalíticos sobre el tema, para abordar luego de manera igualmente breve por no ser éste el objeto de análisis de esta tesis, algunos apuntes filosóficos que de manera más o menos directa puedan contribuir a una mejor interpretación de la cuestión de la identidad.

## **1.4. LA IDENTIDAD EN EL MUNDO DE LA PSICOLOGÍA**

En las páginas anteriores hemos pretendido por un lado ubicar el nacimiento de la cuestión de la identidad en el panorama europeo dentro de un contexto histórico más o menos concreto, y, por otro lado, hemos presentado un mínimo esbozo del interés que esta cuestión despertó en los principales sociólogos de la época en la medida en que el individuo concreto debe ser necesariamente entendido como elemento integrante de un grupo social más amplio en cuyo seno tendrá que buscar su verdadera individualidad escapando de todos los diferentes roles que, bien ésta bien él mismo, traten de imponerle.

Es ahora el turno de acercarnos a conceptos tales como identidad o desempeño de un papel desde un enfoque científico diferente, esto es, desde el punto de vista de la Psicología, entendiendo esta disciplina en muchas de sus diversas acepciones (ej.: Psicología Analítica, Psicología Evolutiva, Psicología Social...). Entendemos que los conceptos que en esta tesis constituyen el objetivo principal de estudio quedarían definidos de manera excesivamente imprecisa y vaga si no se tuviera en cuenta este enfoque.

Ahora bien, ¿dónde podemos establecer la frontera exacta entre disciplinas como la Sociología o la Psicología? ¿Hasta qué punto concreto

puede separarse de forma radical lo que el concepto de *identidad* significa para sociólogos o para psicólogos?

El psicoanalista H. Dahmer propuso en un importante estudio acerca de esta cuestión la siguiente definición:

*"Soziologie und Psychoanalyse sind zwei voneinander unabhängige Disziplinen [...], die gleichwohl ein und dasselbe 'Objekt' haben: die (in historisch spezifischer Weise) vergesellschafteten Individuen".* (Dahmer 1971: pp.60-92)

Las dos disciplinas de estudio comparten pues un mismo objeto central de investigación, esto es, el individuo, si bien mientras que para el Psicoanálisis el énfasis recae en el análisis del individuo concreto, para la Sociología, se pondrá un mayor hincapié en las cuestiones que relacionen a ese ser particular con un entorno social, es decir, con los demás hombres a su alrededor.

Son muy numerosos los estudios de Crítica Literaria que han plasmado de forma explícita la vinculación de la temática básica de la obra de Max Frisch con los principios del Psicoanálisis formulados por Sigmund Freud, o con motivos tales como el tratamiento del prejuicio (*Vorurteil*) en los estudios de Psicología Social realizados por Henri Tajfel, por citar aquí sólo algunos ejemplos.

Así pues, parece ser que en la orientación psicológica del siglo XX aparecen también planteadas con una frecuencia más que notable cuestiones muy similares a las que Max Frisch presenta en sus novelas y piezas dramáticas, lo cual nos da una idea de la marcada y continuada presencia de esta temática en la mente del hombre de esta época. Nos estamos refiriendo concretamente a cuestiones como la de cuál es la verdadera identidad del "yo", qué podemos entender bajo la expresión de una vida auténtica (*wirkliches Leben*), cómo podemos mantener esa doble faceta de individuos concretos y al mismo tiempo de seres integrantes de una sociedad, por qué en tantas ocasiones, presionados por nuestro entorno, hemos de fingir ser quienes no somos y no podemos mostrar nuestra verdadera identidad... Estas y otras muchas preguntas que los personajes de Frisch se plantean de manera unas veces más directa que otras, son un claro reflejo de esa situación de desconcierto general sufrida por el individuo en la segunda mitad del siglo XX, situación que pretende en cierto modo ilustrar el terrible conflicto existente entre la realidad objetiva de una sociedad capitalista deshumanizada, y otra realidad más subjetiva en la que el hombre se debatirá, muchas veces en vano, tratando de encontrarse a sí mismo.

Hablamos pues de una situación de una gran dimensión dramática pues el hombre vive sumido en una dolorosa experiencia de alejamiento de sí mismo (*Selbstentfremdung*) y de confusión en lo que a la definición de su propia identidad se refiere. La sociedad de su entorno ha volcado ya tantas imágenes sobre él para intentar que el hombre se adecue a sus

expectativas e intereses, que éste no ve ninguna salida posible hacia una realización personal de su "yo" sujeto.

Pero detengámonos todavía un poco más en la vinculación del concepto de identidad, o más concretamente en la idea de la búsqueda de la propia identidad, a algunos de los principales estudios psicológicos realizados en Europa.

Uno de los psicólogos cuya obra ejerce una influencia más directa sobre la temática de Frisch es Sigmund Freud, máximo representante del Psicoanálisis. Son muchas las cuestiones abordadas por él que pueden verse reflejadas en la obra del autor suizo. Así, el principal objeto de estudio de Freud - al igual que de Frisch - era el individuo y, más concretamente, la búsqueda de su propia identidad. El hombre moderno vive inmerso en una sociedad que la mayor parte de las veces le resulta hostil en la medida en que trata de imponerle una serie de normas y convenciones que en numerosas ocasiones van en contra de sus propias creencias. En otras palabras, podríamos hablar entonces de un "yo" como sujeto estigmatizado inmerso en una sociedad agresiva. Esa relación individuo-sociedad, inevitable en el entorno histórico en el que nos movemos, ejercerá una presión terrible sobre el hombre, llevándole a un conflicto consigo mismo y, en consecuencia, con su propia identidad. Esto es,

*„die Aggression wird introjiziert, verinnerlicht,  
eigentlich aber dorthin zurückgeschickt, woher sie*

*gekommen ist, also gegen das eigene Ich gewendet. Dort wird sie von einem Anteil des Ichs übernommen, das sich als Über-Ich dem übrigen entgegenstellt, und nun als ‚Gewissen‘ gegen das Ich dieselbe strenge Aggressionsbereitschaft ausübt, die das Ich gerne an anderen, fremden Individuen befriedigt hätte. Die Spannung anderen, fremden Individuen befriedigt hätte. Die Spannung zwischen dem gestrengen Über-Ich und dem ihm unterworfenen Ich heissen wir Schuldbewusstsein; sie äußert sich als Strafbedürfnis.“(Freud 1930: 191)*

Estas afirmaciones nos llevarán a enlazar con otro de los motivos más recurrentes en la obra de Frisch, el motivo de la culpa o del remordimiento, sobre el cual volveremos a tratar en la segunda parte de este trabajo. Para no desviarnos aquí excesivamente del tema, diremos que en esa situación de conflicto frente a su entorno hostil, el ser humano optará por una evasión; muchas veces se presentará ante nosotros con la actitud de un nómada que emigra generalmente hacia otras épocas de su propio pasado, o bien hacia otros lugares generalmente algo más exóticos que su patria. En los casos más extremos, el individuo podrá evadirse también hacia una serie de identidades fingidas e ideadas por el propio sujeto para intentar escapar de todos esos remordimientos. La principal labor del psicoanalista será entonces la de ayudar al hombre a volver a encontrarse a sí mismo y a

reconciliarse con su verdadera identidad. Intentará que éste se haga consciente de sí mismo y de su relación con el resto del grupo. Para ello Freud emplea diversas técnicas psicoanalíticas, siendo aquí las más destacables la de la utilización de los sueños o la de la regresión inconsciente del sujeto hacia su propio pasado con el fin de volver a encontrarse a sí mismo.<sup>15</sup> Uno de los principales instrumentos que servirá como apoyo al psicoanalista para llegar hasta el verdadero "yo" del sujeto es precisamente el análisis del lenguaje, siendo éste el aspecto donde psicoanálisis y estilo literario de Frisch divergen completamente. En el primero, es el lenguaje el que nos ayuda en la terapia necesaria para llegar a conocer la verdadera identidad del sujeto, dejando que el paciente hable y exprese sus miedos e inquietudes, y trate de este modo de reconstruir su vida pasada utilizando para ellos sueños o postulados inconscientes, para desde ellos pasar luego a escuchar al psicoanalista que oriente sus afirmaciones hacia el conocimiento de sí mismo. En los escritos de Frisch, por el contrario, se aprecia una indudable falta de comunicación no ya meramente del hombre hacia los demás hombres, sino incluso del hombre hacia sí mismo.

---

<sup>15</sup> También Frisch en sus obras nos presentará a personajes en una continua evasión hacia otras épocas o lugares, pero fundamentalmente la huida será entendida con relación a la propia identidad adoptando papeles imaginarios con el fin de escapar de sí mismos. La imaginación y el deseo de evadirse de todas esas figuras literarias les llevará en ocasiones, como es el caso de Stiller o de Gantenbein, a imaginar continuas historias que en poco o en nada se parezcan a su vida real. Frisch no empleará sin embargo ninguna terapia similar a la de acercarse al subconsciente por medio de los sueños de sus protagonistas, sino que será el propio personaje quien se convierta en el terapeuta de sí mismo, quien indague en su propio pasado.

Esa terapia personal tan efectiva en el ámbito del Psicoanálisis, y caracterizada por el diálogo,<sup>16</sup> se enfrenta en los personajes del autor helvético con la ausencia de diálogo y la sustitución del mismo por monólogos o párrafos de diarios personales. La reflexión sobre la propia persona orientada hacia el conocimiento de la auténtica identidad es en el caso de este autor aún si cabe más complicada, en tanto que el individuo se cierra a la relación con su entorno social y se ve forzado a emplear interminables y profundos monólogos consigo mismo que en la mayoría de las ocasiones no le conducen a ninguna salida positiva.

También como representante de la teoría psicoanalítica, si bien entendiendo dicha teoría bajo una perspectiva mucho más cercana a los problemas sociales y culturales del hombre moderno, podríamos destacar aquí la conexión existente entre el pensamiento de Erich Fromm y los temas y motivos literarios de Max Frisch. Fromm desarrolló en los años 50 la llamada "Teoría del socialismo humanista comunitario", cuyo principal objetivo no era otro que devolverle al hombre las capacidades individuales que le habían sido arrebatadas por la recién aparecida sociedad industrializada. A falta de esa libertad de acción, y alienado por un entorno hostil representado en el mundo moderno por la sociedad de consumo y por la omnipotencia del Estado, el individuo se siente perdido, y, lo que es más, privado de una identidad propia.

---

<sup>16</sup> Recuérdese en este sentido que la llamada "*talking cure*" o terapia comunicativa constituye el procedimiento fundamental de trabajo de las modernas terapias psicoanalíticas.

No sólo Freud y su teoría del Psicoanálisis, así como tampoco sus numerosísimos discípulos pueden ser considerados como las únicas influencias psicológicas en la elección de temas por parte de Frisch. Es más, un concepto tan complejo como el de la identidad no puede ser abordado desde una única perspectiva de análisis. Hemos tenido oportunidad de comprobar ya algunas de las principales formas de acercamiento al tema por parte de la Sociología, y posteriormente, habremos de comentar también algunos enfoques filosóficos sobre dicha cuestión.

Dentro aún del ámbito psicológico, existen además otros importantes enfoques sobre esta cuestión, que, al menos de manera parcial, influyeron también en Max Frisch y en su obra, o que al menos pueden aportar cierta luz en lo que a la interpretación de su temática se refiere.

Por un lado, dentro de la llamada Psicología Evolutiva o del desarrollo encontraríamos la interesante labor investigadora llevada a cabo por Erik Erikson<sup>17</sup>, para quien toda esta cuestión de la búsqueda de la propia identidad debe ser considerada como una de las fases normales del desarrollo evolutivo del ser humano. El momento cumbre en ese desarrollo será alcanzado en la juventud. Será entonces cuando el individuo se vuelva más consciente de sí mismo y de sus limitaciones frente al entorno. Poco a poco intentará configurar su propia identidad,

si bien el proceso no será breve ni fácil. En su contacto necesario con el entorno irá probando sobre sí mismo diferentes roles o papeles que enmascaren su verdadero "yo". De esta forma, unas veces se verá más integrado en las convenciones de la sociedad y otras estará más alejado de ellas y más aislado respecto a sí mismo. Puede ser que en el transcurso de ese probarse y quitarse diferentes identidades<sup>18</sup> llegue a descubrir la suya propia, pero puede también ocurrir que acabe asumiendo una identidad que no le corresponda.<sup>19</sup> Únicamente al aceptarse a sí mismo, con todas las cualidades o defectos que uno pueda tener e independientemente de la opinión que los demás hombres tengan sobre uno, podrá el ser humano llegar a conocerse, y sólo así descubrirá cómo es su verdadera identidad. Ese proceso de conocimiento del "yo" requerirá además, en la mayor parte de los casos, un relativo distanciamiento del entorno, estando ahí el obstáculo más difícil de superar en la sociedad moderna.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Véase como obra de referencia en relación con el estudio de la formación de la identidad en el hombre moderno el estudio de Erikson: *Identität und Lebenszyklus*, Frankfurt, 1970

<sup>18</sup> Compárese con la alusión que Gantenbein hace de "Ich probiere Gesichten an wie Kleider", p. 25

<sup>19</sup> Nuevamente esto nos recuerda mucho a varios de los personajes de Frisch. Pongamos como ejemplo al joven Andri. En su juventud no es aún muy consciente de cuál es su verdadera identidad. Sin embargo, presionado por la hostilidad de los andorranos acabará asumiendo como propia la identidad del judío que los demás se han empeñado en asignarle, si bien al final de la obra se descubrirá que esa identidad no sólo es falsa, sino que su asunción por parte de Andri, le conducirá al desenlace de su trágica muerte.

<sup>20</sup> G. Lusser-Mertelmann hace un interesante estudio sobre la vinculación de la temática de Frisch al Psicoanálisis y a la Psicología en general en el que dice textualmente que,

*"Alleinsein muss gelernt, der Mann muss zur Person werden, das Kind zum Mann durch die Trennung von der Mutter, die in seiner Erinnerung als Idealbild lebt. [...] Die Person muss sich abgrenzen von anderen und nicht andere in seine eigene*

También en el ámbito de la Psicología Social, entendida como el conocimiento por parte de un individuo de su pertenencia a un grupo social más amplio, llama nuestra atención la cercanía existente entre Frisch y algunos de los postulados de esta disciplina. Éste es el caso concreto del planteamiento de los temas del prejuicio y de la asignación de imágenes preconcebidas a individuos concretos, así como el de su pernicioso efecto sobre la construcción de la propia identidad. Frisch entronca aquí con el tratamiento que el británico Henri Tajfel presenta acerca de la estereotipia social en su obra *Human Groups and Social Categories* (1981). Para Tajfel, igual que para Frisch, el prejuicio constituye un elemento de opinión inseparable de todo tipo de relaciones intergrupales. El ser humano parece poseer de manera innata una especial predisposición a crearse sobre los demás hombres o sobre sí mismo una imagen preconcebida y, por lo general, cargada de elementos negativos. Estas imágenes ejercen sobre éstos y sobre su personalidad un efecto tremendamente destructivo. Tajfel incide pues en una de las características más marcadas de la obra de Frisch: en la deshumanización del hombre para con el propio hombre en el seno de la moderna sociedad industrializada de su época. Psicólogo y escritor serán conscientes de que bajo una apariencia de cordialidad y convivencia, el ser humano vive aislado, al margen de los demás hombres, y, lo que es más, muchas veces incluso al margen de sí mismo. Así, podríamos hablar entonces del individuo como „*Aussenseiter*“ o marginado respecto a su entorno.

Finalmente, y para presentar aquí tan sólo algunas de las principales acepciones que dentro del ámbito de la Psicología pueden encontrarse relacionadas al análisis de la cuestión de la identidad, citaremos aunque sea de manera breve el acercamiento al tema del psiquiatra y psicólogo suizo Carl Gustav Jung. Jung, fundador de la Psicología Analítica, interpretó al igual que Freud los diferentes disturbios mentales y emocionales del hombre moderno como un intento por parte de éste de encontrar su verdadera integridad. Al igual que muchos de los psicólogos ya comentados, Jung verá en el hombre la tendencia a enmascarar su identidad bajo una serie de roles que en la mayor parte de los casos no habrán sido elegidos libremente por él, sino que le habrán sido impuestos por las expectativas de su entorno. Para él, el concepto de rol estará especialmente vinculado al de "*Person*", no debiendo en ningún caso identificar este último término con los de "*Individualität*" o "*Identität*". Así,

*"[...] im Grunde genommen ist die Persona nichts 'Wirkliches'. Sie ist ein Kompromiss zwischen Individuum und Sozietät über das, 'als was Einer erscheint'". (Jung 1972: 47)*

La verdadera identidad del hombre no debe quedar oculta o enmascarada bajo posibles caretas o personalidades falsas. En caso de producirse esto, los demás hombres a nuestro alrededor podrán caer en el error de tomarnos por quiénes no somos en realidad, y nosotros

mismos comenzaremos también a dudar sobre nuestra auténtica forma de ser.

Como hemos podido comprobar, son muchas las relaciones que pueden establecerse entre los postulados teóricos de las distintas corrientes de estudio del ámbito psicológico y la temática de la mayoría de las novelas y obras teatrales de Max Frisch. En la segunda parte del presente trabajo doctoral veremos cómo el escritor selecciona precisamente esos mismos motivos para presentarnos la conflictiva relación del hombre con la sociedad, y, sobre todo consigo mismo. Aludiremos igualmente a muchos otros motivos presentes en las obras de Frisch y susceptibles de un profundo análisis psicológico, motivos tales como el de las complejas relaciones entre hombres y mujeres, el incesto, el sentimiento de culpa, la figura del chivo expiatorio, etc.

## 1.5. CONSIDERACIONES FILOSÓFICAS EN TORNO A LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD

Tal y como puede suponerse, cuestiones como las que en esta tesis constituyen el objeto principal de estudio (identidad, alienación de la personalidad, asignación y asunción de roles sociales por parte del individuo, etc.) suscitaron también el interés de algunos de los más importantes filósofos europeos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. También ellos se plantearon en sus estudios la problemática relación del hombre con su entorno social, e incluso consigo mismo. Conscientes de los vertiginosos cambios políticos, históricos, económicos y sociales que invadieron el continente europeo en el cambio de siglo, observaron con preocupación, a la par que con un cierto escepticismo, la repercusión de dichos cambios en la forma de actuación del ser humano. Ahora bien, para la mayor parte de estos filósofos, la nueva sociedad industrializada y deshumanizada dejó de ser pronto el punto de partida de su pensamiento. El interés pasó a centrarse fundamentalmente en el individuo concreto, en el "*Einzelne*" y a la vez "*Einzige*", si bien no dejaron por ello de considerar a éste vinculado necesariamente al grupo social.

Filósofos como Sören Kierkegaard se plantearon en sus estudios ese polémico y conflictivo enfrentamiento del hombre en tanto que individuo concreto, no ya sólo con una sociedad materialista,

industrializada, y fundamentalmente manipuladora de la conducta humana, sino también consigo mismo. Kierkegaard ejercerá en efecto una muy poderosa influencia en Frisch y en sus escritos.<sup>21</sup> Sus temas y figuras literarias no serán sino un reflejo de la dialéctica del filósofo en torno a la existencia del ser humano y a la ardua lucha de éste por tratar de encontrarse a sí mismo y de escapar de la manipulación social.

Dentro del concepto de existencia, Kierkegaard diferenciará además entre una "existencia posible" (*Existenzmöglichkeit*) y una "existencia real" (*Existenzwirklichkeit*), entendiéndola primera como un ideal al que todo individuo debe aspirar, dado que es ese tipo de existencia el que le permitirá al hombre llevar una vida auténtica, liberada de máscaras y de toda presión social, frente a esa otra existencia que consistirá realmente en la perfecta adecuación de la conducta individual a las convenciones y normas determinadas por el colectivo.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Son muchos los autores que han constatado ya la influencia ejercida en la elección de la temática y motivos literarios por parte de Frisch del filósofo danés, si bien todos ellos coinciden en la afirmación de que dicha influencia toma como base la producción más temprana de Kierkegaard, destacándose entre otros los títulos de *Krankheit zum Tode* o *Entweder - Oder*. Entre los principales estudios sobre la vinculación de Frisch a las teorías existencialistas de Kierkegaard, podríamos citar aquí los siguientes: de W. Stemmler, *Max Frisch, Heinrich Böll und Sören Kierkegaard*, Marburg an der Lahn, 1972; de M. Wintsch-Spiess, *Zum Problem der Identität im Werk Max Frischs*, Zürich, 1965; de H. Bänzinger, *Frisch und Dürrenmatt*. Zürich, 1965; de J. Kaiser, "Max Frisch und der Roman. Konsequenzen eines Bildersturms". In: *Frankfurter Hefte*, 1957.

<sup>22</sup> Una vez más podemos apreciar claramente la influencia de estas teorías en el autor suizo. La mayor parte de los protagonistas de sus novelas y obras dramáticas se debaten angustiados entre esos dos tipos de existencia mientras intentan encontrar el camino que les conduzca a su verdadera identidad.

¿Qué entenderá Frisch entonces bajo el término de "*Existenzwirklichkeit*"? En una entrevista mantenida con Dieter Zimmer fue el mismo autor quien se encargó de dar una respuesta personal a esta cuestión:

*"Existieren heisst, dass ich mich unter den Grundsatz des Widerspruchs stelle und dann versuche, diesen Widerspruchs als das Paradox meiner Existenz durch das ständige Zusammenhalten des Bedingten mit dem Unbedingten in mir personhaft zu verwirklichen".*

(Zimmer 22.12.1967: 17)

Sören Kierkegaard es para muchos no solamente un filósofo, sino además un "*poeta de la existencia*". Muchos de sus pensamientos tienen como punto de mira al artista. Según él, es en esta figura en la que mejor se manifiesta ese enfrentamiento del individuo consigo mismo y con el mundo de alrededor. Su modo de vida, bohemio y solitario, le margina con relación a los demás hombres y le confiere un carácter de "*Aussenseiter*", del que difícilmente podrá escapar. El artista es en parte el único ser humano libre para poder evadirse de esa presión social, pero, en tanto que además de artista es también hombre, verá en la mayoría de las ocasiones coartada esa libertad de acción, y se debatirá en ardua lucha con los demás hombres y con sus prejuicios tratando en vano de encontrarse a sí mismo. En cualquier caso, "*Existieren ist eine Kunst*", es decir, el mero hecho de existir es para él algo artístico, si bien "*wer*

*schreibt und dichtet [...] ist in der Gefahr, sich selbst zu verlieren, zumindest in ein zwiespältiges Selbstverhältnis zu geraten".*

La libertad individual será una de las principales preocupaciones, tanto del filósofo como del escritor. Ambos pondrán como meta primordial para el hombre, la obtención de su libertad de actuación y de decisión. Sólo siendo libre podrá el ser humano romper con los convencionalismos que manipulan y encubren su verdadera forma de ser. Una vez libre de máscaras, de adaptaciones involuntarias a la norma social establecida, podrá el hombre descubrir su verdadera identidad, conocer su "existencia verdadera" y llevar una vida digna. Sólo la libertad de elección diferencia al hombre del resto de los animales, y de ahí que ésta sea para escritor y filósofo el eje en torno al cual gire todo su pensamiento.

Pero no será Sören Kierkegaard el único filósofo que atrajo la atención de Frisch. Quizá fuera aun mayor la fascinación que le produjo unos años más tarde su conocimiento de la obra de Martin Heidegger, y sobre todo del lema que mueve el pensamiento de éste: "*werden, was man ist*". Nuevamente se intuye aquí la preocupación del hombre del siglo XX por tratar de encontrarse a sí mismo, de descubrir su verdadera identidad (*Selbstwerdung*). Así, para muchos de los personajes de Frisch, la existencia personal dentro de una sociedad concreta supondrá también una carga difícil de soportar, e intentarán evadirse de ésta, no tanto en cuanto a una evasión física, o a un desplazamiento a otros lugares, sino más bien en cuanto a una huida de sí mismos, de su forma de

ser. Adoptarán entonces, unas veces de forma voluntaria (Walter Faber) y otras coaccionados por la sociedad (Anatol Stiller, Andri), una serie de papeles o de falsas identidades para poder así hacer más soportable la situación que les ha tocado vivir.

Otro de los temas recurrentes en el pensamiento de Heidegger y presente en la producción literaria de Frisch será el importante papel de la muerte en lo que a la finitud de la existencia humana se refiere. Solamente gracias a la presencia de la muerte como único final posible a la existencia del hombre, podrá éste entender su vida. El existir será algo limitado en el tiempo, único y propio de cada individuo, en tanto que también la muerte debe ser entendida como una experiencia única que marca el final de ese "*In-der-Welt-sein*".<sup>23</sup>

Ahora bien, el conocimiento por parte de Max Frisch del pensamiento de filósofos como Kierkegaard o Heidegger no quiere decir necesariamente que sus novelas y dramas sean "*gewissermassen in Literatur 'übersetzte' Philosophie*" (Kiernan 1978: 6). Frisch, como novelista y dramaturgo, inventará para cada una de sus nuevas obras argumentos, historias y personajes diversos. Su peculiar estilo girará en la mayoría de sus creaciones en torno al recurso narrativo de los diarios, sabrá transmitir a los lectores las preocupaciones existenciales del hombre de su tiempo, así como sus miedos a perder su identidad al encontrar manipulada su conducta por la presión social. Toda su

literatura estará marcada por esa falta de libertad del individuo a la hora de tener que tomar decisiones propias, su miedo a tener que afrontar una muerte indigna, al haber vivido solamente la vida que los demás querían que viviera.

También Leopold Ziegler analizará en sus estudios filosóficos el distanciamiento de sí mismo (*Selbstentfremdung*) sufrido por el hombre de la naciente sociedad industrializada. Según su opinión, el hombre es ahora un auténtico desconocido de sí mismo. Su actitud le desorienta, le hace dudar de quién es en realidad, y sólo le encuentra una relativa justificación ateniéndose a la presión ejercida por el resto de los hombres para que adapte su modo de ser y de comportarse a la norma social establecida.

En resumen, el tema de la búsqueda de la verdadera identidad ha sido uno de los asuntos de discusión filosófica por excelencia. Platón, Heráclito, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Derrida o Lévinas son sólo algunos de los muchos pensadores que se han ocupado en sus estudios de tratar de llegar a una respuesta con relación a esta problemática cuestión. El profesor y filósofo A. Gabilondo (2001) realiza en una de sus últimas obras un interesante itinerario a través de las principales líneas de pensamiento que éstos han desarrollado sobre el tema de la identidad. En él comprobamos que ya en un estadio temprano de la evolución del pensamiento queda relegado el concepto estático de

---

<sup>23</sup> Max Frisch empleará en relación con este tema las expresiones de "*ein wirkliches Leber!*" y "*ein wirklicher Tod!*", sobre las que volveremos a tratar con mayor

identidad, y se rebate que lo uno sea únicamente lo uno y lo mismo, o lo idéntico a sí mismo. Gabilondo parte del pensamiento de Heráclito, quien a su vez plantea ya un concepto dinámico de identidad al enunciar su principio fundamental de vitalidad encerrando así en la identidad la idea de devenir o cambio. Filósofos de épocas muy diversas se han ocupado profusamente de concretar los límites de ese devenir, así como de delimitar los parámetros que en él intervienen: la problematización de la diferencia, la contradicción, la alteridad... Así,

*"El modo de ser otro a la vez que sí mismo implica, a la par, que en la liberación respecto de una determinada consideración de la identidad, su fecundidad sea la de una unidad que no se opone a la multiplicidad, sino que la engendra. [...] El yo no es un ser que permanece siempre el mismo, sino el ser cuyo existir consiste en identificarse, en recobrar su identidad, a través de todo lo que acontece. Es la identidad por excelencia, la obra original de la identificación. El Yo es idéntico hasta en sus alteraciones"* (Lévinas apud Gabilondo 2001)

Si, como hemos visto, el concepto de identidad acepta en sí una posibilidad dinámica, tanto individuo como sociedad han de verse impelidos a la responsabilidad de decidir por ellos mismos quiénes son. Frisch retomará esa cuestión en su producción literaria y, también él,

---

detenimiento en la segunda parte de este trabajo.

nos ofrecerá una particular visión del hombre de su tiempo en busca de la propia identidad, visión igualmente aplicable a la realidad de los inicios del siglo XXI.

## **PARTE SEGUNDA**

### **BILDNISTHEORIE E ITINERARIOS DE IDENTIDAD EN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE FRISCH**



## 2.

# ***BILDNISTHEORIE* E ITINERARIOS DE IDENTIDAD EN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE FRISCH**

### **2.1. CUESTIONES TERMINOLÓGICAS PREVIAS**

Tal y como se ha indicado en la presentación de este trabajo, nos proponemos analizar de manera minuciosa y fundamentada la llamada *Bildnistheorie*, su vinculación a la problemática búsqueda de la propia identidad por parte de los personajes literarios de Frisch frente al entorno social, así como su reflejo parcial en la obra narrativa y dramática del autor.

Ahora bien, de entrada uno de los obstáculos más evidentes con los que tropieza la investigación sobre este tema es el de la misma nomenclatura. Son numerosos los estudios que hasta la fecha se han realizado sobre esta cuestión, fundamentalmente de origen alemán o suizo, y en ellos proliferan términos y conceptos no siempre fáciles de traducir al castellano.

En este primer capítulo acerca del tratamiento de la temática de la identidad en la obra de Frisch presentaremos brevemente una relación

de los términos más frecuentes utilizados en dichos estudios, así como una mínima definición de los mismos. Propondremos a su vez una traducción al castellano que refleje a ser posible el mayor número de acepciones fundamentales del término alemán.

Palabras como por ejemplo "*Selbstentfremdung*" y sus numerosos compuestos formados a partir de ese prefijo "*Selbst-*" ("*Selbstwerdung*", "*Selbstforschung*", "*Selbstbetrachtung*", "*Selbstsuche*", "*Selbstfindung*", "*Selbstannahme*", "*Selbstanpassung*"...) serían algunos de los términos alemanes más repetidos en la bibliografía consultada acerca de la obra de Frisch. En todos ellos, la presencia de ese mismo prefijo "*Selbst-*" nos deja de entrada muy claro el objeto principal de análisis de Max Frisch en sus novelas y dramas: el individuo. Como tendremos ocasión de comprobar en las páginas que siguen, toda o casi toda la temática del autor en relación con la compleja cuestión de la identidad y con la asignación de *Bildnisse* aparece enfocada sobre el individuo concreto, sobre el "*Einzelne*". Para Frisch, pese a que los personajes protagonistas de sus obras aparezcan con nombre propio (Walter Faber, Anatol Stiller, Andri, Theo Gantenbein...), las circunstancias que les rodean tratan de ilustrar ante todo modelos sociales de comportamiento más que las vidas de personajes concretos. Las diversas situaciones presentadas por el autor en sus novelas y dramas son ejemplos de nuestra propia cotidianeidad, del aislamiento en el que vive sumido el hombre de nuestro tiempo, de la incertidumbre acerca de su propia identidad. Es cierto que, por las características peculiares de la época en la que vivimos, no puede entenderse el concepto

de individuo fuera de esa necesaria vinculación social. El hombre no vive solo, sino que está *integrado* en un colectivo, si bien, éste muestra en no pocas ocasiones una cierta aversión hacia lo más propio y verdadero de toda esencia humana: la propia identidad. Así, el entorno social estará también presente en las novelas y dramas del autor, si bien será retratado meramente como un modelo más de la puesta en práctica de las relaciones interpersonales por parte de cada hombre concreto. Uno de los aspectos más llamativos en este sentido es el de la afición del autor a analizar los distintos modelos de comportamiento en las relaciones entre hombres y mujeres.<sup>24</sup>

Indaguemos pues un poco más en el significado que Max Frisch le confiere a cada uno de los términos anteriormente citados. Comenzaremos nuestro análisis con uno de los conceptos más característicos de toda la temática de Frisch: el de "*Selbstentfremdung*". Con este término aludiremos a ese *extrañamiento* o distanciamiento del hombre respecto de sí mismo, distanciamiento al que se verá empujado irremediabilmente todo individuo en la sociedad actual. Ese distanciamiento supone tanto un alejamiento del resto de las personas de su entorno, como también un alejamiento respecto a la propia y verdadera identidad. Esa separación le conducirá a dudar de sí mismo, de su actitud, de sus pensamientos, y, en muchos casos, le acabará empujando a asumir una serie de falsos roles o papeles ficticios sobre su identidad los cuales no harán sino incrementar aún más esa

---

<sup>24</sup> Sobre dicha cuestión volveremos a tratar con mayor detenimiento en el capítulo 2.2.5., donde analizaremos la peculiar visión que Frisch nos transmite de las

distancia. De hecho, también en algunos de los principales estudios sociológicos sobre la realidad del hombre en el siglo XX, y, en especial, sobre el nuevo modelo de sociedad creada a partir de la segunda Guerra Mundial, son muchos los autores que coinciden también en el empleo del término "*entfremdete Welt*" para referirse igualmente a un mundo que se ha distanciado en lo esencial de todos sus principios o fundamentos anteriores, a un mundo en el que la individualidad del hombre concreto ya no tiene cabida.

Otro término igualmente interesante y susceptible de análisis sería el de "*Selbstwerdung*", entendiéndose como tal el largo y fatigoso proceso que el hombre del siglo XX debe sufrir para poder llegar finalmente a encontrar su identidad y, en consecuencia, a definirse como persona. Y es que es precisamente ahí donde radica uno de los aspectos fundamentales de toda la problemática planteada por el escritor suizo en sus escritos: en esa idea de *hacerse*, de encontrarse a sí mismo, idea que sólo una palabra como el verbo "*werden*" puede llegar a expresar de una manera tan precisa.

Este arduo proceso de "*Selbstwerdung*" pasará a su vez por varios estadios o fases sucesivas. En primer lugar, podríamos hablar de una especie de "*Selbstforschung*", puesto que es exactamente eso, investigar, lo que debe realizar todo hombre en ese proceso de *búsqueda* de la propia identidad. Su único objeto de investigación será una vez más él mismo. Mediante una minuciosa y exhaustiva observación de la propia

---

protagonistas femeninas en las obras que integran el corpus de esta investigación.

conducta (*Selbstbetrachtung*), el hombre intentará a su vez indagar acerca de las razones personales o sociales que en determinadas situaciones le hayan movido a actuar de un modo concreto y no de otro. Así mismo, tendrá que escudriñar en el fondo de su pensamiento, realizando lo que comúnmente recibe la denominación de "*Selbsttherapie*". En este punto, la obra de Max Frisch enlaza de lleno con las más importantes corrientes psicológicas y psicoanalíticas del siglo XX. El escritor nos presenta en sus obras y personajes literarios procesos muy similares a los descritos por Freud en su Teoría del Psicoanálisis. La única diferencia entre ambos será que en las novelas y dramas de Frisch, en esa especie de terapia orientada hacia un mejor conocimiento de la verdadera identidad, los personajes serán al mismo tiempo pacientes y psicoanalistas. Es decir, serán ellos mismos, sin ayuda ni comunicación posible con cualquier otra persona de su entorno, quienes guíen su propia terapia, quienes deban realizar todas esas indagaciones acerca de su conducta y de su pensamiento. Para estos personajes, lo más difícil será acceder a los rincones más recónditos de su subconsciente. Muchos de ellos no llegarán nunca a conseguirlo, y, en consecuencia, habrán fracasado también, al menos parcialmente, en lo referente al encuentro de su verdadero "yo", que permanecerá oculto bajo las máscaras o roles impuestos por el entorno o por ellos mismos.

En resumen, esa "*Selbstforschung*" o "*Selbstsuche*" no siempre obtendrá en las obras de Max Frisch unos resultados positivos para sus personajes. Es evidente que el resultado o meta ideal de todo ese proceso sería un estadio posterior de encuentro de ese verdadero "yo"

del sujeto (*Selbstfindung*), si bien sólo en muy contadas ocasiones lograrán los personajes literarios de Frisch alcanzar esa meta. En el mejor de los casos, y no sin la necesidad de tener que superar múltiples obstáculos a su paso, llegará el individuo a un estadio final de aceptación de uno mismo (*Selbstannahme*). Dicha aceptación no coincidirá necesariamente con el feliz reencuentro del hombre consigo mismo. En la mayoría de las ocasiones, lo que el individuo acabará aceptando como su propio "yo" será tan sólo un *modelo* de identidad, una máscara o careta impuesta por los demás hombres o por él mismo, máscara que le impedirá ver la realidad que subyace, la auténtica y propia identidad del sujeto.

Lo que sí logrará el hombre gracias a esa aceptación de esa *imagen* (*Selbstannahme*) con todas las cualidades y defectos que puedan ir asociados a la misma, será su integración o adaptación al grupo social de su entorno (*Selbstanpassung*). Habrá pasado a ser, según el modo de pensar de Frisch, un autómatas más al servicio de ese colectivo, una persona carente de unas verdaderas señas de identidad que la diferencien del resto de los hombres a su alrededor. Efectivamente, lo que habrá conseguido adaptar a la sociedad en que vive no será su verdadero "yo"; éste permanecerá aún en su faceta de desconocido para el propio sujeto. Tan sólo habrá adoptado un papel ficticio que enmascarará su identidad, y que, una vez más, volverá a dejar patente el distanciamiento del hombre respecto de sí mismo. Al final de ese fatigoso proceso de "*Selbstwerdung*" el hombre estará en una situación bastante similar a la que estaba en un principio. Es cierto que habrá conseguido adecuarse a su entorno social, pero lo que habrá adaptado

como propio, no será su verdadera identidad sino sólo una identidad falsa que pueda amoldarse con relativa facilidad a las circunstancias de su alrededor. Muy pocos serán los personajes literarios de Frisch que consigan efectivamente encontrarse a sí mismos, y los que consigan hacerlo (ej.: Walter Faber), acabarán igualmente siendo víctimas de la presión social y perdiendo su vida en el intento de disfrutar de su auténtico "yo".

Pero no son éstos, ni mucho menos, los únicos ejemplos de términos manejados por los estudiosos de la obra de Frisch para el análisis de la difícil cuestión de la identidad. De hecho, aún no hemos mencionado en esa larga lista de conceptos, el término que en sí mismo engloba la parte central de toda nuestra labor investigadora en el presente trabajo doctoral. Nos referimos al término "*Bildnis*" con el que se alude a la imagen general que cada individuo se forja de sí mismo o de los demás, y que a menudo es confundida con su verdadera identidad y acaba siendo asumida como su propio "yo". Será precisamente este término el que da lugar a la llamada "*Bildnistheorie*" sobre la que versa este estudio. Ahora bien, ni siquiera en él encontramos una utilización homogénea por parte de los diferentes autores o líneas de investigación sobre la obra de Max Frisch. Por un lado, en los estudios realizados sobre esta cuestión en los países germanoparlantes nos encontramos con dos posturas enfrentadas: mientras que unos autores emplearán efectivamente el término *Bildnis* para referirse al concepto arriba indicado, otros, por el contrario, utilizarán de manera repetida el

término *Bild* con esas mismas acepciones. Pero, ¿realmente significan lo mismo ambos términos?

A esta importante discusión habría que sumarle además el hecho de que en la mayoría de los estudios realizados en nuestro país, se habla siempre de una *teoría de la imagen* en relación con la producción del novelista y dramaturgo suizo. Pero, siguiendo con nuestros interrogantes, ¿no es en cierta medida erróneo el pretender asignarle las mismas connotaciones a los términos *Bildnis* e *imagen*? ¿No es cierto que la palabra *Bildnis* presenta en alemán algunas acepciones no del todo idénticas a las de su traducción al castellano?

Tomando como referencia las definiciones de los términos *Bild* y *Bildnis* propuestas en algunos de los más importantes diccionarios de la lengua alemana<sup>25</sup> y realizando un estudio contrastivo entre ambas, comprobamos cómo pese a compartir un mismo origen etimológico<sup>26</sup>, las acepciones presentadas por una y otra palabra no son precisamente idénticas. En realidad, tan sólo la tercera acepción del término *Bild* en el diccionario DUDEN, al igual que la expresión idiomática "*sich <Dativ> ein Bild von jmdm. machen*", recogida en ambos diccionarios, estarían en perfecta sintonía con la temática abordada por Frisch en su producción

---

<sup>25</sup> Véanse por ejemplo las definiciones propuestas en: *WAHRIG Deutsches Wörterbuch*. 6. neu bearbeitete Auflage. Bertelsmann Lexikon Verlag. Gütersloh, 1997 o en *Deutsches Universal Wörterbuch DUDEN*. 4. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Duden Verlag. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 2001

<sup>26</sup> Consúltase al respecto el diccionario etimológico *DUDEN Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Band 7. 3. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Duden Verlag. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 2001

literaria. Tanto esta acepción como la expresión idiomática mencionada vienen a expresar en definitiva prácticamente lo mismo que el término *Bildnis*, con lo que concluiríamos que es éste el que mejor recoge la intención del escritor. De hecho, él mismo emplea ese término en numerosos ensayos, discursos y entrevistas con algunos de los más destacados críticos literarios. Visto esto, podemos concluir que el empleo que algunos investigadores de la obra de Frisch hacen de la palabra *Bild* para referirse a esa sólo *aparente* identidad de los personajes literarios del autor sería erróneo. En ningún caso podría pensarse pues en una *Bildtheorie*, sino exclusivamente en una *Bildnistheorie* como concepto aplicable a la literatura de Max Frisch.

Una vez llegados a esa conclusión de la preferencia por el término alemán *Bildnis* a la hora de abordar la obra del escritor suizo, nos enfrentamos a otra no menos arriesgada empresa; esto es, la de su traducción al castellano, y al consultar algunos de los más importantes diccionarios bilingües<sup>27</sup> comprobamos cómo en prácticamente todos ellos, la palabra española que se nos ofrece como primera y a la vez más frecuente posibilidad de traducción es *imagen*.

Con la presencia unánime de esa traducción retomamos una de las preguntas que nos planteábamos al principio de esta investigación léxica:

---

<sup>27</sup> *Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache in zwei Bänden*. Slaby-Grossmann (eds.). Band 2. Deutsch-Spanisch. 4. Auflage. Oscar Branstetter Verlag. Wiesbaden, 1989; *Langenscheidts Grosswörterbuch*, Mannheim, 2001; *Diccionario Alemán-Español, Español-Alemán*. Obra de Emilio M. Martínez Amador. Editorial Ramón Sopena, S.A., Barcelona, 1981

¿significa la palabra *imagen* exactamente lo mismo que la palabra *Bildnis*?  
¿No es verdad que el término alemán recoge, al menos mentalmente, algunas acepciones diferentes a las presentadas por el término español?

De acuerdo con algunas de las definiciones que se nos ofrecen en importantes diccionarios de la lengua española<sup>28</sup> para la palabra *imagen*, nos parece claro que únicamente el sentido figurado de la acepción psicológica de la palabra, recogido en el Diccionario de Términos Literarios, o bien el de la expresión idiomática *imagen pública*, aparecida en el Diccionario de la Real Academia Española se acercan en lo más esencial al significado del término *Bildnis* tal y como Max Frisch lo emplea en sus obras. Así, en el presente trabajo, optaremos en la medida de lo posible por mantener el término alemán, y sólo en aquellos casos en los que empleemos la palabra *imagen*, procuraremos tener presente siempre esa acepción más psicológica y sociológica de la misma. Lo que no debemos en modo alguno pasar por alto es que, como lectores castellanos, cuando encontremos en los textos alemanes el término *Bildnis*, no podremos quedarnos únicamente con la traducción de *imagen*, pues estaríamos limitando mucho más de lo necesario lo que aquí constituye objeto de nuestro estudio. Debemos dar pues un paso más y adentrarnos en el terreno pantanoso de la identidad del ser humano, de sus conflictos internos y externos, de su ardua lucha por descubrir su auténtica personalidad, de la asignación de falsas caretas y máscaras a todos los que nos rodean, y, en cierto sentido, también a nosotros mismos como posible vía de evasión a un entorno hostil, etc. Todas estas

cuestiones serán absolutamente necesarias para poder obtener una correcta interpretación de la obra de Max Frisch y para llegar a definirla como un producto de su tiempo, y, a la par, de todos los tiempos.

---

<sup>28</sup> Véanse el Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, Tomo II. 21ª edición (Madrid 1992), el Diccionario de María Moliner y el Diccionario de términos literarios de D. Estébanez Calderón, Alianza Editorial (Madrid 1999)



## 2.2. BILDNISTHEORIE

### 2.2.1. INTRODUCCIÓN

Max Frisch, novelista y dramaturgo clave de la literatura suiza en lengua alemana del siglo XX, es también, aun sin pretenderlo, uno de los principales sociólogos de su época. Sin ser realmente un innovador en lo que a la elección de sus temas se refiere, sí es sin embargo muy novedoso en la forma de tratarlos, esto es, en el enfoque psicológico a la par que sociológico que les confiere. La cuidada selección de temas, motivos y personajes en sus novelas y piezas dramáticas, hacen que sea considerado por muchos - opinión que también nosotros compartimos - como un gran conocedor del ser humano prototípico de la sociedad de su época. Volker Hage lo definió en la biografía que tuvo ocasión de hacer sobre la figura de Frisch como "*ein Kenner der Psyche von Mann und Frau*" (Hage 1997), si bien es cierto que en sus obras el autor suizo parece conocer mejor a las figuras masculinas que a las femeninas; de ahí, que los protagonistas de sus novelas y dramas sean fundamentalmente varones, intelectuales de mediana edad, encerrados en un mundo hostil, al menos en lo que a las relaciones interpersonales se refiere.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Sobre el tema de las relaciones entre hombres y mujeres en la obra de Frisch, así como sobre las características que el autor le confiere a cada uno de los sexos, volveremos a hablar con mayor detenimiento en el capítulo 2.3.5., centrado sobre el amor del individuo hacia los demás seres de su entorno, y la presencia recurrente del matrimonio como modelo fallido de las relaciones entre los dos sexos.

Frisch, tal y como se ha mencionado en la primera parte de este trabajo, fue un hombre de su tiempo, plenamente consciente de la falta de libertad del individuo en la nueva sociedad industrializada de la segunda mitad del siglo XX. Frente a un mundo de aparente progreso, el ser humano concreto vive aislado, cerrado en sus limitaciones, pero a su vez sin plena conciencia de la propia individualidad. Su aislamiento no lo es sólo en relación con los demás hombres de su entorno. También se muestra cerrado hacia sí mismo, incapaz de encontrar una vía de comunicación real que le lleve a descubrir su verdadera identidad y que le permita llevar una vida digna sin tener que preocuparse por su adaptación o rechazo de las convenciones sociales.

El crítico literario Marcel Reich-Ranicki definió a Frisch en una ocasión en los siguientes términos:

*“Er hat wie kein anderer unsere Mentalität durchschaut und erkannt: Was wir viele Jahre lang spürten, ahnten und dachten, hofften und fürchteten, ohne es ausdrücken zu können - er hat es formuliert und gezeigt. Er hat seine und unsere Welt gedichtet, ohne sie je zu poetisieren, er hat seine und unsere (das Wort lässt sich nicht mehr vermeiden) Identität stets aufs neue bewusst gemacht - uns und allen anderen. So konnten und können wir in seinem Werk, im Werk des*

*europäischen Schriftstellers Max Frisch finden, was wir alle in der Literatur suchen: unsere Leiden. Oder auch: uns selber*".(Reich-Ranicki 1991: 124)

En otra página de ese mismo estudio, Reich-Ranicki vuelve a referirse a la implicación directa del autor con su tiempo y con su realidad histórica afirmando que,

*"[...] er hat wie kein anderer deutschsprachiger Schriftsteller unserer Zeit, den Widerspruch zwischen dem Traditionellen und dem Modernen überwunden, ihm ist die Synthese von Popularität und Intellektualität, von Unterhaltung und Kunst gelungen"*(Reich-Ranicki 1991: 115)

Y es que precisamente ese valor eminentemente humano, valor por otro lado casi monotemático en la producción literaria de Frisch, es el que nos permite hablar sin reparos de la atemporalidad de títulos como *Stiller* (1954), *Homo faber* (1957), *Mein Name sei Gantenbein* (1964), *Biografie: Ein Spiel* (1967), *Blaubart* (1982)... La mayoría de sus temas y motivos literarios resultan igualmente válidos, tanto para el momento en el que sus obras fueron escritas, como para el público lector y espectador de hoy en día, si bien es cierto que en ocasiones, más bien excepcionales, encontramos alguna obra con una referencia histórica más marcada que la ubica en un momento concreto de la evolución de la humanidad. Tal es el caso de títulos como *Blätter aus dem Brotsack*

(1940), *Nun singen sie wieder* (1945), *Als der Krieg zu Ende war* (1949) o *Andorra* (1961), obras en las que se trata de manera evidente el tema bélico tan presente en el panorama europeo de mediados del siglo XX.

En líneas generales, puede pues afirmarse que aún hoy, varios años después de la muerte de Max Frisch, sus dramas y novelas siguen gozando de la misma actualidad que tuvieron en el momento en que fueron redactados. La razón de esto estriba, tal y como hemos mencionado, fundamentalmente en el hecho de que el autor suizo aborde temas universales y lo haga desde una perspectiva tan humana.

Su producción literaria no es sino el reflejo de las preocupaciones e inquietudes del hombre de su tiempo. Este hombre vive aislado de su entorno y de sí mismo, marginado, en una posición similar a la que correspondería a un "*Aussenseiter*", presionado por la lucha que durante toda su vida ha de mantener consigo mismo y con los demás hombres de su entorno tratando de encontrar su identidad, que permanece oculta bajo una serie de papeles o de máscaras que o bien le han sido impuestas por los demás hombres o bien él se ha impuesto a sí mismo como intento de evasión de un ambiente hostil o de una identidad que le disgusta profundamente y con la que no se siente en absoluto identificado.

Para Max Frisch, el efecto que esa asignación de roles pueda ejercer sobre el individuo no será nunca positivo, no le ayudará en ningún caso a encontrarse a sí mismo ni a aceptarse tal y como es, sino más bien todo lo contrario. Los papeles desempeñados por el hombre, unas veces

como intento de evasión, y, otras como amago de adaptación al convencionalismo de la sociedad, aniquilarán su verdadero carácter y conducirán al individuo concreto a una muy grave crisis de identidad de la que le será prácticamente imposible recuperarse. Sumido en esa profunda crisis, dudará ya no sólo de las intenciones de los demás hombres, sino fundamentalmente de sí mismo. Verá mermadas sus facultades para poder tomar cualquier posible decisión en lo que respecta a su comportamiento. En algunas ocasiones le veremos convertido en una marioneta cuyas cuerdas serán movidas por los demás hombres a su antojo; en otras, la presión que esas imágenes ejercerán sobre el individuo será tan fuerte que acabará incluso conduciéndole a una muerte trágica.

Sobre todos estos aspectos intentaremos a lo largo de las páginas que siguen profundizar un poco más. Partiendo de la propia definición del término *Bildnis* en relación con la producción literaria de Max Frisch, proseguiremos nuestro estudio con la presentación y análisis minucioso de las distintas fases por las que pasa el hombre protagonista de las novelas, relatos y piezas dramáticas que constituyen el corpus de estudio del presente trabajo doctoral en su desesperado intento de encontrar la propia identidad. Teniendo como uno de los principales objetivos el tratar de ilustrar todas y cada una de nuestras afirmaciones, insertaremos a su vez varios ejemplos de cada uno de esos estadios, esto es, de la confrontación del individuo a la sociedad o a sí mismo, de la elección libre o forzada de un papel concreto que enmascare la verdadera identidad del hombre, el de la incapacidad de éste para

superar su pasado y los errores en él cometidos, el de la asignación de prejuicios a determinados roles o a individuos concretos, etc.

Este detallado estudio nos permitirá a su vez llegar a la conclusión del enfrentamiento continuo del hombre del siglo XX, y por qué no decirlo así, también del hombre actual, con su entorno social, y también consigo mismo; comprobaremos cómo en la lucha por descubrir su verdadero "yo" intentará en no pocas ocasiones refugiarse en una nueva imagen de sí mismo; otras veces, se afanará en vano tratando de liberarse de la *Bildnis* que los demás hombres se hayan forjado sobre él. Analizaremos los diversos prejuicios y connotaciones negativas que Max Frisch verá continuamente asociados a esas *Bildnisse*, así como el perjudicial efecto que éstas pueden ejercer sobre la identidad del ser humano, e incluso, sobre su propia vida. Nos ocuparemos también de otros aspectos morales vinculados a la conducta del hombre, tales como el sentimiento de culpa, tan recurrente en los personajes de Frisch, o el reiterado intento de justificación de la propia conducta. Los protagonistas de sus dramas y novelas pasarán una buena parte de su vida tratando de buscarles una explicación a su comportamiento y a los errores cometidos durante el pasado. Incapaces de superar ese pasado, se verán igualmente privados de la posibilidad de disfrutar su vida presente, e incluso, sus planes de futuro se verán también condicionados.

Por último, analizaremos detalladamente la que Frisch considera como la única salida posible a esa compleja crisis de identidad sufrida por sus personajes literarios, y, en definitiva, por el hombre del siglo

XX: la aceptación de uno mismo. Sólo cuando el individuo consiga amarse a sí mismo, esto es, ignorar todas esas *imágenes* volcadas consciente o inconscientemente sobre su propia identidad, podrá también integrarse en su entorno y superar así el distanciamiento que le mantenía apartado de los demás hombres y también de sí mismo. Comprobaremos cómo para Max Frisch, el amor del hombre hacia sí mismo ha de estar necesariamente por delante del amor hacia los demás hombres<sup>30</sup>. En este sentido, dedicaremos también una parte importante de nuestro análisis a la relación presentada por el autor entre sus protagonistas masculinos y las mujeres. Para Frisch, el matrimonio, o, más en general, las relaciones existentes entre los dos sexos, deberán ser necesariamente entendidas como un modelo más de las relaciones interpersonales en el mundo en que vivimos. El motivo literario del matrimonio (*Ehe*) será especialmente recurrente en sus novelas y piezas dramáticas, y la visión que de él nos presentará el autor será casi siempre la misma: la de una relación fallida. Así pues, también en el matrimonio o en las relaciones de pareja verá Frisch una nueva atadura para el hombre, un obstáculo más en su desesperanzada carrera por encontrarse a sí mismo.

Demos paso pues al análisis de la cuestión de la identidad en la producción literaria de Max Frisch, para pasar en una última fase de

---

<sup>30</sup> Recuérdense al respecto las palabras del cura en su conversación con Andri en la escena VII del drama *Andorra*: "Du sagst es selbst: Wie sollen die andern uns lieben können, wenn wir uns selbst nicht lieben? Unser Herr sagt: Liebe deinen Nächsten wie dich selbst. Er sagt: Wie dich selbst. Wir müssen uns selbst annehmen, und das ist es, Andri, was du nicht tust [...]" (Frisch 1961: 63)

nuestro trabajo a investigar la adecuación de los diferentes géneros literarios a la intención y a la temática del autor suizo.

## 2.2.2. DEFINICIÓN DEL TÉRMINO *BILDNIS* CON RELACIÓN A LA OBRA DE FRISCH

En un apartado anterior de nuestro trabajo hemos tenido ocasión de presentar algunos de los problemas terminológicos a la hora de tratar la cuestión de la identidad en la obra de Frisch. Así mismo, hemos podido comprobar cómo es realmente el término alemán *Bildnis* el que mejor define esa sólo aparente identidad de los protagonistas de la mayor parte de sus dramas y novelas. Frente a ese término, la palabra castellana *imagen* releja sólo en parte algo similar a lo denotado por *Bildnis*, entendiendo bajo dicho término el "conjunto de rasgos que caracterizan ante la sociedad a una persona o entidad"<sup>31</sup>. Ahora bien, la palabra *imagen* presenta a su vez otras muchas acepciones que se alejan de la primera intención del autor suizo, esto es, la de presentarnos a través de sus protagonistas al hombre de su tiempo como portador de todo un conjunto de rasgos ficticios asignados por los demás o por él mismo, y que a su vez enmascaran su verdadera identidad bajo una careta o rol ficticio que le permita una más fácil adaptación a su entorno social.

En líneas generales, y ateniéndonos en todo momento a la acepción ya comentada en el primer capítulo de esta segunda parte, podríamos afirmar que la idea de *Bildnis* es el eje en torno al cual se mueven todos

los temas y motivos literarios principales presentados por el autor suizo en sus obras, y es por ello por lo que la tradición investigadora realizada hasta la fecha sobre esta cuestión ha acuñado para tal fin el término de teoría de la imagen (*Bildnistheorie*).

Dentro de dicha teoría y aplicándola de manera específica a la producción literaria de Max Frisch, no tenemos que remontarnos a los numerosísimos estudios que existen sobre el tema en busca de una definición lo suficientemente precisa de la misma. En este caso, fue el propio autor quien se encargó de definirla, y lo hizo curiosamente utilizando una cita bíblica del Antiguo Testamento:

*"Du sollst dir kein Bildnis machen, heisst es, von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfassbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlass wieder begehen - ausgenommen wenn wir lieben"*  
(Frisch 1950: 36).

Y es que, tal y como observa Frisch, en todas las relaciones humanas, el individuo es propenso a crearse tanto de sí mismo como de todos los demás hombres que le rodean, una serie de imágenes que les autodefinan. Poco o nada importa que esas *Bildnisse* se correspondan con

---

<sup>31</sup> Definición recogida para la expresión "imagen pública" en el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la Lengua Española. (Véase el apartado 2.1)

la verdadera identidad del individuo o no. Lo esencial no será ya cómo sea el hombre en la realidad, sino únicamente cómo nosotros queremos que sea, cómo nos conviene que aparezca ante nosotros y cómo debería actuar dependiendo de las circunstancias que le haya tocado vivir.

Realmente, la presencia de todas esas *Bildnisse* con relación a la existencia del ser humano concreto no tendría nada de malo si no fuera porque las imágenes que generalmente nos creamos sobre nosotros mismos y sobre los demás suelen estar cargadas de numerosos prejuicios y connotaciones negativas<sup>32</sup>. Además, una vez asignadas, esas imágenes resultan prácticamente imposibles de modificar, y mucho más aún de eliminar en su totalidad. La influencia que pueden ejercer sobre la conducta del ser humano es mucho mayor de lo que aparentemente podría esperarse. En capítulos posteriores intentaremos analizar la causa u origen de la asignación de esas imágenes, así como algunas de las repercusiones que presentan sus personajes debido a la asimilación de las mismas.

A simple vista, basta con echarle un primer vistazo a los argumentos de la mayor parte de las novelas y dramas de Max Frisch, para comprobar que esta temática se repite en ellas de forma recurrente, casi obsesiva. Unas veces su presencia es muy clara y no deja lugar a ninguna posible interpretación dudosa (ej. *Stiller*, *Mein Name sei*

---

<sup>32</sup> Este es un tema de latente actualidad. Así por ejemplo, en *Tu rostro mañana*, última novela publicada por Javier Marías, también el autor trata este mismo tema si bien le confiere un enfoque diferente. Prever lo que alguien va a ser es pues una capacidad de todo ser humano que si fuera valiente la usaría.

*Gantenbein...*) Otras veces, aparece enmascarada por otra serie de motivos (ej. *Andorra* y el paralelismo del argumento del drama con uno de los acontecimientos históricos más recientes, esto es, con el Nacionalsocialismo y su aversión hacia el pueblo judío). Sea como fuere, su temática presenta siempre al hombre moderno enfrentado a su entorno y, en muchos casos, consigo mismo. Y es que para Frisch, todo hombre debe comprometerse con la época que le ha tocado vivir. El autor concibe así también su propia labor no sólo como persona, sino también y de manera prioritaria como escritor, y de este modo lo manifestó en más de una ocasión. A la repetida pregunta de cuál debía ser según su opinión la principal función de la literatura, Frisch se limitaba a contestar con estas palabras:

*"[...] Was ist die Aufgabe der Literatur? Neben dem schon Erwähnten, dem Sich-selbst-Ausdrücken, sich selbst in dieser Welt retten durch Darstellen, liegt die Aufgabe der Literatur darin, Ideologie zu verunsichern, indem sie immer wieder versucht, die sich verändernde Realität ins Bild zu bringen, zur Darstellung zu bringen [...]" (Frisch apud Bienek 1962: 28)*

La temática de la búsqueda de la identidad y del conflicto del hombre de mediados y finales del siglo XX consigo mismo y con la sociedad, se repite, como hemos dicho, a lo largo de numerosas páginas. El propio autor era consciente de esa repetición, de lo que para algunos

estudiosos no dejaba de ser "*das radikal gleiche Themd*", un único tema con varias posibles presentaciones. No es que Frisch no intentara escribir ninguna otra cosa. Por supuesto que lo intentó, y en no pocas ocasiones; claro que inventó personajes diferentes para cada una de sus obras, que buscó nuevos lugares y épocas en las que ubicar la acción presentada, pero al final, de manera irremediable, volvía a tomar el mismo tema literario y sociológico como reflejo de la sociedad de su tiempo. Él mismo se echó en cara esa cierta *monotonía* temática en más de una ocasión.

*"Natürlich. Ich will doch nicht ein Leben lang dieser Max Frisch sein. Bei jeder neuen Arbeit habe ich das naive Gefühl, dass ich jetzt, Gott sei Dank, ein radikal anderes Thema angehe - stelle aber früher oder später fest, dass alles, was nicht radikal misslingt, das radikal gleiche Thema hat"* (Íbid: 26)

Y así ocurre, efectivamente. Los protagonistas de sus novelas y obras de teatro no son sino reflejo de diferentes facetas o caras del hombre de su entorno, y la problemática que éstos presentan, esto es, la inadaptación a la sociedad que les rodea, y el conflicto interno que sufren al no ser capaces de conocer en qué consiste su verdadera identidad, es común a todos ellos. ¿Qué diferencia a personajes como Anatol Stiller, Felix Schaad, Gantenbein...? ¿No es cierto que todos ellos juegan más o menos un mismo trágico juego, el de la inadaptación del hombre a la sociedad industrializada de la segunda mitad del siglo XX?

Parece ser, sin embargo, por las afirmaciones de Frisch en algunas de las entrevistas mantenidas con estudiosos de su obra literaria, que la intención inicial del autor no era la de volver de manera tan insistente sobre un solo tema, sino más bien la de intentar presentar al lector motivos más variados. Así, en una conversación mantenida con Eberhard von Wiese, Max Frisch comentó que

*"wenn man an eine neue Arbeit geht, ist es, als gehe man in einen neuen Garten - und man stellt fest, dass es doch der alte Garten ist. Im Grunde sind es immer wieder die vier Grundprobleme, die man variiert. Weil man merkt, dass es existentiell die wirklichen Probleme sind"* (von Wiese 1973: 239).

Y es que para Frisch no puede existir en la época que le ha tocado vivir una literatura que no gire sobre la temática las relaciones del ser humano con su entorno social.

Max Frisch busca como escritor un público al que dirigir sus obras, y ese público no puede ser otro que la sociedad a su alrededor. Sólo presentándole al espectador o lector ante sus propios ojos la realidad del hombre de su tiempo, sus miedos e inquietudes, su inadaptación, su desconcierto, su ignorancia hacia sí mismo, podrá hacer a éste consciente de la situación en que vive. Pero a su vez, en este planteamiento de la temática de la propia identidad, Frisch no pretende

encontrar una respuesta concreta. El autor se ve a sí mismo sólo como un miembro más de esta sociedad contemporánea, y al igual que los demás hombres, él también desconoce la respuesta o la salida a esa grave crisis de identidad. Sus novelas y dramas no tienen en ningún caso una intención didáctica o moralizante de fondo, siendo ésta una de las características que diferencian su estilo del de muchos otros escritores de su época.

En cierta ocasión, retomando las palabras de Henrik Ibsen, Frisch comentó: "*Zu fragen bin ich da, nicht zu antworten*". Efectivamente, sus páginas, monólogos y diálogos de los personajes están repletos de preguntas al lector, de preguntas sin respuesta, en la medida en que ni él mismo pretende conocer esa respuesta. Sí le invita, sin embargo, a una reflexión profunda sobre actitudes individuales y sobre el modo de vida general de la sociedad de su tiempo. "*Frisch*", afirma Reich-Ranicki, "*ist ein Psychologe, der sich gezwungen sieht, Moralist zu sein*" (Reich-Ranicki 1991). Esa formulación incesante de preguntas al público nos trae inmediatamente a la memoria el llamado efecto de distanciamiento del teatro épico de Bertolt Brecht. Las semejanzas entre ambos dramaturgos son notables. De hecho, se ha comprobado que la relación que Max Frisch mantuvo con Brecht fue muy fructífera. El autor helvético le tomó como punto de referencia indudable para muchos de sus escritos posteriores. Pero también entre ellos hay importantes diferencias que es necesario comentar para obtener una mejor interpretación de la literatura de Frisch. Volveremos sobre esta cuestión cuando analicemos en la tercera parte de este trabajo las

principales técnicas narrativas y escénicas empleadas por Frisch para la presentación de sus temas.

La razón de que la temática de la búsqueda de la propia identidad se repita de manera continua en su obra queda sobradamente justificada en palabras del mismo autor. Así, afirmó en cierta ocasión:

*"[...] Die Leute meinen: Der Mann, der da schreibt nimmt sich etwas vor und erfüllt es. Sie meinen auch, er hätte die Wahl seines Themas, er könne das oder jenes, [...] Warum kommt er immer wieder auf das gleiche Thema - sieht er das denn nicht? Natürlich sieht er es - er hat aber nur dieses [...] Das wissen alle, die selber irgend etwas machen: dass wir diese grosse Wahl gar nicht haben - wir haben wohl die Wahl der Mittel, aber die Wahl der Themen haben wir kaum" (Arnold 1975: 57).*

Y es que para Max Frisch otra de las características que definen al hombre de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX, y, en ese sentido, a él mismo en su faceta de individuo y de escritor, es la falta de libertad a la hora de tomar decisiones. El modo de actuación del ser humano concreto está ahora perfectamente delimitado y definido, y no le resulta fácil al hombre escapar a lo ya establecido. Esa falta de libertad afectará no sólo al escritor en lo que a la elección de temas y motivos se refiere, sino más aún al hombre de a pie. Éste se verá

completamente incapaz de tomar decisiones propias sobre su propia persona, y de este modo su carácter y su personalidad quedarán alienados por la presión del entorno. Para Frisch, "*Freiheit ist immer Freiheit der Wahl, worin sich die Würde des Menschen ausdrückt*" (Lüthi 1997: 44). El autor reconoce pues que solamente siendo libre, escapándose de esa presión y de todo ese convencionalismo social establecido, podrá el hombre encontrarse a sí mismo, definir su personalidad, conocerse tal y como realmente es, y con esto, llevar una vida auténtica, sin máscaras.

En esa falta de libertad del hombre moderno puede apreciarse de manera evidente la influencia ejercida por Sören Kierkegaard en la obra literaria de Max Frisch, influencia ya comentada en el capítulo referido a la vinculación de la temática de Frisch al ámbito de la filosofía. El lema de Kierkegaard estará presente en muchas de sus obras, siendo quizá en su novela *Stiller* donde aparezca de manera más clara y directa.

Según el modo de Max Frisch de entender la realidad, la vida del hombre es en el fondo una vida falsa, un sin sentido. Para él, todo ser humano se ve privado de libertad a la hora de actuar y de tomar decisiones. Así lo presenta también Lüthi en varios de sus estudios en torno a la obra del dramaturgo y novelista suizo. Según sus propias palabras, "*Leben ohne Wahl ist Leben als Verdammnis*" (Lüthi 1997: 15).

Max Frisch es, como decimos, consciente de la recurrencia del motivo *Bildnis* en sus obras. En formas y géneros diversos nos presenta

una literatura muy realista, muy pegada a su tiempo, a la incertidumbre del individuo respecto a su propia identidad. H. Geisser define dicha temática como "*die Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft*" (Geisser 1973: 82).

Todo hombre moderno, sea cual sea su origen, tiene por naturaleza esa predisposición innata a formarse imágenes de aquellos que le rodean. Esto es algo que ya hemos comentado en detalle desde el punto de vista de disciplinas como la Psicología o la Sociología. No sólo los demás hombres se forman imágenes de nosotros, sino que también nosotros, en múltiples ocasiones, y dejándonos llevar por las expectativas de la gente a nuestro alrededor, formamos imágenes de nosotros mismos, imágenes que enmascaran nuestra verdadera identidad y nos impiden ver la realidad. Así, "*der Mensch kann unter den vielen Möglichkeiten seines Ichs eine falsche wählen und dann erstarren [...]*" (Lüthi 1997: 46). Y es que a cada hombre no tiene que corresponderle necesariamente una única imagen, sino que puede presentar varias caras o personalidades diferentes dependiendo de la situación a la que deba hacer frente.

Volvamos aquí a reflexionar brevemente sobre los estudios psicológicos de E. Erikson en relación con la evolución de todo ser humano. El individuo, a lo largo de su vida, ha de pasar necesariamente por varias etapas o ciclos en su desarrollo como persona: infancia, juventud, madurez... Será precisamente el paso de la infancia a la juventud el que marcará de manera más definitiva su carácter, el que conferirá al hombre, en el mejor de los casos, una identidad fuerte y

bien definida. Durante un breve período, éste se debatirá aún indeciso entre varias formas de ser, sin acabar de tomar conciencia de la suya propia. Algunas veces, tratando de adaptarse a las normas y convenciones de su entorno, se dejará llevar por los demás, y actuará, si la situación concreta lo requiere, en contra de sus principios. Si dicha actuación se realiza de manera consciente, el individuo será capaz de volver a quitarse de encima y esta vez de manera definitiva esa *falsa identidad* y de ser nuevamente quien realmente es. Sin embargo, en muchas otras ocasiones, esa forma de actuar socialmente *correcta* y *adecuada* se producirá de manera inconsciente. El hombre no sabrá entonces si, fuera de esa situación, su forma de ser le habría hecho actuar de esa misma forma. Dudará de todo, de todos, y, sobre todo, dudará de sí mismo, de su personalidad. En casos extremos, se verá conducido a una grave crisis de identidad de la que pocas veces podrá escapar. En otros casos, acabará creyendo ser quien no es, asumiendo un rol que no le corresponde y que no tendrá necesariamente que parecerse a su verdadero carácter. Para Frisch, uno de los principales problemas a los que deberán enfrentarse los personajes de sus obras, será precisamente el de tratar de descubrirse a sí mismos, de encontrar su auténtico carácter.

*"Das zentrale Problem? Wie bleibt man lebendig, wie oft kannst du dich denn halten zwischen dem Bilnis, das die anderen sich von dir machen und das du dir selbst machst, ja das Ich und die anderen,*

*das ist für mich ein sehr zentrales Problem" (Frisch apud Bloch 1971: 74).*

Tomando entonces como punto de partida de nuestra interpretación los estudios de Erikson con relación al desarrollo natural del ser humano, y aplicándolos a los personajes de ficción creados por Max Frisch, observamos cómo uno de los principales problemas a los que éstos deberán enfrentarse en las distintas obras será precisamente el de tratar de descubrirse a sí mismos, de encontrar su auténtico carácter y liberarse así, si fuera necesario, de falsas caretas e identidades que se hayan impuesto a sí mismos o que les hayan sido asignadas por el resto de los hombres a su alrededor.

En efecto, Frisch no puede prescindir en modo alguno de la relación del hombre con la sociedad de su entorno. Como escritor, y como hombre, Frisch también forma parte de esa sociedad. En cierta ocasión afirmó:

*"Ich habe damals diesen Satz gebraucht, der ein Leitwort geworden ist für die Interpreten: Du sollst dir kein Bildnis machen, also dieses abgekürzte Bibelzitat, das weitergeht: nicht nur von Gott, sondern auch von den Menschen, von allen. Das ist ein zentraler Gedanke geblieben. Er ist allerdings nur die eine Hälfte der Wahrheit, denn wir können*

*ja auch nicht leben, ohne uns Bildnisse zu machen'*  
(Íbid: 48).

Estas palabras encierran pues una intención moralizante por parte del autor, aunque él mismo, y según sus propias declaraciones, prefiriera evitar ser considerado como representante de una literatura doctrinaria. Lo importante en esa cita, no es tanto la recomendación de Max Frisch al hombre de intentar no formarse imágenes preconcebidas acerca de los demás hombres, sino más bien la de dejar de manifiesto la inevitabilidad de dicha forma de actuar en todo ser humano. La asignación de imágenes al resto de los hombres y mujeres a nuestro alrededor, o bien a nosotros mismos, puede llevar consigo efectos no deseados en un principio. Lo que bien pueda comenzar como una especie de simulacro de baile de carnaval en el que nadie es en realidad quien parece ser debajo de su careta, podrá también llegar a tener unos efectos muy negativos, incluso destructivos en lo que a la identidad del hombre se refiere. A este respecto, son varios los estudios realizados sobre la temática abordada por Frisch en los que se establece una clara distinción entre dos tipos de obras: aquellas en las que la imagen (*Bildnis*) acaba convirtiéndose en el trágico destino del protagonista (ej: *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie, Homo faber, Andorra, Blaubart...*), y esas otras obras en las que el protagonista, una vez pasada su correspondiente crisis, consigue liberarse de la imagen que él mismo o los demás le hayan asignado, y termina por asumir su propia identidad (ej. *Die Chinesische Mauer, Stiller, Mein Name sei Gantenbein, Montauk...*)

En cualquier caso, y a modo de ver del autor helvético, la asignación de imágenes someterá al hombre concreto a la terrible presión de tener que buscarse a sí mismo, de intentar evitar caer en papeles o roles sociales que no le correspondan, y que no hagan sino alejarle aún más de su verdadera identidad: "*Das Bildnis wird dann zur tödlichen Gefahr, wenn es unkritisch gegen das Ich und das Du verwendet wird, als gängige Münze, als Klischee [...]*" (Lüthi 1997: 46). Aquí entraríamos por tanto en otro de los peligros asociados necesariamente a la asignación de imágenes, el de la alienación del hombre por el hombre, peligro sobre el que volveremos a tratar en el apartado siguiente al hablar de la estereotipia social y de los estudios realizados al respecto por el psicólogo Henri Tajfel. Tendremos también ocasión de comprobar el tratamiento que Frisch le confiere a la interesante cuestión de la prevalencia de los prejuicios en las *Bildnisse* presentadas en algunas de sus obras, siendo quizá *Andorra* la obra en la que el tratamiento del prejuicio alcance su punto culminante.

Frisch defiende una y otra vez en las actitudes de sus personajes la idea de lo perjudicial que puede resultar para el hombre el hecho de forjarse imágenes de sí mismo y de quienes le rodean. Esas imágenes matan o destruyen su vida auténtica, "*das Lebendige in ihm*", e impiden que el hombre pueda llegar a conocerse a sí mismo. Por todas partes, allá donde quiera que vaya, habrá una o varias imágenes y falsas identidades esperándole. Parece ser, según el autor, que en el mundo moderno no le queda al ser humano otra salida. La única evasión posible a la presión ejercida por el entorno será la de intentar vivir una vida diferente, la de

crearse una nueva identidad que se adapte a ese momento concreto. Así lo vivirán al menos muchos de sus protagonistas (Anatol Stiller, Theo Gantenbein...). Pero en el fondo, todas esas vidas poco o nada se parecerán a su vida verdadera, y el hombre se seguirá sintiendo frustrado, aislado y extraño de sí mismo. Cuando compruebe que efectivamente la vida que ha estado llevando es tan sólo una *vida falsa*, o al menos, no auténtica, y trate de buscar su verdadera identidad, se sentirá frustrado y, por qué no decirlo así, también en cierto modo alienado. "*Der Erwachende erkennt, dass er unter dem Zwang eines Bildnisses war, das heisst nicht wirklich gelebt hat*" (Lüthi 1997: 46)

En otras palabras, "*das Bildnis verdrängt das Wirkliche im Menschen, das Lebendige, die Vielzahl der Möglichkeiten*" (Geisser 1973: 58). En esta idea, Frisch no difiere como escritor de los sentimientos o el modo de vivir la realidad que presenta el hombre de su tiempo. W. Schmidt así lo afirma, puesto que

*"jeder Mensch, nicht nur der Dichter, erfindet seine Geschichte, und für jeden Mensch wird die erfundene Geschichte zu einer Realität, die er dann, oft unter gewaltigen Opfern, für sein Leben hält"*  
(Schmidt 1946/47: Cap. II).

Resumiendo, Frisch tomará el concepto *Bildnis* como tema central de todas sus obras, y junto a él aparecerán minuciosamente ilustrados otros motivos adyacentes tales como la búsqueda de la propia identidad,

la asignación de roles, los estereotipos y prejuicios sociales, la culpa, etc. Al ser la imagen el hilo conductor de toda su producción literaria, nada sorprende pues que algunos de los más destacados estudiosos de su obra hayan acuñado para su análisis el término de teoría de la imagen (*Bildnistheorie*).

A lo largo de las páginas que siguen intentaremos definir cada uno de los principales itinerarios por los que el individuo de su tiempo puede acceder a su verdadero "yo". Este proceso pasará por toda una serie de estadios intermedios, que serán en este trabajo presentados de manera ilustrada con personajes de las obras que integran el corpus de esta investigación. Este análisis nos ayudará a su vez a interpretar mejor las obras de Max Frisch y a verlas como el producto de un hombre ligado a su tiempo.

## **2.3. ITINERARIOS DE IDENTIDAD EN LA BÚSQUEDA DEL YO**

### **2.3.1. *SEIN VS SCHEIN***

#### **MÁSCARAS Y MARIONETAS COMO EVASIÓN**

##### **2.3.1.1. Consideraciones previas**

A lo largo de las páginas anteriores hemos tenido ocasión de comprobar la actualidad y vigencia de los temas abordados por Frisch en sus obras. Su labor literaria corresponde a la de un autor tremendamente comprometido con su época. La selección de sus temas y personajes es un claro reflejo de la situación vivida por el hombre en la Europa posterior a la 2ª Guerra Mundial. Ya sabemos que una vez concluido el conflicto bélico, el viejo continente se vio abocado a una serie de cambios sociales y políticos importantes, cuyas repercusiones se hicieron pronto notar en las relaciones del individuo con la sociedad de su entorno, así como en la visión que el hombre tenía respecto de su propia existencia.

Max Frisch supo captar de manera magistral todos esos cambios y nuevas actitudes del hombre, y reproducirlos fielmente en sus obras. Él mismo tuvo ocasión de experimentar en su propia persona la vivencia de sentirse marginado o excluido del grupo. Como ciudadano suizo se vio obligado a compartir junto a su pueblo la postura neutral ante el

conflicto que azotó a la mayor parte de los países europeos. Una vez finalizada la guerra, y, especialmente, tras su primer viaje en el año 1946 a las zonas devastadas de Alemania, Frisch tomó conciencia del futuro tan desolador que le esperaba al hombre de su tiempo.

Enlazando con las principales corrientes filosóficas, sociológicas y psicológicas de la época, Frisch nos mostrará unos protagonistas confusos y desorientados en lo que a su manera de comportarse y de pensar se refiere. Ninguno de ellos parecerá estar en absoluto conforme ni con sus decisiones ni con su conducta individual o social. Y, sin embargo, en la medida en que son a su vez hombres del siglo XX, no pueden tampoco prescindir de su vinculación a una comunidad o grupo.

Por otro lado, la nueva estructura social aparecida tras la Guerra Mundial presenta un carácter muy poco flexible y condiciona con sus normas y restricciones la conducta humana individual. El hombre se verá incapaz de tomar decisiones en cuanto a sí mismo, y esa falta de libertad le conducirá a dudar de todo y de todos, incluso de su propia persona. Ya no sabrá quién es en realidad, ni si su manera de actuar proviene de una decisión personal o si ésta ha sido mediatizada por los demás hombres o por unas circunstancias concretas. Sumido en una grave crisis de identidad, tratará, muchas veces en vano, de encontrar su lugar en esa nueva sociedad, descubriendo en no pocas ocasiones que ésta le rechaza y vuelca sobre él el papel de un marginado o "*Aussenseiter*". Sólo cuando el hombre esté dispuesto a sacrificarlo todo y se amolde al papel que los demás individuos esperan que represente podrá integrarse en el grupo.

Sin embargo, el precio de esa integración será en ocasiones demasiado alto; para poder adecuarse a las normas establecidas por la comunidad, el hombre deberá en muchos casos sacrificar su propia identidad, esto es, prescindir de su propio "yo" y asumir una nueva personalidad más en consonancia con aquello que la sociedad espera de él. El hombre se convertirá entonces en un extraño hacia sí mismo (*selbstentfremdeter Mensch*). Se verá como *objeto*, y no como el *sujeto* que dirige sus propias acciones y decisiones; será una especie de marioneta cuyas cuerdas serán movidas por las personas de su alrededor conforme a sus propios intereses.

Ahora bien, el grado de conciencia de esa relativa alienación de la conducta por influencia del entorno variará en los distintos personajes creados por el Max Frisch. Esa variación dependerá entre otras muchas cosas de su nivel social, o más exactamente, de su nivel intelectual, así como de su grado de madurez. Así, mientras que por ejemplo en obras como *Stiller*, *Homo Faber*, *Mein Name sei Gantenbein*, *Biografie: ein Spiel* o *Blaubart* nos encontramos con unos personajes que representan a ciudadanos de un nivel intelectual relativamente elevado, en obras como *Andorra* aparece un protagonista de un nivel social y cultural considerablemente inferior. La vinculación del individuo a un nivel social u otro será muy significativa en la vida y evolución de los personajes de Frisch, y afectará en gran medida a la visión que los personajes tengan de sí mismos frente a su entorno.

En líneas generales, podríamos afirmar que entre todos los personajes ideados por Frisch, aquellos que presentan un nivel cultural y social más elevado son al mismo tiempo los más conscientes de la alienación de su propia personalidad. Todos ellos presentarán en común la idea de sentirse incomprendidos por su entorno, de verse aislados frente a los demás hombres.

Ahora bien, también entre los personajes pertenecientes a un mismo grupo social o cultural se apreciarán diferencias evidentes. Mientras que personajes como Anatol Stiller o Theo Gantenbein elegirán libremente el papel a desempeñar como modo de evasión de una realidad hostil, otros personajes como Felix Schaad se verán privados de esa libertad de elección, y a ellos se les impondrá por parte de los demás hombres y mujeres de su entorno una máscara que se adecúe a las convenciones sociales establecidas.

En resumen, unas veces serán los mismos personajes los que decidan evadirse de su propia identidad y se refugien en un nuevo rol o papel frente al entorno, y otras veces, ese rol les será impuesto sin que ellos puedan oponerse. Para los personajes del primer grupo, hablaríamos entonces de una evasión voluntaria hacia el desempeño de un papel que en poco o en nada se corresponda con la verdadera identidad del sujeto (*freiwillige Flucht in eine Rolle*). Todos ellos elegirán libremente la máscara o máscaras bajo las que quieran encubrir su auténtico "yo". Frente a estos personajes estarían esos otros que en circunstancias muy concretas se ven obligados por su entorno a desempeñar un papel

determinado, aún en contra de su voluntad (*gezwungene Aufnahme einer Rolle*). Dentro de este segundo grupo encasillaríamos a personajes como Andri o Felix Schaad, meras marionetas cuya actuación no dependerá ya de ellos mismos, sino más bien de otras manos que manejen sus hilos a su antojo y siempre de acuerdo a sus propios intereses.

### **2.3.2.2. Juego de máscaras o marionetas del destino**

Una vez vista la polaridad existente entre los dos grandes grupos de personajes presentes en la obra de Frisch, esto es, entre aquellos que eligen libremente el papel o papeles que quieren representar en la realidad y que buscan en esa careta una posibilidad de evadirse de todo aquello que les rodea y les disgusta, y esos otros, algo más débiles de carácter, que se ven forzados a desempeñar un rol determinado que les viene impuesto desde fuera, podríamos interpretar el tratamiento de la polémica cuestión de la *Bildnis* con relación a las novelas y dramas del autor ateniéndonos al esquema que se reproduce en las páginas siguientes y que agrupa a los personajes en torno a los conceptos de *actores enmascarados* y de *títeres o marionetas*. El criterio básico que definirá dicha clasificación que se presenta a continuación a modo de esquema no será otro que el de la voluntariedad o libertad de elección a la hora de optar por una de las dos posiciones frente a la otra:<sup>33</sup>

---

<b>Freiwillige Flucht in eine Rolle</b> <b>"Annahme einer Maske"</b>	<b>Gezwungene Annahme einer Rolle</b> <b>"Menschen als Marionetten"</b>
<p>Ejemplos:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Anatol Stiller: A la vuelta a su patria, decide adoptar una nueva identidad como Jim White.</li> <li>• Theo Gantenbein: Juega a desempeñar varios papeles. Sobre un mismo personajes vemos el juego continuo de las identidades de Theo Gantenbein, Enderlin y Svoboda.</li> <li>• Hannes Kürmann: Profesor e investigador. Toda su vida actual no es sino la consecuencia directa de una decisión tomada en el pasado respecto a su relación con una mujer.</li> </ul>	<p>Ejemplos:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Walter Faber: Sin llegar a convertirse en una marioneta en sentido estricto, la presencia sucesiva de casualidades hará que su seguridad como ingeniero se tambalee.</li> <li>• Andri: Se verá obligado a adoptar como propia la imagen del judío que el resto de la sociedad andorrana ha volcado sobre él.</li> <li>• Felix Schaad: la imagen de culpable del asesinato de una de sus ex mujeres le perseguirá hasta la muerte.</li> </ul>

Otra posible clasificación sería una que tuviera como criterio el nivel cultural o de formación de los protagonistas varones de sus obras.

<sup>33</sup> Véase el estudio realizado sobre esta cuestión por Adelheid Weise (1975): ella presenta esa diferencia entre ambos grupos de personajes bajo un original planteamiento. Así, según ella, se propondría el esquema que aparece en la página siguiente:

<b>"Intellektuelle"</b>	<b>"Bürger"</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Flucht in die geistige Existenz</i></li> <li>• <i>Verneinung der materiellen Existenz</i></li> <li>• <i>Verlust der moralischen Existenz</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Verharren in der materiellen Existenz</i></li> <li>• <i>Verneinung der geistigen Existenz</i></li> <li>• <i>Unkenntnis der moralischen Existenz</i></li> </ul>

Según ésta, también podrían apreciarse dos tipos fundamentales de personajes: el grupo formado por los hombres de edad madura (más o menos alrededor de los cincuenta años), con una sólida formación y una posición social y profesional acomodada (ej.: Walter Faber, Anatol Stiller, Theo Gantenbein, Svoboda, Hannes Kürmann...), y el formado por personajes más jóvenes con un nivel de estudios considerablemente inferior y sin una meta profesional definida (ej.: Andri). La clasificación propuesta sería entonces la siguiente:

<b>PROTAGONISTAS INTELECTUALES</b> <b>“Intelektuelle”</b>	<b>HOMBRES DE A PIE</b> <b>“Bürger”</b>
<p>Ejemplos:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Anatol Stiller: Escultor</li> <li>• Walter Faber: Técnico</li> <li>• Hannes Kürmann: Profesor e investigador de la conducta</li> <li>• Felix Schaad: Médico</li> </ul>	<p>Ejemplos:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Marion : titiritero</li> <li>• Andri: joven con pretensiones de convertirse en carpintero para integrarse así en la idílica sociedad andorrana</li> </ul>
<p><b>Características principales</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se trata de personajes con mayor formación intelectual, con una buena profesión y consideración social. Normalmente son hombres maduros y con cierto prestigio o reconocimiento por parte de su entorno.</li> </ul>	<p><b>Características principales</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Suele tratarse de personajes aún jóvenes, sin una identidad perfectamente definida, con una personalidad más vulnerable. Buscan aún una salida profesional, aunque tanto en ese terreno, como en el sentimental, todavía les asaltan continuas dudas.</li> </ul>

- |  |  |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"><li>• Estos personajes son conscientes de su propia identidad, aunque no están muy conformes con ella. Intentan evadirse de su existencia material, de la vida que les ha tocado llevar, y suelen refugiarse en otros personajes de su invención. Se alejan más o menos conscientemente de sí mismos e intentan buscar una identidad <i>ideal</i> desempeñando uno o varios roles que más que acercarlos a su propio "yo", no hacen sino aumentar ese distanciamiento respecto de sí mismos.</li><li>• Ejercen un control personal sobre su propia identidad y forma de comportarse. Se distancian y alejan voluntariamente de una forma de ser que les disgusta y, en la mayor parte de las ocasiones eligen voluntariamente el papel que les gustaría desempeñar. En esa elección se muestran muchas veces flexibles y saben adaptarse a las diferentes situaciones. Son ellos quienes manejan las cuerdas de sus propias vidas. Necesitan evadirse de su realidad. Mediante ese distanciamiento voluntario se</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>• No saben a ciencia cierta cómo son en realidad. Su carácter es aún muy voluble, y se dejan arrastrar fácilmente por la presión ejercida por el entorno. Viven aferrados a su existencia real, puesto que es la única que conocen. Cuando la sociedad a su alrededor les asigna un papel, ni siquiera llegan a ser conscientes de estar actuando.</li><li>• Los personajes no tienen ningún control sobre su vida o su forma de comportarse. La sociedad a su alrededor consigue imponerles uno o varios papeles que les adapten a sus propias conveniencias e intereses, si bien muchas veces los personajes ni siquiera son conscientes de estar desempeñando un papel concreto. Se convierten así en una especie de marionetas cuyos hilos son movidas desde fuera y sobre las cuales ellos no pueden ejercer ningún control. También ellos se convierten así en <i>objetos</i>, si bien muchas veces el rol</li></ul> |
|--|--|

<p>convierten a sí mismos en <i>objetos</i>, no en <i>sujetos</i>, y así es como tratan de encontrar su verdadera identidad, aquella que les permita llevar una vida digna y auténtica.</p>	<p>que a ellos les toca desempeñar no coincide en absoluto con ese "yo-ideal" al que les gustaría parecerse.</p>
---	--

Ahora bien, ambos tipos de personajes, los intelectuales maduros y los jóvenes inexpertos, no están en las obras de Max Frisch tan enfrentados entre sí como pudiera parecer a la vista del esquema aquí propuesto. Personajes de uno u otro grupo presentarán además un importante elemento en común: tanto los intelectuales como los ciudadanos de a pie caracterizados por una formación considerablemente inferior desempeñarán, voluntaria o involuntariamente, uno o varios papeles que no harán sino distanciarles aún más de sí mismos. Así, se convertirán en "*entfremdete Menschen*", en hombres que dudarán de quiénes son en realidad, de cuál es su lugar en la sociedad en la que les ha tocado vivir, y que se cobijarán bajo una máscara o bajo la apariencia de una marioneta viéndose a sí mismos como *objetos*.

En efecto, de algunos de sus personajes puede decirse que son *objetos* de un mundo exterior, ajeno a ellos, mientras que de otros se dirá que son más bien *objetos* de sí mismos, de su propio mundo interior.

Unos lucharán con más energía que otros por intentar encontrar su verdadera identidad, si bien esa lucha no tendrá en la inmensa mayoría

de las novelas y dramas de Frisch un desenlace positivo. La mayor parte de sus personajes acabará resignándose a la ficción de su papel, y vivirá una vida que no le corresponde pero que sí se adapta a las convenciones y normas sociales. Los demás, en su lucha encarnizada por encontrarse a sí mismos, acabarán sacrificando su vida y se convertirán en las víctimas de su entorno más inmediato.

Esa división entre intelectuales y ciudadanos de a pie establecida para clasificar a los personajes literarios de Frisch nos permite así mismo hablar de otros dos elementos estrechamente vinculados al motivo de los papeles (*Rollen*) desempeñados por los distintos personajes creados por el autor.

Esto conecta directamente con la diferencia fundamental que debe establecerse también entre las palabras de máscara (*Maske*) y marioneta (*Marionette*). Ambos elementos pueden y deben entenderse como recursos utilizados por el hombre de la nueva sociedad industrializada para lograr encubrir su identidad, si bien no son idénticos ni pueden por lo tanto utilizarse indistintamente. Dicho esto, mediante el empleo de la palabra máscara haremos alusión a la(s) careta(s) que el personaje de cierto nivel intelectual se impone voluntariamente a sí mismo. Con ella(s) consigue ocultar la realidad de su identidad bajo una engañosa apariencia. La vida del hombre no es sino un baile de máscaras, donde ni él sabe realmente quién es, ni tampoco los demás hombres de su

entorno se presentan ante él de manera clara y sin engaños. Esa *Maske* será sin embargo elegida libremente por él, con el objetivo primordial de tratar de adaptarse a las diversas situaciones sociales que se le presenten.

Frente a ese término, nos encontraríamos el de marioneta o títere (*Marionette*). Con esta palabra, Max Frisch alude metafóricamente a la falta de autonomía y libertad de acción o de pensamiento del hombre de su época. Éste carece de libertad para tomar decisiones. No es consciente de su verdadera identidad, y se deja manipular por la sociedad a su alrededor. Bajo una misma apariencia, el hombre puede llegar a desempeñar uno o varios papeles dependiendo siempre esa actuación de una decisión ajena a él. Serán las demás personas las que muevan los hilos de cada individuo, de cada marioneta. De esta manera, el hombre se verá del todo incapaz de rebelarse contra un poder de actuación que ni siquiera está en sus manos ni depende de él.

El recurso a la imagen de una marioneta no nace de la nada. Ya desde muy joven mostró Frisch una gran atracción hacia el mundo de los títeres. Podría incluso afirmarse que este motivo, el del titiritero y sus marionetas, llegó a convertirse también en elemento recurrente en varios de los fragmentos de su primer diario<sup>34</sup>. Así, la primera alusión del autor al mágico mundo de las marionetas la encontramos ya en los relatos

---

<sup>34</sup> Max Frisch no fue sin embargo el primero en establecer esa aparente similitud entre la conducta humana y las marionetas. Así, por ejemplo, ya G. Büchner antes que él, presentó al hombre bajo la apariencia de un muñeco (*Dantons Tod*), de un autómatas (*Leonce und Lena*) o incluso de un animal (*Woyzeck*).

protagonizados por el joven Marion en su *Tagebuch 1946-1949*, publicado en 1950. Nos referimos, claro está, a relatos como "*Marion und die Marionetter*", "*Mario und der Engel*" o "*Marion und das Gespenst*", escritos en 1946. En todos esos breves relatos se nos habla de un joven muchacho que recorre diversos pueblos con su teatro de marionetas. También en relación con dicho motivo merecerá especial atención el ensayo titulado "*Über Marionetter*", escrito en el año 1947 y publicado en ese mismo diario.

Para Frisch la marioneta es un recurso más empleado por el hombre para evadirse de un ambiente hostil, para conseguir presentar y a la par representar una forma de vida diferente a la propia:

*"Die Puppe ist Holz, ein ehrliches und braves Holz, das nie den verfänglichen Anspruch erhebt, einen wirklichen Christus vorzustellen, und wir sollen sie auch nicht dafür halten; sie ist nur ein Zeichnen dafür, eine Formel, eine Schrift, die bedeutet, ohne daß sie das Bedeutete sein will. Sie ist Spiel, nicht Täuschung; sie ist geistig, wie nur das Spiel sein kann"* (Frisch 1950: 479).

La presencia del motivo de la marioneta se apreciará de manera muy clara también en el joven protagonista del drama *Andorra*. Son muchos los estudiosos de la obra de Frisch que han encontrado paralelismos notables entre la figura del joven Andri y la del titiritero

Marion.<sup>35</sup> H. Bänzinger, por ejemplo, analizará meticulosamente esta cuestión, y también M. Jurgensen aludirá en alguna ocasión a los paralelismos existentes entre ambos textos de Frisch. Así, en uno de sus más serios estudios en torno a la producción dramática del autor, Jurgensen afirmó:

*"Das Land, in dem der Puppenspieler seine Stücke vorführt heisst Andorra. Im späteren Bühnenstück verdeutlicht der Namenswechsel nurmehr die Tatsache, daß der junge Mann ein Andorraner ist. Doch während Marion sich erhängt, wird Andri hingerichtet. Widersetzt sich das gegensätzliche Verhalten ihrem Schicksal gegenüber (Marion aktiv, Andri passiv) nicht einer unmittelbaren Metamorphose beider Gestalten? Dazu sei bemerkt, daß Andri in Wahrheit keineswegs ein passiveres Schicksal erleidet als Marion. Auch sein grausames Ende muss als Selbstmord bezeichnet werden. Wie Marion erweist er sich als Puppenspieler. Seine bezeichnendste Äusserung macht er im neunten Bild, als er dem Pater vorhält: 'Alle benehmen sich*

---

<sup>35</sup> No sólo existen paralelismos en lo que se refiere a los protagonistas del drama y del relato. Las semejanzas van aún más allá hasta el punto de que puede hablarse de un escenario común y de una temática prácticamente idéntica en ambos casos. Así, tanto en *Andorra* como en *Marion und die Marionetten*, la acción transcurre en una pequeña localidad llamada Andorra. Además, el joven Andri y la el titiritero Marion sufrirán por igual el rechazo social, y tratarán en vano de encontrar su verdadera identidad frente a una sociedad que se empeña en asignarles un papel que no les corresponde.

*heut wie Marionetten, wenn die Fäden  
durcheinander sind, auch Sie, Hochwürden”*  
(Jurgensen 1968: 80).

Tal y como puede inferirse de esta cita, para Frisch el hecho de que el hombre pueda acabar convertido en una simple marioneta es tremendamente perjudicial y dañino. Esto le aleja de la posibilidad de llegar a conocerse realmente a sí mismo, y le obliga a tener que acabar sacrificando su propia identidad y, en casos extremos, como el de Andri, incluso a sacrificar su propia vida.

Todos los hombres de la sociedad actual, no ya sólo los personajes literarios de Frisch, viven prisioneros de una larga serie de normas y convencionalismos que les impiden ser ellos mismos y que les obligan a adaptarse al entorno alienando si fuera preciso su personalidad. Así lo denunciará en más de una ocasión el joven protagonista del drama *Andorra*. No sólo se verá a sí mismo como una víctima de la terrible presión ejercida sobre él por parte de la sociedad andorrana; también Andri verá al resto de los habitantes de su localidad como meros muñecos manejados por una instancia superior, como autómatas incapaces de decidir sobre sus vidas y destinos puesto que con ello renuncia a su propio libre arbitrio y anula a su vez en último término su capacidad racional, características ambas que le permiten diferenciarse como ser humano.

Y, sin embargo, a la par que perjudicial, esa asignación de roles, de máscaras, de falsas identidades, es inevitable e intrínseca a la nueva estructura social creada tras los acontecimientos históricos de la segunda mitad del siglo XX. "*Der Mensch wird durch das erstarrte Bild in eine Rolle gezwungen, die ihm nicht entspricht und sein Denken und Fühlen erstickt*". Esto es, todo ser humano se verá empujado en numerosas ocasiones a lo largo de su vida a desempeñar uno o incluso varios papeles, bien movido por un deseo personal de cambio, por una intención de encontrar una personalidad *ideal*, o bien presionado por las circunstancias y demás personas de su entorno.

Ahora bien, la asunción de esos roles llevará a su vez consigo la alienación de la propia identidad. Alejará al hombre cada vez más de sí mismo y le empujará a una grave crisis de identidad en la que se sentirá aún más desorientado y abatido. Tal y como afirmó Frisch en cierta ocasión, "*ein Mensch, der durch das Bildnis in eine bestimmte Rolle gedrängt wird, kommt in Gefahr, seine Identität zu verlieren*" (Lüthi 1997: 47).

Como individuo, el hombre se verá entonces anulado; tendrá que sacrificar su "yo" sujeto con el fin de lograr ponerse al servicio de los intereses de la comunidad. No le quedará ninguna otra salida posible, pues tal y como se mencionó ya en apartados anteriores de este trabajo, en la mentalidad de Frisch, así como en la de la mayor parte de los intelectuales del siglo XX, no se puede concebir la existencia humana sin

una necesaria vinculación e interacción del hombre concreto con un entorno social.

Curiosamente, mientras que para disciplinas de estudio tales como la Psicología o la Sociología la asignación de roles y la aceptación de los mismos por parte del hombre puede, y de hecho, suele llevar consigo valores muy positivos en tanto que posibilita al individuo tomar conciencia de su propia existencia, para Max Frisch esa atribución de papeles a desempeñar deberá ser entendida de un modo negativo. La asunción de un rol, bien sea voluntariamente o bien impuesta por la presión del entorno social inmediato, entrará de lleno en una confrontación abierta con la verdadera identidad del sujeto. Sólo le permitirá contactar con una ficción que en poco o en nada se parecerá a la realidad y que le alejará aún más de sí mismo.

Ese jugar a desempeñar distintos papeles (*Rollen*) hará pues que el distanciamiento del hombre respecto de sí mismo sea cada vez mayor. No sólo podrá evadirse a otros espacios, o incluso, a otras épocas<sup>36</sup>, sino que también se evadirá de sí mismo, de una forma de ser con la que no está en absoluto conforme. Pero esa evasión le conducirá sin duda a una farsa, a una vida y a una realidad semejante a un baile de máscaras en el que nadie es realmente quien parece ser debajo de esa careta que él mismo haya elegido o que le haya sido asignada. Toda esa farsa enlazaría a la perfección con la idea del engañarse a sí mismo (*Selbstbelügung*) jugando

a pretender ser quién no se es en realidad, y alejaría al hombre cada vez más del conocimiento de su verdadera identidad.

*"Der Mensch existiert nur noch in seinen verschiedenen Rollen, er spielt sie nicht mehr, sondern geht in ihnen auf und hat sie dadurch mit der Rollendistanz auch aller persönlichen Verantwortlichkeit begeben"* (Dreitzel 1968: 387).

Así pues, la preocupación principal de Max Frisch en sus piezas dramáticas y en sus novelas no será tanto el argumento de las obras en sí, sino más bien todo aquello que mueva a sus personajes a tomar ciertas decisiones y a comportarse de una determinada manera, condicionados por la necesidad de adoptar un papel en una situación concreta. Al autor le interesará por encima de todo lo demás tratar de averiguar en qué medida sus protagonistas son o no conscientes del papel que están desempeñando así como de los factores que les hayan inducido a representar ese papel. La inmensa mayoría de los protagonistas de sus obras reflexionará continuamente acerca de su modo de comportarse y de sus decisiones. Unas veces su vida quedará limitada a la mera representación de un único papel impuesto por los demás hombres de su entorno (Andri); otras, el personaje se debatirá entre su propia identidad y la identidad ideal que le gustaría tener (Anatol Stiller);

---

<sup>36</sup> Recuérdense los continuos viajes realizados por muchos de los personajes de Frisch (Cuba, Grecia, Norteamérica...) así como las regresiones por parte de un buen número de ellos hacia momentos de su pasado o los intentos de evasión hacia el futuro.

otras, el hombre jugará a desempeñar de manera casi simultánea más de un papel (Theo Gantenbein)...

Y es que para Frisch, "*die Person sei eine Summe von Möglichkeiten, eine nicht unbeschränkte Summe, aber eine Summe, die über die Biographie hinausgeht*" (Hage 1983: 10).

Anatol Stiller y Theo Gantenbein son probablemente los personajes de Frisch que más claramente nos presentan ese juego consciente a la par que voluntario de la asunción de diferentes papeles por parte del protagonista.

En la novela *Mein Name sei Gantenbein* (1964) el personaje protagonista reflexiona en numerosas ocasiones acerca de ese libre juego de la asunción de una serie de papeles concretos, y en medio de ese pensamiento conseguirá llegar a la conclusión de que "*Jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle*" (Frisch 1964: 26). Para Gantenbein, la vida debe ser entonces entendida como una especie de juego de identidades. Dependiendo de las circunstancias a las que el hombre deba enfrentarse y de lo que se espere de él, éste optará entonces por un rol u otro, papeles todos ellos descritos en esta novela como prendas de ropa en el sentido de que el hombre puede ponérselas y quitárselas unas veces libremente y otras forzado por su entorno ("*Ich probiere Geschichten an wie Kleider!*" (Frisch 1964: 32). El personaje es en este caso plenamente consciente de estar jugando a desempeñar varios papeles, a vivir varias historias claramente diferenciadas las unas respecto de las

otras. La identidad del protagonista aparece así escindida en tres personajes diferentes, Theo Gantenbein - Svoboda - Enderlin, cuyas vidas giran alrededor de una única figura femenina, Lila. De este modo,

*"Ich probiere Geschichten an wie Kleider!". Dies ist ein Schlüsselwort im Roman 'Gantenbein'. Es hat im Sinne des Tagebuchnotiz vom Bildnis eine doppelte Bedeutung: Die vielen Geschichten sind zum Teil die menschlichen Möglichkeiten, die der Erzähler in sich selber siegt, sie offenbaren die reiche und geheimnisvolle Vielfalt des Menschen. Andere Geschichten sind Bildnisse im Sinne von 'Vorurteilen', welche die Leute andern Menschen gegenüber haben, jene falschen Vorstellungen, die wir uns manchmal von Menschen machen und die uns gelegentlich zurückgeworfen werden wie Plunder"*  
(Gockel 1976: 117).

En lo que respecta al juego de máscaras o de falsas identidades al que se ha hecho alusión anteriormente, podríamos citar como ejemplo del mismo la siguiente cita de Hage en relación a la novela *Stiller* (1954):

*"Der Ich-Erzähler ist der vermisste Anatol Ludwig Stiller. Aber deutlich wird auch: er ist nicht oder will der nicht sein, für den ihn die Mitwelt hält. Deswegen hat er sich ein zweites Leben wie einen*

*Schutzmantel umgelegt, hat sich in eine andere Identität geflüchtet, in eine Hölle, die er mit Fleiß und Phantasie auskleidet. [...] Er erfindet sich eine Geschichte, um seine eigene besser verbergen zu können'* (Hage 1983: 64)

Sea como fuere, la idea de desempeñar un papel, de actuar, está siempre presente en todos los protagonistas de las obras del autor suizo. Para él, esa actuación forma parte intrínseca de todo individuo. Vinculado como está a un entorno social, el hombre deberá tratar de adaptarse (*anpassen*) a las diferentes circunstancias que se le presenten a lo largo de la vida, y para ello se verá forzado a asumir diferentes roles. Ya desde niño deberá adecuarse a aquello que sus padres o familiares esperan de él. En la escuela se le tendrá por más o menos aplicado, por más o menos alegre y comunicador, en función siempre de su forma de comportarse en cada momento concreto. A medida que el individuo madure, su actitud no será posiblemente la misma dentro del entorno familiar que dentro del entorno laboral. Deberá intentar adaptar no sólo su conducta, sino también su lenguaje, su indumentaria, su pensamiento... a las distintas circunstancias, mostrando en cada situación un nuevo personaje, un "yo" diferente. Además, si aspira a ser aceptado socialmente, tenderá paulatinamente a asumir aquellos papeles que la sociedad de su entorno haya elegido para él y posiblemente tendrá que renunciar en más de una ocasión a representar el papel del "yo" ideal que a él le gustaría.

Paradójicamente, en esa asignación y asunción de roles tan característica de la nueva sociedad industrializada, no habrá un sitio para el rol del ser humano en tanto que individuo concreto. Para Frisch, toda personalidad humana puede y de hecho tiende a escindirse (*Ich-Spaltung*) en varias identidades diversas para tratar de adaptarse a las diferentes situaciones que se le presenten a lo largo de la vida, aunque ello implique el necesario sacrificio del "yo" sujeto.

Casi todos los personajes creados en la ficción por Max Frisch pasarán irremediabilmente por esa fase de asumir uno o varios roles (*Entwürfe zu einem Ich*), y casi todos ellos también presentarán alguna dificultad a la hora de desempeñar ese papel. Les resultará complicado actuar representando un determinado papel, especialmente en aquellos casos en los que el personaje no haya elegido libremente el rol que quiera representar. Así, por ejemplo, Andri no entenderá por qué debe actuar tal y como lo haría un judío pese a no serlo sólo con el fin de conseguir ser aceptado por los demás, al igual que tampoco el Dr. Schaad comprenderá la actitud hostil de la sociedad hacia él, incluso después de haber sido declarado inocente con relación al brutal asesinato de una de sus ex mujeres. También podrá ocurrir que confundan ese papel con su verdadera vida como ocurrirá en el caso concreto de Theo Gantenbein: "*Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Gesichte, die er für sein Leben hält*" (Frisch 1964: 36).

Max Frisch expresó abiertamente y en más de una ocasión esa predisposición humana a asumir ciertos roles. Baste por ejemplo con citar aquí parte de su conversación mantenida con H. Bienek :

*"[...] aber vielleicht muss man schon Schriftsteller sein, um zu wissen, daß jedes Ich, das sich ausspricht, eine Rolle ist. Immer. Auch im Leben. Auch in diesem Augenblick. Jeder Mensch (ich spreche jetzt nicht vom Schriftsteller, sondern von seinem Helden) jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er, oft unter gewaltigen Opfern, für sein Leben hält, oder eine Reihe von Geschichten, die mit Namen und Daten zu belegen sind, so daß an ihrer Wirklichkeit, so scheint es, nicht zu zweifeln ist. Trotzdem ist jede Geschichte, meine ich, eine Erfindung und daher auswechselbar... Nur die Erfahrung ändert alles, weil sie nicht ein Ergebnis der Geschichte ist, sondern ein Einfall, der die Geschichte ändern muß. Um sie auszudrücken [...] Was ich meine: jedes Ich, das erzählt, ist eine Rolle [...]" (Bienek 1969: 27-29).*

Como elemento integrante de un colectivo social, el hombre ha de intentar adecuarse a su entorno aunque eso suponga en ocasiones tener que renunciar a su propia forma de ser. El mundo en el que le ha correspondido vivir es un entorno hostil que no deja margen a la libertad

de decisión y de expresión por parte del ser humano. En ese sentido, el hombre puede ser considerado prisionero de una sociedad alienadora y manipuladora de la conducta individual. Ante esa situación se planteará en muchas ocasiones el deseo de evadirse, de escapar, no ya físicamente a otros espacios o épocas, sino más bien de huir de sí mismo, de su propia existencia, y será entonces cuando opte por la única salida posible: el desempeño de un papel. Si tiene la posibilidad de elegir libremente ese papel, optará por desempeñar una personalidad ideal, una especie de "anti-yo", eliminando de su nuevo personaje todo aquello que le disguste de su vida anterior. Por el contrario, si ese nuevo papel le resulta impuesto por la sociedad de su entorno, el individuo se sentirá incluso más desorientado y confuso que antes de comenzar el juego de máscaras, y fácilmente acabará padeciendo una crisis de identidad que en no pocos casos le costará su propia vida. Sea como fuere, el desempeño de uno u otro papel por parte del individuo será inevitable en la moderna e industrializada sociedad, o al menos así era como lo contemplaba Frisch y como nos los transmitía en sus escritos.

La presencia recurrente de la evasión de la realidad por parte de los personajes de Frisch mediante la atribución o asignación de roles, ha hecho que en muchos de los estudios realizados sobre el autor suizo se hable de Max Frisch como "*ein Dichter des Fernwehs*"<sup>37</sup>. Al igual que los autores románticos, Frisch, y sobre todo sus personajes de ficción, no se

---

<sup>37</sup> Véanse a este respecto los trabajos realizados por E. Stäubli: *Max Frisch. Gedankliche Grundzüge in seinen Werken*, Basel, 1970 y *Max Frisch. Gesamtdarstellung seines Werkes*, 4. Auflage, St. Gallen, 1971, o por M. Wintsch-Spiess: *Zum Problem der Identität im Werk Max Frischs*, Zürich, 1965

encuentran cómodos en la época y en la sociedad que les ha tocado vivir, y por ello buscan evadirse de ésta. Algunas veces dicha evasión estará vinculada a lugares más o menos exóticos (Hawaii, Peking, Latinoamérica...), pero en líneas generales, la evasión de sus protagonistas no guardará relación con unos parámetros espaciales o temporales específicos, sino que su añoranza se orientará más hacia la búsqueda de una vida auténtica, de una vida en la que el hombre pueda volver a encontrarse a sí mismo.

Con esta temática y esta percepción de la realidad Frisch consigue abrir una nueva brecha importante en el panorama de la literatura suiza en lengua alemana. En sus obras no se aprecia el constante patriotismo (*Heimweh*) característico de la literatura suiza precedente. Sin dejar de lado la presencia de la sociedad suiza y de su mentalidad en muchas de sus obras, Frisch busca la evasión del hombre en un plano de alcance mucho mayor. Así, en sus obras el hombre se evade de la sociedad en general y no sólo de la suiza; lo que es más, se alejará también de sí mismo intentando con ello mantener hacia su propio "yo" la postura de un observador imparcial. Tal vez contemplándose como *objeto* en lugar de como *sujeto* le resulte más fácil llegar a encontrar su identidad. Según palabras del autor,

*"[...] wir zerfallen in einen unbefriedigten innern Menschen und in einen Maskenmenschen [...] Im Grunde sind wir alle mehr oder weniger Schizophrenen gespalten. Gespalten in uns selbst und abgespalten*

*von den Mitmenschen*". (Frisch *apud* Stäuble 1970: 18)

Consciente del efecto destructivo y aniquilador que la asunción de roles puede ejercer sobre el individuo, Frisch retomará este motivo una y otra vez, de manera casi obsesiva en la mayor parte de sus obras. Dicho motivo fue ya presentado en el relato "*Der andorranische Jude*" publicado dentro del primero de sus diarios, y reaparecerá como constante temática incluso en sus obras más tardías. El crítico literario Reich-Ranicki hablará de sus personajes literarios en los siguientes términos:

*"Die Figuren erweisen sich beinahe alle als blosse Versuchspersonen, die eine bestimmte Funktion zu erfüllen haben, als Demonstrationsobjekte also. Sie leben nicht, aber sie repräsentieren allerlei, sie bedeuten viel. So ähneln sie Marionetten, zu denen sich Frisch schon auf den ersten Seiten seines Tagebuchs liebevoll und insgeheim programmatisch bekannt hat".* (Reich-Ranicki 1991: 40)

En resumen, Frisch no pretende en sus novelas y piezas teatrales analizar la realidad de su época, sino más bien presenta a los lectores una perspectiva original de la experiencia del hombre moderno. Como hombre de su tiempo es consciente de que la nueva realidad de la sociedad industrializada y mecanizada del siglo XX amenaza con destruir la

identidad humana, el sentido de toda existencia. El individuo actual vive alienado por su entorno, tratando continuamente de adaptar su conducta y su pensamiento a lo que se espera de él, pero eso le llevará a una situación de desconcierto tal en la que ya no sabrá quién es en realidad.

Será en este punto donde la temática del autor suizo conectará con algunas de las principales corrientes existencialistas europeas, y también donde se deje notar en él la influencia ejercida en su obra por los escritos de autores tales Albert Camus o Jean-Paul Sartre<sup>38</sup>. Max Frisch nos presenta a través de sus personajes una original forma de evasión de la realidad circundante por parte del hombre: éste no buscará ya mundos o épocas mejores, sino que escapa hacia nuevas identidades mediante la asunción de diferentes roles o papeles. Sólo ese distanciamiento de sí mismo le permitirá analizar su conducta y su pensamiento, si bien, como ya indicamos anteriormente, "*ein Mensch, der durch das Bildnis in eine bestimmte Rolle gedrängt wird, kommt in Gefahr, seine Identität zu verlieren*" (Geisser 1973: 83). Porque, tal y como podremos comprobar en sus principales novelas y obras de teatro, un hombre no puede nunca huir completa y definitivamente de sí mismo. Así lo expresó también Freud en algunos de sus más destacados estudios sobre el psicoanálisis:

---

<sup>38</sup> Frisch tomó contacto con el movimiento existencialista francés cuando estudiaba Filosofía en Zürich. También, y gracias a su biografía, sabemos que más o menos en aquella misma época leyó obras como *L'Être et le néant* (1943), *Huis clos* (1944) o *Portrait de l'antisémite* (1945) de Jean-Paul Sartre, así como *L'Étranger* (1942) y *La Peste* (1949), obras todas ellas que condicionarían parte de su temática y de sus personajes posteriores.

*"[...] vor sich selbst kann man nicht fliehen, gegen die innere Gefahr hilft keine Flucht, und darum sind die Abwehrmechanismen des Ichs dazu verurteilt, die innere Wahrnehmung zu verfälschen und uns nur eine mangelhafte und entstellte Kenntnis unseres Es zu ermöglichen"* (Freud 1937: 82).

Únicamente mediante la aceptación de uno mismo (*Selbstannahme*) con las propias limitaciones que ello implique, podrá el hombre descubrir en qué consiste su verdadera identidad. El amor hacia su propia persona deberá pues anteponerse incluso al amor hacia los demás seres de su entorno. Aceptándose tal y como es en realidad conseguirá salir de la grave crisis personal en la que haya caído, y podrá gozar de una vida auténtica. Así conseguirá zafarse de la máscara que se haya impuesto a sí mismo o cortar las cuerdas que muevan su modo de actuar y de pensar, cuerdas manejadas a su antojo por alguna otra persona de su entorno. A lo largo del siguiente capítulo intentaremos precisar un poco mejor cuáles son algunos de los estereotipos negativos y prejuicios que Frisch asocia con relativa frecuencia a todas esas máscaras y roles que el individuo se ve obligado a desempeñar con el objetivo de lograr esa vida auténtica (*wirkliches Leben*).

## 2.3.2. PREJUICIO Y ESTEREOTIPIA

### 2.3.2.1. Consideraciones generales

En los capítulos anteriores hemos analizado la tendencia de todo individuo a forjarse imágenes de aquello y de aquellos que le rodean. Esta parece ser una característica innata del hombre, característica que se agudizará aun más en la sociedad de la segunda mitad del siglo XX. De manera continua a la par que inevitable, el hombre asignará al prójimo una identidad nueva, falsa, que podrá o no parecerse a su verdadera forma de ser, y que en muchos casos le hará dudar de sí mismo. Esta tendencia a atribuir imágenes a los individuos de nuestro entorno más inmediato no tendría una mayor repercusión si no fuera porque Frisch ve en esa predisposición la presencia dominante de *Bildnisse* negativas y cargadas de prejuicios.

El hombre posee por naturaleza una tendencia clara a estereotipar, esto es, a adscribir toda una serie de imágenes y de connotaciones por lo general de carácter negativo, y lo hace no sólo a individuos concretos, sino incluso a colectivos sociales o a pueblos enteros<sup>39</sup>. La presencia de esa tendencia no se corresponde sin embargo con una innovación de Frisch en la literatura en lengua alemana, sino que

---

<sup>39</sup> Recuérdese en este sentido la crítica reiterada por parte del autor hacia su patria, hacia Suiza, en obras tales como *Stiller*.

esa predisposición ha existido siempre en el hombre, a pesar de que la literatura no siempre se haya preocupado de reflejarla.

Será en el ámbito psicológico, y más concretamente en el de la Psicología Social como ya se ha comentado en la primera parte de este trabajo, en el que la polémica cuestión del prejuicio y de las imágenes comúnmente asociadas al mismo cobren una mayor relevancia. Así, Henri Tajfel, considerado por muchos el padre de la Psicología Social europea, fue quien se encargó de elaborar uno de los más serios estudios sobre la asignación de imágenes a los hombres y mujeres de nuestro entorno, y, sobre la presencia de los prejuicios en esas imágenes.<sup>40</sup>

Tajfel, consciente de la cruenta época que le ha tocado vivir al hombre moderno, de la inhumanidad del hombre para con el propio hombre, nos habla de esa tendencia de todo ser humano a clasificar y a evaluar a todos los individuos de nuestro entorno. No se trata únicamente de una forma de expresión del malestar social de la época, o incluso de la inadaptación de ciertos individuos a su entorno. En muchos casos, es también una forma de expresar desacuerdo con la convivencia de seres diferentes, de mostrar una cierta superioridad, o a veces inferioridad respecto a ellos. Así, este psicólogo analiza meticulosamente la conducta humana, tanto desde el punto de vista individual como en lo referente a sus relaciones con el resto de la comunidad. Todo ser

---

<sup>40</sup> Precisamente será su ensayo "*Prejudice*" el que le catapultó a la fama. Muchas de las teorías presentadas por él en este ensayo, así como en otras obras de talante psicológico referentes a las relaciones intergrupales, serán retomadas por Max Frisch como hilo conductor de gran parte de su producción literaria.

humano, sin excepciones visibles, mostrará esa tendencia a juzgar la actitud de los demás, a clasificarla en términos positivos o negativos conforme a su propia escala de valores. Emitirá siempre, aunque unas veces de manera más explícita que otras, su opinión acerca de lo que juzgue como apropiado o inapropiado en la conducta de los demás hombres de su entorno. Todos esos juicios deberán ser pues entendidos con relación a la escala de valores que posea el individuo concreto que emita esos juicios, o incluso a la escala que posea todo el grupo social al que éste esté vinculado.

Lo fundamental en lo referente a la emisión de juicios acerca de los demás seres a nuestro alrededor será, naturalmente, ese carácter valorativo, esa necesidad de adjudicarle a la conducta de los demás, o incluso a la conducta propia, una etiqueta de carácter positivo o negativo según se adecue o no a la normativa o conducta social general establecida. En palabras del propio Tajfel, todos esos "*valores son las ideologías - políticas, sociales, morales o religiosas - implícitas y explícitas de una sociedad y de los subgrupos que la forman*". (Tajfel 1987: 57)

Precisamente será esa expresión de juicios valorativos por parte del individuo acerca de los demás seres de su entorno la que, según Tajfel, servirá como base a la aparición de la estereotipia social y del prejuicio. Las valoraciones asignadas a individuos concretos tenderán con mucha frecuencia a mostrar generalizaciones muy burdas sobre sus rasgos y sobre su modo de actuación en determinadas situaciones. Serán

fundamentalmente los atributos externos más marcados, esto es, los rasgos físicos que resulten más evidentes y llamativos en el individuo en cuestión, así como sus ademanes más repetidos, los que ayuden al hombre a configurar una imagen y a delimitarla. Por el contrario, pocas veces repararemos en los rasgos o ademanes aparentemente normales o en los que resulten especialmente favorables, sino que a la hora de emitir juicios sobre segundas o terceras personas nos dejaremos llevar por aquéllos que resulten anómalos o anormales por salirse de la supuesta norma social a la que nos sentimos adscritos.

Así, por ejemplo, a la hora de juzgar a las personas de nuestro entorno, repararemos en rasgos tan banales como una nariz más grande de lo normal, unos ojos excesivamente saltones, un cuello demasiado largo, o, en formas de ser poco convencionales tales como el amaneramiento de ciertos hombres o la actitud varonil de ciertas mujeres. Sirvan estos ejemplos para hacernos entender cómo esa expresión de opiniones acerca de todos los que nos rodean está continuamente adscrita a juicios de valor, y cómo éstos tienden, muchas veces de manera inconsciente, a resaltar los elementos negativos y a consolidarlos, en la mayor parte de las ocasiones de manera errónea y precipitada, como los rasgos más distintivos de la identidad de la persona a la que estamos juzgando. Únicamente cuando nos sintamos observados o personalmente juzgados por aquellos a nuestro alrededor conseguiremos también nosotros mostrarnos más benévolo a la hora de emitir nuestros juicios acerca de segundas personas.

En este punto radicaría precisamente la base o el origen de los prejuicios y de la estereotipia social, en la medida en la que todo hombre tiende además a transponer todos esos juicios negativos desde un plano meramente físico a un plano básicamente social.<sup>41</sup>

Esta visión social de los prejuicios y estereotipos sociales que acabamos de presentar no corresponde únicamente a la del psicólogo Henri Tajfel, sino que es compartida a su vez por las principales corrientes de pensamiento del siglo XX, corrientes a las que Max Frisch tuvo alcance, y que dejaron también su huella en las páginas de sus novelas y obras dramáticas.

Continuando con la definición formal del término estereotipo, resulta igualmente válida e interesante la que nos ofrece Oliver Stallibrass, definición que aborda el término desde un punto de vista social. Para él, el prejuicio es

*“una imagen mental muy simplificada (por lo general)  
de alguna categoría de personas, institución o*

---

<sup>41</sup> Para sustentar todas sus teorías acerca de la estereotipia social, Tajfel llevó a cabo numerosos experimentos orientados a establecer el origen de los prejuicios y la predisposición innata del ser humano a volcar connotaciones negativas en su valoración de los demás hombres de su entorno. En la mayor parte de sus experimentos (ej.: juzgar a determinados individuos a partir de fotografías), tuvo ocasión de comprobar cómo las imágenes negativas, y muchas veces carentes de fundamento, prevalecían sobre los aspectos positivos de los individuos analizados. Partiendo de las opiniones y valoraciones recogidas acerca de esos individuos fotografiados, pudo también apreciar la predisposición humana a generalizar y a estereotipar a grupos humanos completos conforme a los rasgos presentados tan sólo por un número reducido de individuos pertenecientes a ese grupo.

*acontecimiento, que es compartida, en sus características esenciales, por un gran número de personas"* (Stallibrass 1977: 601).

Frente a la explicación ofrecida por Stallibrass para el concepto de estereotipo, y estrechamente relacionada con ésta, Gordon W. Allport, propuso a su vez otra interesante definición para el término. Para él, otra definición posible sería la de

*"keine Kategorie, sondern eher ein festes Merkzeichen an der Kategorie. [...] Ob günstig oder ungünstig, ein Stereotyp ist eine überstarke Überzeugung, die mit einer Kategorie verbunden ist. Sie dient zur Rechtfertigung (Rationalisierung) unseres diese Kategorie betreffenden Verhaltens".*  
(Wendt/Schmitz 1954: 75)

Más interesante que esta definición resulta sin embargo el estudio que dicho autor realizó acerca de la etimología y de los orígenes del término *prejuicio*, hasta llegar a la acepción con la que lo conocemos hoy. Así, Allport analiza en su obra cómo el término inglés "*prejudice*" se deriva del sustantivo latino "*praejudicium*", y cómo, desde la antigüedad, las acepciones de dicho término se han ido modificando, pudiendo destacarse dentro de su evolución tres estadios principales:

- En una primera fase, la palabra "*praejudicium*" hacía referencia a "*das, was vorausgeht*" (praecedens), esto es, a un juicio basado en la propia experiencia.
- Ya en inglés, el término "*prejudice*" pasó a tomar la acepción de "*das von genauer Prüfung und Berücksichtigung der Tatsachen gefällt wird*", esto es, un juicio cuya validez pudiera ser demostrada y que se atuviera fielmente a unos hechos sobradamente probados.
- Por último, "*prejudice*" añadió también a su definición básica aspectos valorativos del tipo "*günstig oder ungünstig*", es decir, de resultar favorable o desfavorable, aspectos que desde entonces deberían acompañar necesariamente a todos esos juicios expresados por el hombre con relación a los demás seres de su entorno, opiniones precipitadas y en la mayor parte de los casos carentes de fundamento.

De acuerdo con las palabras de Allport, y reproduciendo aquí la definición exacta con la que el término "*prejuicio*" aparece en el *New English Dictionary*, éste sería un "*zustimmendes oder ablehnendes Gefühl gegenüber einer Person oder Sache, das der tatsächlichen Erfahrung vorausgeht, nicht auf ihr gründet*" (Allport 1954: 65). Es decir, el prejuicio sería entonces un tipo de juicio u opinión acerca de otra persona, grupo o comportamiento social, realizado por lo general de manera inconsciente y sin un fundamento basado en la propia experiencia.

En la emisión de dichas valoraciones pocas veces nos dejaremos llevar por nuestra propia experiencia, por nuestro juicio personal, sino que tenderemos por lo general a hacer nuestras las opiniones de aquellos que están a nuestro alrededor, y juzgaremos a quienes nos rodean conforme a los patrones sociales establecidos y no conforme a nuestra propia visión de la realidad.<sup>42</sup> Muchas veces ni siquiera tendremos una experiencia propia acerca de aquello que estamos juzgando. Puede darse el caso de que no hayamos conocido nunca a la persona que es objeto de nuestra valoración, o bien que nos limitemos a formular esa opinión basándonos exclusivamente en los juicios poco o nada objetivos emitidos por terceras personas. En líneas generales, tampoco nos pararemos en la emisión de dichos juicios a considerar las diferencias individuales que puedan presentar los distintos sujetos, sino que tenderemos a aglutinarlos a todos ellos bajo la imagen de un colectivo, de un grupo, y emitiremos entonces unos juicios con carácter mucho más global. Volcaremos sobre los demás una imagen perfectamente delimitada e inamovible de la que el hombre pocas veces podrá escapar.

De este modo, el individuo se convertirá en una víctima del entorno (*Bildnis als Schicksal*), sacrificará no sólo su verdadera identidad, que quedará alienada bajo la presión de un entorno agresivo y, en los casos

---

<sup>42</sup> Una vez más reaparece aquí la constante falta de libertad del hombre moderno, no sólo ya para juzgarse a sí mismo y para llegar a encontrar su verdadera identidad, sino incluso para poder forjarse una imagen de los demás hombres. Esta imagen o *Bildnis* quedará en la mayor parte de las ocasiones condicionada por la visión que los demás hombres de nuestro entorno social inmediato tengan del individuo al que se está juzgando.

más extremos, la presión será tan fuerte que le obligará incluso a sacrificar su propia vida (ej.: Andri o Felix Schaad). Una vez asumida la imagen negativa que el resto de la sociedad o que él mismo haya diseñado para él, disconforme con el papel que le haya correspondido representar, ya no le no verá sentido alguno a prolongar su existencia, y quedará en consecuencia convertido en una víctima de ese prejuicio.

En ese sentido, y tal y como señala M. Jurgensen en uno de sus estudios sobre la producción literaria de Max Frisch y el tratamiento por parte del autor de la problemática cuestión de la identidad, los hombres son "*Gefangener einer Gesellschaft, die sie zwingen möchte, sich ihren klischeehaften Verhaltensnormen anzupassen*" (Jurgensen 1972: 84). Sólo adaptando la propia conducta a las normas sociales establecidas por el entorno, conseguirá el hombre vivir integrado en el grupo y dejará a un lado su posición de "*Aussenseiter*" o marginado. Ahora bien, eso nos convertirá a su vez como individuos en una especie de autómatas, en un colectivo caracterizado por la uniformidad y por una composición perfectamente homogénea, donde nada logrará escapar del lugar que le haya sido asignado desde fuera y todo se rija por unos principios absolutamente delimitados y rígidos. Según esto, el término "*prejuicio*" denotaría también

*"eine ablehnende oder feindselige Haltung gegen eine Person, die zu einer Gruppe gehört, einfach deswegen, weil sie zu dieser Gruppe gehört und deshalb dieselben zu beanstandenden Eigenschaften*

*haben soll, die man dieser Gruppe zuschreibt"*  
(Allport 1954: 76)

Tomando en consideración lo anteriormente dicho, un estereotipo social comportaría entonces la asignación de ciertos rasgos - generalmente los de carácter negativo - a los diferentes individuos concretos que sean miembros de una comunidad. Así mismo, ese grupo quedaría también perfectamente definido en su *imagen* y sería diferenciable respecto de otros grupos o de otros individuos que no presentaran esos rasgos.

Una de las características generales que podría añadirse a la de los estereotipos y prejuicios, aparte del ya mencionado carácter negativo de la *Bildnis* del grupo, sería la de la permanencia de dicha imagen (verdadera o falsa) durante un largo período de tiempo. Esos juicios o valoraciones negativas respecto a un grupo social no son opiniones pasajeras, no se refieren sólo a unas épocas o a unos individuos concretos, sino que bajo esas generalizaciones, a menudo absurdas, tendemos a englobar a civilizaciones enteras. Rompemos de este modo todas las posibles barreras geográficas o temporales. Fijémonos por ejemplo en la estereotipia que rodea al pueblo judío. Su imagen ha permanecido prácticamente inalterable a lo largo de los siglos, y, además, resulta curioso comprobar cómo esa imagen es compartida por individuos

y pueblos de procedencias muy diversas.<sup>43</sup> Otro tanto podría decirse de la población negra americana, musulmana...

Pero la estereotipia social no es algo que únicamente pueda vincularse a cuestiones étnicas o de religión. Éstos serían tan sólo factores añadidos a la emisión de esos juicios globales. La estereotipia y la asignación de imágenes preconcebidas y cargadas de prejuicios pueden darse también con relación a individuos concretos, incluso a individuos que compartan nuestra propia raza o nuestras creencias, pero que discrepen de nosotros en lo que a actitud social se refiere.

Los estereotipos, según palabras del propio Tajfel, surgen de un proceso de categorización, esto es, de la emisión por parte del sujeto de una serie de juicios valorativos acerca de todos aquellos y de todas las circunstancias a nuestro alrededor, y se caracterizan por su tendencia a la simplificación ahí donde aparentemente hay en realidad una tremenda complejidad.

De todas las opiniones que nos forjamos acerca de los demás hombres de nuestro entorno, tendemos a quedarnos exclusivamente con aquellas que nos resultan más llamativas, y, por lo general, son éstas las que presentan un carácter más negativo o anómalo. Esto es algo que todo ser humano tiende a hacer ya desde niño. De hecho, según los principales estudios de Piaget, es durante infancia cuando se sientan en el individuo

---

<sup>43</sup> Volveremos a tratar en detalle sobre la imagen del judío y los prejuicios asignados a dicha imagen con relación al personaje de Andri, protagonista del drama *Andorra* en el

las bases más duraderas e inamovibles de sus futuros prejuicios respecto a la sociedad de su entorno.

El nuevo hombre surgido en la segunda mitad del siglo XX, que vive inmerso y forma parte de la deshumanizada sociedad industrializada, no sólo carece de toda individualidad, sino que además únicamente puede ser concebido como parte de un todo absoluto. De ahí que su personalidad quede parcial o completamente anulada. Entendida así la nueva realidad del hombre, se puede hablar entonces de una importante crisis de identidad en la que el hombre se debate en vano tratando de encontrarle un sentido coherente a su existencia.

Así mismo, podría hablarse también de una crisis del ser individual, entendiendo éste como hombre concreto frente a un colectivo social en el que vive inmerso. En medio de esa conflictiva situación, el hombre sólo podrá encontrarse a sí mismo en la medida en que se acepte dentro de sus propias limitaciones, en el momento en que cobre consciencia de su propia identidad y sea capaz de liberarse de todos los prejuicios e imágenes preconcebidas que el resto de los hombres a su alrededor o bien él mismo haya volcado sobre él. Deberá, pues, ante todo, aprender a amarse a sí mismo; ahí es justamente donde radicará su única salvación posible, en el amor hacia la propia persona (*Selbstliebe*).

De hecho serán todas esas *Bildnisse* o imágenes carentes de amor hacia el prójimo, las que den lugar a los prejuicios, estereotipos

---

negativos y a la mayor parte de los conflictos internos del ser humano en su convivencia con la sociedad del siglo XX. En una estructura social tan deshumanizada el hombre corre el grave peligro de que esos esquemas de pensamiento tan negativos acaben convirtiéndose en clichés y anulen total o parcialmente la identidad del hombre, como de hecho ocurre con algunos de los personajes de Frisch.

*“Das Bildnis wird dann zur tödlichen Gefahr, wenn es unkritisch gegen das Ich und das Du verwendet wird, als gängige Münze, als Klischee [...]”* (Lüthi 1997: 46).

Y es que para Frisch, el término *Bildnis* puede y debe asociarse en múltiples ocasiones a lo que en la Psicología Social se designa empleando el término prejuicio (*Vorurteil*)

En resumen, Max Frisch no concibe las imágenes que podamos forjarnos sobre los demás, o incluso las que podamos forjarnos sobre nosotros mismos, en un sentido positivo. Frente a autores como Bertold Brecht<sup>44</sup> o Hermann Hesse<sup>45</sup> (por citar sólo algunos ejemplos), para

---

<sup>44</sup> B. Brecht nos presenta un interesante estudio sobre el tema de las imágenes o “Bildnisse” que acompañan a todo individuo en su ensayo “*Über das Anfertigen von Bildnissen*”, incluido en el volumen nº 20 de sus obras completas, p. 168 y ss.. Así, retomando aquí sus propias palabras, “*der Mensch macht sich von den Dingen, mit denen er in Berührung kommt und auskommen muß, Bilder, kleine Modelle, die ihm verraten wie sie funktionieren. Solche Bildnisse macht er sich auch von Menschen [...]. Nicht nur das Bildnis eines Menschen muß geändert werden, wenn der Mensch sich ändert, sondern auch der Mensch kann geändert werden, wenn man ihm ein gutes*

quienes esas imágenes pueden encerrar elementos positivos en la medida

---

*Bildnis vorhält [...] Das Bildnis ist produktiv geworden, es kann den Abgebildeten verändern, es enthält (ausführbare) Vorschläge. Solch ein Bildnis machen heißt lieben*".

En esta breve cita de Brecht podemos vislumbrar ya cómo la visión que él tiene de esas imágenes es contraria a la defendida por el autor suizo. A diferencia de Frisch, Brecht opina que las imágenes pueden también encerrar en sí connotaciones positivas que ayuden al individuo a conocerse mejor a sí mismo, a aceptarse, a amarse, a descubrir nuevas facetas de su propia identidad. Frisch, por el contrario, verá en esa formación de imágenes preconcebidas precisamente la destrucción de ese "Liebe", entendido siempre como el amor hacia uno mismo y la aceptación del propio yo.

Esa misma idea de la imagen atribuida como elemento productivo en la construcción de identidad está recogida también en la literatura española de una forma bellísima. Ya en 1956 el poeta asturiano Ángel González escribe en su poemario *Áspero Mundo*,

*Yo sé que existo / porque tú me imaginas/  
Soy alto porque tú me crees/  
alto, y limpio porque tú me miras/  
con buenos ojos,/  
con mirada limpia./  
Tu pensamiento me hace/ inteligente, y en  
tu sencilla/ ternura, yo soy también  
sencillo/ y bondadoso./  
Pero si tú me olvidas/quedaré muerto sin que  
nadie/ lo sepa. Verán viva/ mi carne, pero será  
otro hombre/ - oscuro, torpe, malo - el que la habita*

(Ángel González: *Antología*. Madrid: Visor, 1996: 29)

<sup>45</sup> En personajes como Demian o Siddharta, por citar sólo un par de ejemplos, H. Hesse nos muestra al hombre como un "nicht etwas Erschaffenes, sondern 'eine Förderung des Geistes', ein Werden", es decir, como un individuo en fase continua de hacerse a sí mismo, de construir una identidad sólida. Frisch y Hesse coincidirán en su visión del hombre moderno como un ser profundamente descontento y en desacuerdo con la realidad que le ha tocado vivir, pero tomarán vías distintas a la hora de resolver los dilemas a los que se ven enfrentados sus personajes. Mientras que a los personajes de Hesse, la proyección de imágenes sobre ellos por parte de las demás personas de su entorno les ayudará a tomar consciencia de su verdadero lugar en el mundo, los protagonistas de las novelas y dramas de Frisch sufrirán la destrucción de su propio "yo" precisamente por la terrible presión de esas imágenes y los prejuicios a ellas asociados. La imagen volcada sobre ellos les impedirá ver quiénes son en realidad y qué identidad se esconde bajo la máscara que, bien ellos mismos, bien la sociedad, les ha impuesto. Cegados por esa falsa identidad, sacrificarán la suya propia: unos se convertirán en marionetas cuyas vidas serán manejadas a su antojo por el resto de los hombres de su entorno, y otros perderán su propia vida intentando en vano encontrarse a sí mismos. La muerte será entonces la única salida posible al hecho de ser continuamente juzgado por los demás.

en que permiten al individuo entrar en un proceso de hacerse a sí mismo (*Selbstwerdung*) y de descubrirse frente a aquello que los demás piensan sobre uno, Max Frisch sólo reparará en el efecto destructivo y aniquilador que dichas imágenes y prejuicios puedan ejercer sobre la personalidad humana alienando todo atisbo de mostrar la auténtica identidad individual.

Con la asignación de *Bildnisse* negativas y cargadas de prejuicios a individuos concretos éstos se convertirán en víctimas de su entorno, en una especie de chivos expiatorios (*Sündenböcke*) sobre los cuales la sociedad entera volcará todos sus propios errores.<sup>46</sup>

Y, sin embargo, aun consciente de ese poder destructivo de los prejuicios sobre la identidad del ser humano, Frisch reconoce también la inevitabilidad de la asignación de esas imágenes por parte del hombre. "*Es ist Sünde, sich von seinem Nächsten oder überhaupt von einem Menschen ein fertiges Bild zu machen, zu sagen: so und so bist du, und*

---

<sup>46</sup> Baste recordar aquí el papel desempeñado por el joven Andri en el drama *Andorra*. Toda la sociedad andorrana, con las únicas excepciones de Barblin - su hermana - y la Señora - su madre biológica - ha volcado sobre él la imagen negativa del judío. Ha descargado sobre él todo aquello que se opone al orden y la aparente pulcritud de su pueblo. Sobre el papel de Andri como chivo expiatorio de esa sociedad egocéntrica volveremos a ocuparnos más adelante al analizar en detalle el tratamiento que Frisch ofrece en *Andorra* sobre los prejuicios e imágenes estereotipadas. También en obras como *Blaubart* está muy presente esa presión ejercida por las imágenes negativas volcadas sobre el individuo. Así, Felix Schaad, el protagonista de este relato, será también un claro ejemplo de esa figura del "*Sündenbock*". El doctor se convertirá en una víctima más de la presión de la *Bildnis* proyectada sobre él. Pese a ser demostrada su inocencia con relación al asesinato de una de sus ex mujeres, toda la sociedad a su alrededor, e incluso él mismo, no conseguirá desterrar ya la imagen del brutal asesino, y como precio a un crimen no cometido tendrá que pagar con la más preciada de todas sus pertenencias, su propia vida.

*fertig!*" (Frisch 1954: 151), expresó Frisch en alguna ocasión refiriéndose precisamente a la imposibilidad por parte del hombre de su tiempo de escapar a esa atribución de imágenes tan negativas. Y es que "*unsere Sünde dem anderen gegenüber besteht darin, daß wir den lebendigen Menschen mit einem toten Bildnis identifizieren*" (Frisch *apud* Wintsch-Spiess 1965: 89), es decir, que tendemos inevitablemente a etiquetar a la gente a nuestro alrededor, a aplicarles generalizaciones muchas veces excesivamente burdas a la par que injustificadas, ateniéndonos solamente a rasgos bien marcados de su apariencia física o a su modo de actuar en una situación muy concreta.

Así, al forjarnos todas esas *Bildnisse*, en cierto modo no sólo destruimos al hombre, al auténtico "yo", al individuo concreto, sino que, a la par que destructores, somos también creadores de otro nuevo "yo", de una identidad diferente que sí sea capaz de adaptarse mejor a nuestros intereses y conveniencias. Somos fabricantes de autómatas que encajen perfectamente, sin ningún tipo de disonancia posible, en nuestra industrializada y deshumanizada sociedad. La identidad individual quedará así parcial o completamente anulada y puesta al servicio de los intereses de la comunidad.

En sus dramas y novelas Frisch nos muestra continuamente a unos protagonistas que luchan por tratar de descubrir su auténtica forma de ser, mientras que, muchas veces, los personajes que les rodean serán igualmente presentados como tipos, esto es, como seres carentes de identidad propia, figuras anónimas integradas en una estructura social

perfectamente definida (ej. : sociedad andorrana). Y es que "*der Mensch ist sowohl ein Produkt der Gesellschaft wie auch ihr Schöpfer*" (Schaff 1979: 19), lo cual vuelve a dejar de manifiesto la necesaria e indisoluble vinculación del hombre a su entorno social a la que hacíamos referencia explícita en la primera parte del presente trabajo.

Prácticamente todos los diferentes personajes de Frisch aparecen dominados o marcados en mayor o menor medida por esas imágenes preconcebidas. A todos ellos se les ha colgado una etiqueta que los encasilla dentro de unas características específicas. Dentro de esas características predominan las negativas, todos aquellos estereotipos y prejuicios que la sociedad a su alrededor ha decidido volcar sobre ellos.

Sin duda alguna es *Andorra* la obra en la que el autor suizo trata el tema del prejuicio en mayor profundidad, y Andri uno de los personajes que mejor ilustra todo lo que hemos comentado ya acerca de los prejuicios y estereotipos asignados al hombre, razones éstas por la que consideramos necesario dedicarle en el presente trabajo un tratamiento especial y más extenso al análisis del prejuicio en esta obra, estudio que nos ayude a una mejor interpretación de la misma.

Ahora bien, la estereotipia social también puede verse en personajes como Walter Faber, retratado como el perfecto técnico que tiene su vida y su trabajo bajo absoluto control hasta que el azar o la casualidad se cruza en su camino; en el Dr. Schaad, en quien la sociedad no consigue ver otra imagen que no sea la del culpable del asesinato

despiadado de Rosalinde Zogg, una de sus ex mujeres; también encontramos imágenes preconcebidas en el personaje de Theo Gantenbein, cuyo comportamiento se rige según el estereotipo de conducta de una persona ciega, aun cuando en su caso la ceguera sea tan sólo una farsa que le permita observar a escondidas los comportamientos de las personas de su entorno. Otro ejemplo válido sería el del personaje de Anatol Stiller, quien bajo la apariencia de una falsa identidad (Mr. White) intenta a toda costa defenderse de aquello que la sociedad trata de imponerle, etc. A través de los ojos de dicho personaje Max Frisch nos presentará a su vez una de sus más directas críticas hacia la nación suiza.

Para concluir estas consideraciones generales en relación con el motivo del *prejuicio*, diremos que en los distintos protagonistas de las novelas y dramas de Max Frisch, "*es dominieren eher Hemmungen und Skrupel, Komplexe und Konventionen, Schuldgefühle und Gewissenbisse [...]*" (Reich-Ranicki 1991: 23). La mayoría de los personajes de sus obras presentarán en común el hecho de sentirse disconformes con la realidad que les ha tocado vivir, pero al mismo tiempo se creerán en parte merecedores del *castigo* de tener que cargar sobre sí la imagen que el resto de la sociedad se ha empeñado en imponerles. Todas estas cuestiones enlazarían directamente con otra de las constantes temáticas no sólo en la obra de Max Frisch, sino más bien en la literatura suiza del siglo XX: el motivo de la culpa (*Schuld*), motivo que será igualmente analizado en el apartado 2.3.3. del presente trabajo.

Pasemos ya sin más demora a analizar el caso concreto de la presencia del prejuicio en el drama *Andorra*, así como las características más generales de la figura del judío, encarnado en esta ocasión de manera errónea, por el joven Andri.

### **2.3.2.2. *Andorra: "ein Anfängerkurs im Massenvorurteil"***

Tal y como ya apuntábamos a lo largo de las páginas anteriores, la pieza dramática *Andorra* fue definida por el propio autor en los siguientes términos:

*"Das Stück sei für viele Zuschauer doch, wenn auch ein Anfängerkurs, aber doch ein Kurs gewesen, in der Beschäftigung mit dem Phänomen Vorurteil, Massenvorurteil [...]"* (Frisch apud Gockel 1989: 74).

Y es que, si de alguna obra de Frisch puede decirse que el hilo conductor de la misma sea en todo momento el prejuicio, ésta es sin lugar a dudas *Andorra*. Los prejuicios asociados a la imagen del judío hacen girar desde la primera escena hasta el trágico desenlace del joven protagonista todos los acontecimientos presentados en el drama.

En una de las primeras críticas realizadas a este drama histórico tras su estreno en el año 1961, Joachim Kaiser se expresó en los siguientes términos:

*"Frisch hat das Drama eines unheilbaren Vorurteils geschrieben. Er hat sich... dabei auf die Frage nach dem Wie beschränkt. Nicht warum die Andorraner antisemitisch reagieren, wird erörtert, sondern auf welche Weise sie es tun."*(Kaiser 1961)

En efecto, la obra *Andorra* nos muestra básicamente el tema del prejuicio y de las graves consecuencias que la asignación de *Bildnisse* negativas a los seres de nuestro entorno puede llevar consigo. Tomando como escenario de la acción la idílica y ficticia población de Andorra<sup>47</sup>, el autor nos retrata a toda una galería de individuos de una forma muy estereotipada. Si algo resulta llamativo desde un primer momento, es la presencia de numerosos personajes carentes de su primera y fundamental señal de identidad, esto es, de un nombre. Tan sólo Andri, el joven protagonista, Barblin, su novia y hermana, Can, su padre y maestro, y Peider, el soldado, aparecen en la obra de Frisch con su nombre. El resto de los personajes que integran el colectivo de la sociedad andorrana es retratado por el autor como un conjunto de personajes-tipo, de los que apenas conocemos bien su profesión bien su relación de

---

<sup>47</sup> El autor realizó en numerosas ocasiones aclaraciones al respecto de dicho escenario, de modo que bajo ningún concepto pudiera ser confundido con el Principado de Andorra o bien con ningún otro país concreto. Y, sin embargo, dada la referencia histórica presentada en el drama, la existencia de un sentimiento antisemita claro entre los habitantes de Andorra, el rechazo al joven Andri a quien todos consideran judío, y también la presencia de unos soldados *Schwarze*, uniformados de un modo similar a los soldados del régimen nacionalsocialista, hacen una alusión clara a una época y a unos acontecimientos históricos concretos.

parentesco con el protagonista principal. Así aparecen entre otros los personajes del carpintero, el posadero, el cura, la madre, etc.

No sólo en la imagen del *falso* judío Andri, sino también en estos otros personajes, el autor nos transmitirá toda una variada gama de estereotipos sociales presentes en mayor o menor medida en la mentalidad de casi todos los espectadores. El soldado, por ejemplo, será retratado como un personaje autoritario y arrogante, bastante fanfarrón y presuntuoso, acostumbrado a obedecer las órdenes de sus superiores y al mismo tiempo a imponer su voluntad sobre todos aquellos a quienes considere inferiores a su rango. Baste recordar como ejemplo el método utilizado por él para intentar seducir a Barblin, o la arrogancia y el desdén con los que trata a Andri cuando éste hace público su deseo de convertirse en carpintero. Por otra parte, el posadero (der Wirt) también aparecerá en el drama bastante estereotipado; su imagen corresponderá a la de un hombre interesado fundamentalmente en su negocio y en hacer dinero, aunque eso le cueste tener que actuar en contra de sus principios. No dudará en ofrecer alojamiento a la Señora cuando ésta haga su aparición en la plaza del pueblo. Poco o nada le importará entonces que tanto él como sus compatriotas vean en ella una amenaza para la tranquilidad y vida apacible andorrana. También el cura será retratado como figura conciliadora en medio de los habitantes de Andorra. Como portavoz de la Iglesia y hombre respetado por todos, intentará en vano que Andri adopte como propia la imagen de judío que el resto de los habitantes andorranos ha volcado sobre él. Afirmará

entonces: "[...] *Du bist nicht feig, Andri, wenn du es annimmst, ein Jud zu sein. Im Gegenteil. Du bist nun einmal anders als wir*" (Frisch 1961: 64).

En líneas generales, puede afirmarse pues que toda la sociedad andorrana aparece en este drama profundamente estereotipada, si bien la imagen que pesa sobre este pequeño pueblo es una imagen mixta en la que se combinan por igual los aspectos positivos y los negativos. Así, el pueblo de Andorra aparece reflejado por un lado como un lugar idílico caracterizado por el orden y por una vida tranquila, un lugar en el que la familia y las tradiciones y costumbres populares parecen estar muy arraigadas<sup>48</sup>. Por otro, junto a esos valores tan positivos, los habitantes de esa pequeña localidad aparecerán también retratados como autómatas, hombres y mujeres carentes de identidad propia, cobardes a la hora de aceptar su implicación en lo ocurrido y en el devenir de los acontecimientos. El maestro será precisamente el más cobarde de todos. Si bien en su juventud fue conocido por su talante idealista y por sus deseos de intentar cambiar el mundo y liberarlo de todos esos prejuicios hacia los demás, el personaje que aparece en este drama es quizá el más cobarde de entre todos los habitantes de Andorra. Incapaz de plantarles cara ante sus conciudadanos y aparecer ante ellos con un hijo tenido en una relación extramatrimonial con una Schwarze, permitirá que la mentira sobre el origen de Andri se difunda rápidamente, y con ella, el

---

<sup>48</sup> Recuérdesse la costumbre de blanquear las casas para celebrar la festividad de San Jorge presentada en el primer escena del drama. Este motivo irá a su vez acompañado por un indudable valor simbólico. Así, al final de la obra encontraremos nuevamente a la joven Barblin tratando de blanquear las casas andorranas, no ya con ese sentido festivo y tradicional, sino más bien como un símbolo de tratar de enmendar los errores cometidos por sus conciudadanos al haber juzgado tan negativamente a Andri.

prejuicio hacia el joven por considerarlo una viva encarnación de la figura del judío al que todos, en mayor o en menor grado, detestan. Serán las dos madres de Andri, esto es, la Señora o madre biológica, y la madre adoptiva y mujer del maestro, quienes más se atreven a plantarle cara y a condenar públicamente esa cobardía extrema. La primera le reprochará su actitud del siguiente modo:

*“Du hast mich gehaßt, weil ich feige war, als das Kind kam. Weil ich Angst hatte vor meinen Leuten. Als du an die Grenze kamst, sagtest du, es sei ein Judenkind, das du gerettet hast vor uns. Warum? Weil auch du feige warst, als du wieder nach Hause kamst. Weil auch du Angst hattest vor deinen Leuten. War es nicht so? Vielleicht wolltest du zeigen, daß ihr so ganz anders seid als wir. Weil du mich gehaßt hast. Aber sie sind hier nicht anders, du siehst es, nicht viel. [...] Als ich in deinem Alter war ... Wir wollten eine andere Welt. Wir waren jung wie du, und das was man uns lehrte, war mörderisch, das wußten wir. Und wir verachteten die Welt, wie sie ist, wir durchschauten sie und wollten eine andere wagen. Und wir wagten sie auch. Wir wollten keine Angst haben vor den Leuten. Um nichts in der Welt. Wir wollten nicht lügen. [...] Unsere andere Welt dauerte nicht lang“ (Frisch 1961: 77-80).*

A su vez, la madre le acusará también de cobardía con las siguientes palabras: "[...] *Du hast uns alle verraten, aber den Andri vor allem. Fluch nicht auf die Andorraner, du selbst bist einer.*" (Frisch 1961: 81-82)

Todas esas características favorables y desfavorables de la sociedad andorrana aparecen recogidas por Geisser al definirla con los siguientes atributos: "*Selbstgerechtigkeit, Aufgeblasenheit, kollektive Feigheit, Hang zur Sauberkeit, Ordnung und Geborgenheit*" (Geisser 1973).

Pero, junto a esa imagen cobarde y chauvinista del colectivo andorrano, caracterizado por el sentimiento de superioridad respecto a todos los demás ciudadanos de cualquier parte del mundo -"*Andorra ist ein kleines Land, aber ein freies Land. Wo gibt's das noch? Kein Vaterland in der Welt hat einen schöneren Namen, und kein Volk auf Erden ist so frei*" (Frisch 1961: 39). "[...] *Einst könnt ihr mir glauben: In der ganzen Welt gibt es kein Volk, das in der ganzen Welt so beliebt ist wie wir. Das ist eine Tatsache*" (Íbid: 67), "[...] *jedes Kind in der Welt weiß, daß Andorra ein Hort ist, ein Hort des Friedens und der Freiheit und der Menschenrechte*" (Íbid: 68), "[...] *Ein Volk wie wir, das sich aufs Weltgewissen berufen kann wie kein anderes, ein Volk ohne Schuld*" (Íbid: 70) -, sin duda alguna es Andri el personaje que mejor ilustra la presencia de esos estereotipos negativos y prejuicios en relación con la *Bildnis* de un ser humano concreto.

Hans J. Lüthi definió la imagen de este joven personaje al que todos se empeñan injustamente en atribuirle la imagen de un judío en los siguientes términos:

*"Bildnis vom feigen, aber ehrgeizigen Menschen, der nicht zum Handwerk, sondern zum Händler und Maklertum geeignet ist, der kein Vaterland besitzt und kein Gefühl, nur kühlen zersetzenden Intellekt"*  
(Lüthi 1997: 23-41)

La diferencia que separa a Andri respecto a los personajes de novelas como *Stiller*, *Homo faber*, *Mein Name sei Gantenbein* o *Blaubart*, o de obras como *Biografie: ein Spiel*, es palpable ya desde las primeras páginas. Andri no representa a ningún hombre maduro; en esta pieza dramática el protagonista principal es tan sólo un muchacho, un joven aún tratando de encontrarse a sí mismo, intentando afianzar o consolidar su personalidad dentro de la sociedad andorrana en la que vive. Así mismo, y dada su corta edad, carecerá de una formación intelectual equivalente a la que presentan por ejemplo Anatol Stiller, Hannes Kürmann o Walter Faber. Posiblemente, los únicos estudios con los que cuenta el muchacho sean los de la escuela, y tampoco puede decirse que sea un hombre de mundo. Mientras que los otros personajes mencionados parecen moverse a sus anchas por toda la geografía universal, Andri nunca ha salido del pequeño pueblo en el que vive. No conoce otra realidad diferente a la formada por la sociedad andorrana, sus blancas casas y las montañas de alrededor.

En su juventud, Andri se nos muestra en un primer momento como un chico alegre, enamorado, feliz en su entorno familiar, contento en su relación con los demás andorranos, lleno de ideales y de planes para el futuro... Es presentado como un muchacho judío a quien el maestro Can salvó de las terribles persecuciones de los *peligrosos* Schwarzen cuando aún era sólo un bebé, y que desde ese mismo momento fue acogido y criado con gran cariño por parte de la familia del profesor. En el seno de ese hogar Andri creció sano y feliz, y paulatinamente se despertó y desarrolló en él un sentimiento amoroso hacia Barblin, su supuesta hermanastra, a la que teóricamente no le unía ningún lazo de sangre.

Coincidiendo precisamente con el estadio evolutivo de intentar pasar de la adolescencia a una etapa más madura y con una identidad más consolidada, hace también su aparición en la sociedad andorrana un fuerte rechazo hacia todo lo judío. Para todos los habitantes del pueblo, salvo para Barblin y para el maestro, Andri será la viva imagen de ese judío al que todos detestan. Así lo pondrán de manifiesto declaraciones como las del carpintero - "*Wieso will er grad Tischler werden? Tischler werden, das ist nicht einfach, wenn's einer nicht im Blut hat. Und woher soll er's im Blut haben? Ich meine ja bloß. Warum nicht Makler? Zum Beispiel. Warum nicht geht er zur Börse?*" (Íbid: 13) -, las del soldado - "*So'n Jud denkt alleweil nur ans Geld*" (Íbid: 21) - o "*Aber du hat Angst! Weil du feig bist .... Weil du Jud bist*" (Íbid: 22), las del médico - "*Ich kenne den Jud. Wo man hinkommt, da hockt er schon, der alles besser weiß, und du, ein schlichter Andorraner, kannst einpacken. [...]* In allen

*Ländern der Welt hocken sie auf allen Lehrstühlen, ich hab's erfahren, und unsereinem bleibt nichts andres übrig als die Heimat. Dabei habe ich nichts gegen den Jud. Ich bin nicht für Greuel. Auch ich habe Juden gerettet, obschon ich sie nicht riechen kann. Und was ist der Dank? Sie sind nicht zu änderrn" (Íbid: 40) -, las del cura - "Du gefällst mir, Andri, mehr als alle andern, ja, grad weil du anders bist als alle [...] Ihr macht es einem wirklich nicht leicht mit eurer Überempfindlichkeit [...] Du bist nun einmal anders als wir" (Íbid: 61-64). Toda la sociedad volcará sobre él su ira, todos sus prejuicios, y de ese modo logrará también anular cualquier deseo expresado por el joven de integrarse en esa sociedad tan cerrada en sí misma<sup>49</sup>.*

La fuerza de esa imagen será tan grande que arrastrará al joven e inmaduro muchacho a una terrible crisis de identidad: no sabrá ni quién ni cómo es él en realidad. También él mismo se lesionará con continuos reproches: por un lado, se verá a sí mismo como el joven que siempre ha sido, el muchacho judío criado en casa del maestro y perfectamente integrado en su entorno social. Por otro, como judío, se verá identificado con todo aquello que la sociedad andorrana rechaza y que quiere expulsar de sus fronteras. Así lo ponen de manifiesto algunas de sus intervenciones, como las que a continuación se citan:

*"Meinesgleichen denkt alleweil nur ans Geld, heißt es, und drum gehöre ich nicht in die Werkstatt, sagt*

---

<sup>49</sup> Véase al respecto todo el tratamiento que Frisch hace del personaje de Andri, de la atribución por parte de la sociedad de la *Bildnis* de un judío, de los prejuicios asignados

*der Tischler, sondern in den Verkauf. [...] Niemand mag mich. Der Wirt sagt, ich bin vorlaut, und der Tischler findet das auch, glaub ich. Und der Doktor sagt, ich bin ehrgeizig, und meinesgleichen hat kein Gemüt. [...] Und Peider sagt, ich bin feig... Weil ich Jud bin'* (Íbid, p. 60)

o bien,

*"Seit ich höre, hat man mir gesagt, ich sei anders, und ich habe geachtet drauf, ob es so ist, wie sie sagen. Und es ist so, Hochwürden: Ich bin anders. Man hat mir gesagt, wie meinesgleichen sich bewege, nämlich so und so, und ich bin vor den Spiegel getreten fast jeden Abend. Sie haben recht: Ich bewege mich so und so. Ich kann nicht anders. Und ich habe geachtet auch darauf, ob's wahr ist, daß ich alleweil denke ans Geld, wenn die Andorraner mich beobachten und denken, jetzt denke ich ans Geld, und sie haben abermals recht: Ich denke alleweil ans Geld. Es ist so. Und ich habe kein Gemüt, sondern Angst. Und man hat mir gesagt, meinesgleichen ist feig. Auch darauf habe ich geachtet. Viele sind feig, aber ich weiß es, wenn ich feig bin. Ich wollte es nicht wahrhaben, was sie mir*

*sagten, aber es ist so. Sie haben mich mit Stiefel getreten, und es ist so, wie sie sagen: Ich fühle nicht wie sie. Und ich habe keine Heimat. Hochwürden haben gesagt, man muß das annehmen, und ich hab's angenommen. Jetzt ist es an Euch, Hochwürden, Euren Jud anzunehmen'. (Íbid: 86)*

La crisis de identidad de Andri llegará a su punto álgido cuando el maestro, intentando aclarar la situación personal del chico, decida finalmente hacer pública la verdad, esto es su verdadero origen: al parecer Andri no es ningún chico judío, sino que se trata de su propio hijo, un hijo tenido como fruto de un amor de juventud con una mujer perteneciente al grupo de sus enemigos, los Schwarzen. Ante la vergüenza sentida por haber tenido un hijo con una Schwarze, y ante el miedo de la posible reacción de su pueblo, el maestro decidió en aquel momento concreto del pasado inventarse la historia del salvamento del niño judío. Así, a los ojos de todos no tendría que aparecer como un traidor hacia su patria, sino más bien todo lo contrario, como un héroe.

Pues bien, una vez descubierto su verdadero origen, el tormento interior de Andri se verá incrementado más aún. Cuando finalmente, después de largas reflexiones, de sucesivos enfrentamientos con unos y otros personajes de la sociedad andorrana, y siguiendo los consejos recibidos por parte del cura, Andri había conseguido aceptarse a sí mismo como judío, deberá nuevamente cambiar de identidad, esto es,

convertirse en un andorrano más, en uno de los que como los demás personajes a su alrededor sienten precisamente aversión a todo lo judío.

Esta será en resumen la situación que arrastre el joven protagonista a lo largo de toda la obra. Para él, la imagen del judío y los frecuentes estereotipos a ella asignados se convertirán en su firme e inamovible sentencia de muerte. Andri será visto por todos los andorranos como un "*Fremder*" - característica ésta que también comparte con el personaje de la Señora. De nada le servirán ya sus enconados intentos por integrarse en un entorno social que le rechaza: pese a querer formar una familia con una mujer andorrana o querer convertirse en carpintero - una de las profesiones más tradicionales de esa localidad, los diferentes habitantes del pueblo sólo verán en el muchacho el chivo expiatorio sobre el que descargar toda su ira contenida y le conducirán hacia una inmerecida muerte a manos de sus enemigos.



## 2.3.3. SENTIMIENTO DE CULPA Y JUSTIFICACIÓN DE LA PROPIA CONDUCTA

### 2.3.3.1. Consideraciones previas

Una muy extensa parte de la producción literaria en lengua alemana surgida en la segunda mitad del siglo XX está vinculada de manera clara al motivo de la culpa. En el caso de Suiza, y tal y como se ha mencionado en capítulos anteriores, esa temática guarda relación directa con la postura mantenida por la nación durante esa contienda. Como es sabido, el país optó por mantener una postura de *aparente* neutralidad ante ese conflicto bélico. La falta de compromiso con los acontecimientos históricos hizo que una gran parte de la sociedad suiza y, fundamentalmente de los intelectuales, arrastrara durante décadas un lastimoso sentimiento de culpa por no haber intervenido o haber intentado frenar todas las barbaries que se estaban cometiendo.

Ahora bien, "*der Schweizer Frisch zählt zu den wenigen Autoren, die Schuld und Sühne nicht im nationalen, sondern in menschlichen Bereiche beheimaten*" (Jurgensen 1968: Cap. X). Esto es, Frisch no concibe la culpa como algo únicamente ligado a su nacionalidad de suizo. No es patriótico en el sentido literal de la palabra, sino que entiende la culpa como un concepto mucho más amplio que escapa de toda posible

delimitación geográfica. Él entiende este concepto desde una perspectiva universal, como una constante en la mentalidad humana de todas las naciones y como un sentimiento inherente a la humanidad del siglo XX. Este sentimiento aparece por lo general ligado a la tendencia innata de todo individuo a forjarse imágenes de todos aquellos a su alrededor, e incluso de sí mismo. Muchos de sus personajes vivirán, al menos parcialmente atormentados por la presión que dicha *Bildnis* ejerce sobre ellos. De manera continuada aunque sin obtener unos resultados favorables en la mayor parte de los casos, pasarán su vida en un continuo intento de exculparse de la propia conducta. Baste recordar por ejemplo las declaraciones de los distintos miembros de la sociedad andorrana en relación con la trágica muerte del joven Andri, o la presencia en *Blaubart* de los distintos testigos en el juicio seguido contra el Dr. Schaad acusado del brutal asesinato de una de sus ex mujeres.

En cierto sentido, Frisch es portavoz del profundo malestar palpable entre sus conciudadanos y también entre los hombres y mujeres de su tiempo y de otros lugares del mundo. El descontento generalizado de la humanidad se manifiesta en una actitud de desconfianza hacia todo lo desconocido y, en numerosas ocasiones hará surgir en el individuo un fuerte sentimiento de culpa por haber permitido que las cosas ocurrieran como de hecho han ocurrido. Muchos de sus personajes de ficción presentan así una incapacidad para superar su propio pasado. En sus relaciones con las personas de su entorno, deberán hacer frente a su vida anterior y tendrán que analizar los motivos que les indujeron a actuar de una determinada forma en un momento concreto. Su vida

presente arrastrará como una condena las decisiones y los errores cometidos durante la infancia y juventud.

Podría decirse aquí que para Max Frisch la vida del hombre de su tiempo guarda un paralelismo llamativo con la situación presentada por un proceso judicial. Así, el entorno en el que vivimos constituiría una especie de sala de tribunal. En ella nosotros, como individuos, tendríamos que pasar revista a toda nuestra vida, analizando meticulosamente los factores que nos hubieran inducido a actuar de una determinada manera en el pasado o a tomar una decisión concreta en una situación dada. Todos los hombres y mujeres a nuestro alrededor - independientemente de la relación que mantengan con nosotros (familiares, clientes, empleados...) - vendrían a formar el jurado que deliberará de manera arbitraria sobre nuestra conducta y nuestras decisiones frente a esas situaciones. Frente a ellos nos presentaríamos entonces como acusados potenciales a la espera de su sentencia en el banquillo. Oídos y analizadas los diferentes juicios y declaraciones y emitidos por segundas y terceras personas con relación a nuestra actuación, tendríamos entonces que intentar presentar una defensa coherente que justifique en todo momento nuestros motivos para actuar tal y como lo hemos hecho.

En cierto sentido, esa autojustificación (*Selbstrechtfertigung*) permanente por parte del hombre no es voluntaria, sino que en la mayor parte de los casos le viene dada por la presión que el entorno social ejerce sobre él. Ahora bien, en todo ese proceso de someter a juicio la

propia conducta y, en consecuencia, la propia identidad, faltaría según Frisch la presencia de una autoridad superior encargada de emitir la sentencia definitiva sobre la adecuación o no de dicho comportamiento a la norma social establecida.

El autor no menciona en modo alguno la existencia de esa instancia superior que decida sobre la culpa o ausencia de la misma en el individuo sometido a juicio. No encontramos en sus escritos alusión directa a ninguna forma de autoridad divina que decida sobre la inocencia o la culpabilidad del hombre. Tampoco parece existir ninguna otra forma de autoridad, ningún individuo concreto caracterizado por un rango superior frente al resto y con poder suficiente para enjuiciar lo que está bien o lo que está mal en relación con la conducta humana. Lo que sí es cierto es el hecho de que en la mayor parte de sus novelas y dramas se apreciaría únicamente la existencia de una autoridad humana, o mejor dicho, de una capacidad del ser humano para juzgar modos de actuación concretos teniendo en cuenta en muchos casos criterios meramente arbitrarios.

En opinión de Frisch, y conectando con las teorías de Henri Tajfel acerca del prejuicio, todos los hombres presentan de manera innata una tendencia a emitir juicios sobre la conducta de quienes que nos rodean. Esos juicios confieren a todo individuo juzgado una *Bildnis* que se verá obligado a asumir tanto durante el tiempo que dure ese proceso judicial como en el futuro. La imagen creada por y para el hombre le acompañará a lo largo de toda su vida.

Sería conveniente sin embargo hacer al respecto una primera clasificación de los hombres dividiéndolos en dos grandes grupos: aquellos que tras juzgarse a sí mismos y recapacitar sobre su conducta y sus decisiones deciden imponerse una determinada imagen como evasión a una realidad que les disgusta y con la que no se sienten en absoluto identificados (ej.: Anatol Stiller, Theo Gantenbein...), y esos otros que habiendo sido juzgados por el resto de individuos a su alrededor han de hacer propia una imagen con la que tampoco se encuentran cómodos en la medida en que ésta no responde a su verdadera identidad, pero que les condicionará el resto de su existencia (Andri, Felix Schaad...). Sea como fuere, la vida que el hombre perteneciente a cualquiera de esos dos grupos lleve a partir de ese momento quedará condicionada por aquello que, bien los demás bien él mismo, hayan pensado sobre él. De poco o de nada le servirá entonces el intentar defenderse de esa imagen que le haya sido asignada. Su comportamiento posterior no será sino un reflejo de aquello que se espera de él.

La presencia de esa culpa o sentimiento de culpabilidad en el ser humano de su tiempo nos conduciría además a toda una serie de planteamientos quasi teológicos con relación a la obra de Frisch y a sus personajes. Aún cuando él no fuera un hombre religioso, no cabe duda de que también en su obra pueden apreciarse de manera recurrente claros atisbos de la presencia de la creencia humana en esa necesidad de justificar la propia conducta (*Rechtfertigung*) frente a una cierta autoridad o instancia superior.

*"Ganz ohne Frage... ist die Spannung von Rolle und Selbst ein Problem theologischer Anthropologie: am deutlichsten und tiefgreifendsten bei Luther erfaßt, wenn er die Beurteilung des Menschen als Person (seines Glaubens) von der seiner Werke unterscheidet. Die Rolle macht den Menschen nicht gerecht, höchstens selbstgerecht, so wenig wie die Werke das vermögen"* (Schröer 1972: 85).

Y es que toda la cuestión del prejuicio, de la asignación sobradamente injustificada de imágenes a aquellos que nos rodean... no puede únicamente vincularse a aspectos sociales. Las consecuencias que dicha asignación de imágenes, en su mayoría negativas, pueda llevar consigo, recaerán con un tremendo poder sobre la moral del ser humano, y le harán sentirse culpable, al menos parcialmente, del trágico desenlace del hombre. En muchas ocasiones, esos sentimientos de culpa se dejarán ver como una nueva agresión del hombre hacia sí mismo. El individuo se reprochará una y otra vez haber permitido que las cosas ocurrieran como de hecho han ocurrido<sup>50</sup>, el no haber puesto freno a esa libre asignación de estereotipos negativos a los seres de su entorno o incluso a sí mismo; le asaltarán fuertes remordimientos de conciencia por no haber actuado de otro modo, aún a sabiendas de que las consecuencias de su actuación serían negativas. Solamente aceptando su propia conducta, aceptándose

---

<sup>50</sup> Recuérdese el caso de Hannes Kürmann en *Biografie: ein Spiel*, personaje que intenta recrear una y otra vez su propio pasado intentando enmendar los errores cometidos. A lo largo de las páginas de esta obra observamos los desafortunados intentos por parte del protagonista de cambiar el curso de su vida.

o amándose a sí mismo podrá escapar a esos remordimientos, estar conforme con su vida y escapar a los juicios que los demás puedan emitir sobre él.

Pasemos a ver con mayor detenimiento algunos ejemplos del tratamiento de la culpa en las obras que integran el corpus de nuestra investigación, incidiendo un poco más en la existencia de varios tipos de personajes en las obras de Frisch con relación al tema de la culpa: los *culpados*, esto es, los que se ven forzados desde fuera a cargar con una implicación muchas veces inexistente en un delito, los *culpables* o verdaderos artífices de dicho crimen, y esos otros personajes que en determinados momentos de su vida, generalmente vinculados a experiencias de su pasado, se topan de manera personal con algún *sentimiento de culpabilidad*.

Dentro del primer grupo de personajes figurarían entre otros Andri, el falso judío obligado a asumir injustamente esa *Bildnis* que se convertirá en su firme sentencia de muerte, o el doctor Felix Schaad, acusado también de manera errónea de haber asesinado a Rosalinde Zogg. La verdadera identidad de ambos protagonistas sucumbirá ante el prejuicio mortal impuesto por el entorno. Pese a que en los dos casos las obras concluyan con una explícita exposición de la verdad y con la consecuente declaración de inocencia respecto de la imagen que les ha sido impuesta, el poder ejercido por ésta será tal que no les permita ya ni a Andri ni a Schaad escapar de su trágica muerte. Esto enlazaría directamente con la idea defendida por Frisch en gran parte de sus

novelas y dramas de la indisoluble relación entre la imagen y el destino trágico del individuo (*Bildnis als Schicksal*).

En el segundo grupo estarían personajes como el verdadero asesino de Rosalinde Zogg en *Blaubart* o los cobardes soldados asesinos de Andri en *Andorra*, y, por último, en el tercero nos encontraríamos con casos tales como los de Walter Faber, Anatol Stiller y Theo Gantenbein. Llevados por las circunstancias concretas (enfermedad y proximidad de la muerte en el caso de Faber, y deseo explícito de comenzar una nueva vida en el caso de Stiller y de Gantenbein) estos tres personajes efectuaran una especie de terapia personal acerca de su vida con la intención primordial de tratar de encontrarle un sentido a su existencia en el mundo que les ha tocado vivir. Algunos de estos personajes (ej.: Faber), de manera voluntaria, y otros más forzados (ej.: Stiller) dedicarán parte de su presente a reflexionar acerca de su propia vida y, especialmente de los errores cometidos en el pasado. Esos errores afectarán por igual a las relaciones familiares o personales, a las decisiones vinculadas a la trayectoria profesional, etc. y harán despertar en ellos con mayor o menor intensidad un sentimiento de culpabilidad. En ese proceso de análisis de la propia identidad, los hombres tomarán conciencia de sí mismos como objetos. En aquellas situaciones de su vida anterior en las que tomaron una decisión equivocada, o cuando menos poco acertada, intentarán encontrar una justificación que les permita en cierto modo calmar su conciencia y liberarse en la medida de lo posible de ese *sentimiento de culpabilidad*.

### **2.3.3.2. Tipología de la culpa en Frisch**

En las obras analizadas en este trabajo, el autor utiliza de manera magistral en sus personajes los conceptos de "*culpable*", "*inculpad*" y la idea general de aquellos otros protagonistas que experimentan ese "*sentimiento de culpabilidad*". El primero de los términos aludiría al personaje que tiene la culpa frente a algún tipo de delito cometido; el segundo, al que recibe sobre sí el peso de la culpa sin haber participado en la realización de dicho delito; por último, el tercero aludiría a aquellos protagonistas con importantes remordimientos de conciencia respecto a su actitud pasada sin que necesariamente ésta tuviera algún tipo de asociación con un delito.

Analizadas algunas de las obras de Frisch encontramos en ellas varios ejemplos ilustrativos de personajes pertenecientes a cada uno de los grupos. Con relación a la figura del "*culpable*" quizá sea únicamente en los casos de *Andorra* o *Blaubart* donde pueda hablarse de la existencia de uno o de varios "*culpables*", y como elementos llamativos, diremos que éstos suelen aparecer definidos por su anonimato y por ser personajes que ocupan un segundo plano frente a los papeles protagonistas. Suele tratarse por lo general de meros representantes de un sentimiento global de cobardía colectiva. En *Andorra* veremos esa figura del "*culpable*" representada de una doble forma: por un lado estará la persona que lanza cobardemente la piedra que acaba con la vida de la Señora; por otro, los soldados Schwarze serán también los "*culpables*" del asesinato de Andri al que erróneamente y, arrastrados por la imagen

negativa que la sociedad andorrana ha volcado sobre el muchacho, confunden con uno de esos judíos a quienes detestan. En *Blaubart* también aparecerá una figura anónima desempeñando ese papel del "culpable". Se trata en este caso del verdadero asesino de Rosalinde Zogg, un joven estudiante que llevado por los celos decidiría acabar con la vida de la ex mujer de Schaad, dedicada profesionalmente a ejercer la prostitución.

En segundo lugar, encontraríamos también en las obras de Frisch algunos ejemplos significativos de la figura del "*culpado*", o mejor dicho, del "*inculpado*". Tales serían los casos de Andri o del doctor Felix Schaad. Ninguno de ellos ha cometido en realidad ningún delito. Andri ha llevado hasta el momento en el que se desencadena la acción presentada en el drama una vida muy similar a la del resto de sus conciudadanos. Se ha criado en el seno de una familia andorrana. Está enamorado de Barblin y sueña con casarse con ella y formar algún día una familia; aspira a convertirse en carpintero y a ganarse la vida honradamente con su trabajo, etc. Sin embargo, la mentira sobre su verdadero origen difundida en Andorra por boca de su propio padre, será la responsable de que su papel en ese idílico entorno se vea completamente modificado. Todos le achacarán entonces la imagen del judío - imagen que aparece analizada con mayor detenimiento en el capítulo 2.3.2. con relación al motivo de los prejuicios. Verán en el joven e inmaduro muchacho el chivo expiatorio sobre el que volcar todos sus sentimientos negativos, sus miedos a una posible invasión de lo ajeno. La presión de esa imagen negativa será tan fuerte que condene a Andri a hacer propias todas esas

características que los hombres y mujeres a su alrededor pretenden ver reflejadas en él: la cobardía, la codicia por el dinero, la falta de amor a la patria, etc. Andri, al igual que muchos de los hombres reflejados por Frisch en sus obras, será juzgado públicamente por todos aquellos a su alrededor. Andorra será en este caso concreto la Sala del Tribunal, y ante las declaraciones sucesivas de diferentes testigos vinculados de un modo u otro al proceso seguido en el drama, seremos nosotros en calidad de espectadores los que formemos el jurado y a quienes nos corresponda decidir en última instancia acerca de la actitud de Andri con relación a su auténtica identidad así como a la *Bildnis* del judío que le ha sido asignada. Esa imagen del judío le obligará a cargar sobre sí un delito, el de no pertenecer al colectivo, el de representar todo aquello que la sociedad andorrana detesta y quiere desterrar de su entorno. Con su muerte, el chivo expiatorio habrá conseguido en parte purgar la localidad andorrana de los elementos indeseables que enturbiaban su armoniosa y pacífica vida.

También el Dr. Felix Schaad en el relato *Blaubart* se verá "inculpadó" en el asesinato de Rosalinde Zogg, una de sus ex mujeres. Pese a la inexistencia de pruebas concluyentes sobre dicho crimen, el fiscal se empeñará en hacernos creer en nuestra calidad de jurado la implicación del doctor en esa atroz muerte. Una y otra vez centrará sus preguntas a los numerosos testigos que prestan declaración en relación con el caso en la obsesiva y casi enfermiza tendencia a los celos presentada por el acusado. A su modo de ver, la profesión de Rosalinde como prostituta podría haber despertado en él esa intención de acabar

con su vida. Si ella no podía ser para él, tampoco lo sería para nadie. Poco o nada importa que la mayoría de los testigos en este proceso judicial insista en la incapacidad del médico de hacerle daño a nadie. Sobre él se cierne con fuerza la imagen del asesino. Incluso después de ser declarada públicamente su inocencia respecto a tan brutal crimen, el protagonista de este relato se seguirá sintiendo juzgado por todas las personas a su alrededor: los pacientes, tal vez llevados por el miedo a que pueda haber en él efectivamente el atisbo de un asesino, dejarán de asistir a su consulta; su mujer actual, Jutta, decidirá iniciar una nueva vida, y en ocasiones también dudará del criminal potencial oculto bajo la identidad del Dr. Schaad... La imagen del "culpado", no elegida por Felix, sino impuesta por los individuos a su alrededor y por las circunstancias concretas en las que se produjo el asesinato de Rosalinde, conducirá al protagonista de *Blaubart* hasta su muerte. Aquí encontramos pues un paralelismo evidente entre este relato y la pieza dramática *Andorra*. Para los protagonistas absolutos de ambas, la *Bildnis* cargada de prejuicios y de connotaciones negativas se convertirá al mismo tiempo en su inamovible sentencia de muerte, en un destino fatal.

Por último, dentro de los diferentes tipos de culpa presentes en la obra de Frisch, tendríamos que hacer obligada referencia a esos otros personajes - también generalmente varones - que, sin ser ni "culpables" ni "inculpados" experimentan con angustia un fuerte "sentimiento de culpabilidad" frente a determinados acontecimientos o personajes que se cruzaron en su vida en algún momento generalmente relacionado con su pasado.

Dentro de este último grupo nos encontraríamos por ejemplo con personajes del tipo del ingeniero Faber. Enfermo y temiendo la proximidad de la muerte, este personaje reflexiona en una especie de informe o diario sobre su vida pasada acerca de su modo de actuación en el pasado. En ese informe quiere dejar constancia de aspectos relevantes relacionados con su propia biografía (relación con el entorno familiar, relaciones sentimentales durante su juventud, proyectos profesionales destacados...). Pretende analizar con una mirada objetiva sus actuaciones y decisiones pasadas, así como sus motivos para hacer lo que hizo y el modo cómo lo hizo. En esa especie de diario realizado en su mayor parte desde su lecho de muerte en el hospital, el protagonista analizará de manera muy crítica su decisión de juventud de abandonar a Hanna a su suerte y volcarse en una prometedora carrera profesional. Intentará en vano justificar una y otra vez su actuación. Su encuentro en plena madurez con Sabeth, una joven que despierta en él la existencia de un sentimiento amoroso que el propio ingeniero se empeña en mantener oculto al no resultar acorde con la imagen estereotipada del científico racional, hará que Walter reflexione no sólo sobre toda su vida pasada, sino también sobre el planteamiento de su presente. Por primera vez en su vida, dejará una puerta abierta al azar. La casualidad pasará entonces a ejercer el papel de auténtico protagonista en la novela. Será por casualidad que Walter tome un avión equivocado, que se vean obligados a realizar un aterrizaje forzoso en medio del desierto, que descubra que uno de sus compañeros de viaje es en realidad el hermano del ex marido de su amor de juventud; también por azar conocerá a Sabeth, de quien se

enamorarán perdidamente y quien luego resultará ser su verdadera hija; la casualidad les acompañará también en su viaje por Europa, y estará presente en la muerte de la joven. Por último, esa misma casualidad hará también posible el reencuentro entre Faber y Hanna, esto es, el reencuentro del ingeniero con su propio pasado. Frente a ella, y en una edad ya mucho más madura que cuando se conocieron, Walter podrá recapacitar y analizar las consecuencias que sus decisiones anteriores han tenido sobre su vida. Esa reflexión despertará en él un amargo *sentimiento de culpa*. Se reprochará haber abandonado a Hanna a su suerte, dejándose llevar por su egoísmo personal y por sus deseos de encontrar una mejor situación laboral. También se culpará de la muerte de su propia hija, se echará en cara el no haber sido capaz de evitarla. Ese *sentimiento de culpabilidad* a la hora de afrontar su pasado le impedirá en cierto modo una reconciliación consigo mismo. Faber también será en cierto modo portador de una imagen, pero, a diferencia de Andri o de Felix Schaad, será él mismo quien decida jugar a representar un papel diferente del habitual. Al conocer a Sabeth despertará en él la espontaneidad y el deseo de ser otra persona. Su relación sentimental con ella acabará con la imagen estereotipada del hombre de ciencia. La lógica y la racionalidad darán paso ahora a un hombre mucho más voluble; la casualidad guiará un buen número de sus acciones a partir de ese momento. Cambiará de planes continuamente e incluso intentará recuperar una imagen juvenil que choca en gran medida con la *Bildnis* que el autor nos había transmitido sobre este personaje en las primeras páginas de la novela.

Incapaz de encontrar su sitio en la sociedad en la medida de estar representando un papel que se aleja considerablemente de su verdadera identidad, también Faber acabará convertido en una víctima de la presión ejercida por el entorno. La culpabilidad le acompañará hasta la muerte, si bien en cierta medida puede afirmarse también que el reencuentro del protagonista con Hanna, su amor de juventud, le permitirá un reencuentro similar con su pasado. Quedará un pequeño rincón para el perdón, para esa justificación personal de los errores cometidos en un momento concreto del pasado. Eso sí, en la hora de su muerte Faber desterrará esa imagen juvenil y espontánea que había encontrado al lado de Sabeth y volverá a mostrar una imagen mucho más acorde a la de su propia identidad.

Otros ejemplos de personajes caracterizados por la presencia marcada en ellos de ese sentimiento de culpabilidad serían los de Anatol Stiller o Theo Gantenbein. Al igual que Faber, Stiller opta voluntariamente por el desempeño de un rol muy diferente al que ha llevado hasta entonces. Deseoso de probarse una nueva identidad, aprovechará su intento de suicidio como forma para empezar una nueva vida. Abandonará todo lo que había constituido su realidad hasta ese momento: su mujer, su trabajo, sus amigos, su familia, su patria... Decidirá marcharse a los Estados Unidos, país donde adoptará la nueva identidad de Mr. White. De este modo Anatol Stiller busca una forma de evasión relativamente fácil a una realidad que le disgusta profundamente. Nace como un personaje sin pasado. En América nadie sabe quién es en realidad. No tiene unas expectativas concretas que

cumplir ni ha de adaptarse tampoco necesariamente a aquello que los demás a su alrededor esperan de él. Sin embargo, el regreso de Stiller a Zürich, su ciudad natal, enmascarado bajo la identidad de Jim White, le obligará a reencontrarse con su pasado y a reflexionar críticamente sobre sus actuaciones con relación a otras personas de su entorno. También él, al igual que Faber, se sentirá culpable por haber abandonado a Julika, su mujer, cuando ésta más le necesitaba. Angustiado y presionado por esa culpabilidad, decidirá retomar la identidad de Anatol Stiller, una identidad demasiado fuerte y muy vinculada a una realidad pasada a la que en modo alguno podrá renunciar.

Finalmente, sólo cabe concluir aquí que los protagonistas de los dramas y novelas de Frisch no son personajes *culpables* en sentido estricto de la palabra. No es que hayan cometido ningún delito, pero en cierto sentido tienen la sensación de que con su actuación sólo han conseguido hacer daño a terceras personas. Como individuos vinculados a un entorno social, todas las acciones cometidas por ellos afectarán no sólo a su vida particular, sino que en muchos casos la repercusión de estas acciones adoptará un carácter algo más global y se hará notar también en la vida de otras personas. En ese sentido resulta natural que el hombre se sienta en gran medida responsable de los resultados que sus acciones o decisiones en algunos momentos del pasado hayan podido provocar.

### **2.3.4. ACEPTACIÓN DE LA PROPIA IDENTIDAD**

El hombre del siglo XX, el verdadero protagonista en toda la producción literaria de Frisch, vive inmerso en un mundo hostil, en una sociedad deshumanizada que vuelca sobre él todo tipo de prejuicios, que le asigna roles que le alejan cada vez más de su verdadera identidad. Duda de sí mismo, duda de los demás, duda acerca de si la vida que lleva es realmente la suya o si simplemente es una vida tan artificialmente creada como la del papel que él representa. Todo a su alrededor presenta una apariencia engañosa, y de ahí que el hombre sólo pueda mostrar desconfianza hacia el prójimo. Él mismo es consciente de esa situación, pero debido a su necesaria vinculación a una estructura social concreta, no puede escapar tan fácilmente como quisiera. En algunas ocasiones será consciente de estar únicamente representando el papel que otros hayan elegido para él, con el fin de que así logre adaptarse a la norma social establecida. Otras veces, y de manera bastante más reivindicativa, y, naturalmente, más consciente, será el hombre mismo quien elija la identidad que quiera representar. En el peor de los casos, ese rol le será asignado por los demás, y él no tendrá conciencia en ningún momento de estar solamente actuando. Vivirá engañado, y creerá además que su forma de comportarse es la que verdaderamente le corresponde a su propio carácter.

Sea como fuere, tanto unos hombres como otros estarán entonces representando, voluntaria o involuntariamente un papel. En algunas de sus

obras, como por ejemplo en *Mein Name sei Gantenbein*, el autor llevará esta situación hasta cotas extremas, permitiéndoles incluso a algunos de sus personajes el desempeño simultáneo de varios papeles más o menos afines entre sí. Esta pluralidad de identidades creadas *ad hoc* para individuos concretos permitirá además a esos personajes poder adaptarse a un gran número de situaciones diversas.

De este modo, la vida del hombre en la época del autor será entonces una especie de *Verfälschung*, una mentira que enmascare su verdadera identidad. En ese sentido, algunas de las principales corrientes de pensamiento del siglo XX establecerán una clara diferencia entre los términos de *Existenzmöglichkeit* y *Existenzwirklichkeit*. Conectando con la filosofía existencialista del momento, el hombre protagonista de los dramas y novelas de Frisch tendría como meta principal el intentar llegar a esa segunda forma de existencia, esto es, a una existencia real, auténtica, que se corresponda con su propia identidad.

Sin embargo, en la nueva sociedad industrializada surgida después de la Segunda Guerra Mundial, sólo la primera forma de existencia parecerá ya posible. Al hombre sólo le estará permitido llevar una vida rutinaria (*gewöhnliches Leben*), una vida anónima, basada en la rutina, en la cotidianeidad y en la repetición, una vida en la que no tenga cabida la individualidad y la forma de ser y de pensar exclusiva de cada hombre. Esa vida de autómatas alejará al hombre de sí mismo, de los demás hombres, de la realidad. El hombre se convertirá entonces en "*eines sich*

*selbst und der Welt fremd gewordenen Menschen*". La preocupación principal del escritor suizo no será en realidad la de presentar esa nueva sociedad deshumanizada de la segunda mitad del siglo XX. Su punto de mira se dirigirá de manera casi exclusiva al hombre, al individuo preocupado por encontrar un sentido a su existencia, al ser humano consciente de la presencia de imágenes preconcebidas que delimiten enormemente su actuación y sus decisiones.

En esa sociedad alienadora la individualidad parece no tener cabida, viéndose así el hombre concreto privado de toda libertad a la hora de actuar. Precisamente será esa falta de libertad para tomar decisiones sobre la propia conducta (*Freiheit der Wahl*) uno de los aspectos de la crisis de identidad por el que Max Frisch muestre un mayor interés. Sólo gozando de esa libertad podrá el hombre reencontrarse, descubrir la verdadera identidad que permanece oculta bajo la imagen que le haya sido asignada. Siendo completamente libre será también el único responsable de sus acciones y de sus decisiones, y podrá por lo tanto encontrar esa vida auténtica que constituye el absoluto sentido de su existencia.

Algunos de los filósofos existencialistas más relevantes consideran la falta de libertad del individuo moderno como algo mucho más característico de las sociedades capitalistas y opulentas de la nueva era. Frente a éstos, y chocando de lleno con los planteamientos marxistas de la crisis de identidad del individuo, Max Frisch es de la opinión de que el nuevo hombre del siglo XX vive privado de libertad de

decisión sobre su vida en todo tipo de sociedades, tanto en las capitalistas como en las comunistas. Su vida es continuamente manejada por el resto de los hombres a su alrededor, independientemente del tipo de sociedad en que viva; el margen de actuación que le queda al ser humano en tanto que individuo es prácticamente inexistente, o, en el mejor de los casos, muy reducido. El hombre vive perdido, apenas conoce a los demás, y, lo que es más grave, apenas se conoce a sí mismo. Su falta de libertad es tal que no sólo no le permite el llegar a su verdadera identidad, sino que también le hace más vulnerable y débil a la hora de tener que desterrar las imágenes y prejuicios que la sociedad haya volcado sobre él.

Frisch reconoce que todo hombre posee por naturaleza una capacidad intrínseca de decisión sobre su propia conducta; sin embargo, en la época en que a él le ha tocado vivir, la presión social es tan fuerte, que dicha capacidad queda completamente alienada y es suplantada únicamente por la *posibilidad* - o en algunos casos la *imposibilidad* - de elección; en otras palabras, dependiendo de la fortaleza de carácter de cada individuo, de su iniciativa propia, le resultará más o menos posible llegar a disfrutar de esa libertad. Aun en el mejor de los casos, aquellos en los que dicha *posibilidad* se convierta en una *realidad*, el hombre deberá también enfrentarse a múltiples obstáculos tanto sociales como personales que le alejará de sí mismo y le acabarán convirtiendo en un autómatas más de la moderna sociedad industrializada.<sup>51</sup> En esta situación

---

<sup>51</sup> Frisch denunció en más de una ocasión esa terrible presión social sobre la posibilidad individual de gozar de libertad para tomar decisiones propias y manejar las riendas de

resulta entonces relativamente fácil imaginar al hombre como prisionero tanto de la sociedad en la que vive inmerso como de sí mismo, al verse forzado a cargar con una imagen que no le corresponde.

Son muchos los escritores del siglo XX conscientes del problemático papel del individuo en el entorno social que le ha tocado vivir, así como de la existencia de un nuevo hombre sumido en una importante y grave crisis de identidad. Para ellos, el hombre es un ser en un continuo proceso de *hacerse*, de encontrarse a sí mismo, de descubrir cómo es en realidad.<sup>52</sup>

En ese largo y arduo proceso de hacerse a sí mismo (*Selbstwerdung*), proceso que Frisch describe en ocasiones como un "*sich mit sich selbst identisch werden*", todo hombre deberá pasar necesariamente por varias fases que le encaminen paulatinamente hacia el encuentro de su verdadero "yo" y consigan liberarse de todos esos otros papeles que habitualmente representa.

En uno de sus más serios estudios acerca de la temática presentada de manera tan recurrente por el novelista y dramaturgo

---

la propia existencia. Así por ejemplo en su *Tagebuch 1946-1949* se expresa sobre esta cuestión en los siguientes términos: "*Die Würde des Menschen, scheint mir, besteht in der Wahl... Erst aus der möglichen Wahl ergibt sich die Verantwortung. [...] Woher soll er (der Mensch) die Verantwortung nehmen gegenüber einer Gesellschaft, deren wirtschaftliche Ordnung ihn vergewaltigt? ... Er wird nicht, was er werden kann, und niemals wird er wissen, was er kann*" (Frisch 1950: 165-166).

suizo en sus obras, Adelheid Weise (1975) menciona tres fases sucesivas en ese proceso seguido por todo individuo en su desesperanzado intento de encontrar la verdadera identidad:

- En un primer estadio, tendríamos la fase que ella denomina la propia experiencia (*Selbsterfahrung*), esto es, aquella en la que el hombre toma finalmente conciencia de sí mismo, del lugar que ocupa en la sociedad. Se hace consciente de quién es, y de si está representando o no un papel concreto para tratar de integrarse mejor en su grupo social. Reconoce sus propias limitaciones a la hora de tener que tomar decisiones sobre su conducta. En este sentido, todo individuo reconoce su incapacidad o imposibilidad para vivir solo o marginado del resto del grupo. Se ve como parte integrante de un colectivo social del que no puede en modo alguno desligarse.
- En un segundo estadio, el individuo tendría que pasar a una fase de aceptación de sí mismo (*Selbstannahme*). La aceptación de la propia persona no tiene por qué coincidir necesariamente con la aceptación del auténtico "yo", con la aceptación de la verdadera identidad, sino que en la mayor parte de los casos se corresponderá únicamente a la aceptación de esa forma de ser de la que previamente, en el estadio inmediatamente anterior, haya tomado conciencia. Es decir, el individuo no tiene por qué

---

<sup>52</sup> Hermann Hesse definió al hombre en más de una ocasión como un "*nicht etwas Erschaffenes, sondern 'eine Förderung des Geistes', ein Werden*"

haber llegado a un verdadero conocimiento de sí mismo, a su *wirkliches Leben*, eso será muy poco probable en relación con los protagonistas escogidos por Frisch. Cuando hablamos de una *Selbstannahme* ocurrirá fundamentalmente que el individuo acabe aceptando como propio únicamente el papel que los demás o que él mismo hayan seleccionado para sí.<sup>53</sup>

En este sentido puede establecerse una clasificación de los personajes de Frisch en dos grandes grupos. Mientras que por un lado tendríamos aquellos personajes que sí consiguen llegar a su verdadera identidad, es decir, aquellos que consiguen escaparse del papel que les hubiera sido asignado (*Befreiung von Bildnis*) y llevan a partir de esa aceptación una vida auténtica (ej.: los protagonistas de títulos como *Die Chinesische Mauer*, *Stiller*, *Biographie: ein Spiel*, *Montauk*, *Mein Name sei Gantenbein...*), por el otro nos encontramos a otros personajes, aquellos que acaban resignándose a llevar sobre sí el papel que bien ellos mismos, bien la sociedad en su conjunto, les haya asignado (ej.: los protagonistas de *Don Juan* *oder die Liebe zur Geometrie*, *Andorra*, *Homo faber*, *Blaubart...*) Estos últimos no tomarán conciencia de su

---

<sup>53</sup> En los personajes de las novelas y dramas de Frisch vemos cómo realmente son muy escasas las ocasiones en las que el hombre logra tomar conciencia de su verdadera identidad. Para la inmensa mayoría de sus protagonistas, esa aceptación de sí mismos se limitará a la aceptación de un papel concreto. Baste recordar aquí como ejemplo el caso de Andri, el joven protagonista de *Andorra*. La aceptación de sí mismo no se corresponde en absoluto a la aceptación del verdadero hijo del maestro y de la Señora,

verdadero "yo"; no lograrán encontrar nunca el camino hacia esa vida auténtica sino que para ellos la imagen que les haya sido asignada, y que ellos finalmente habrán aceptado como propia, se convertirá en su nueva identidad. Esa imagen pasará a identificarse pues con su destino particular (*Bildnis als Schicksal*), siendo éste en la mayoría de las ocasiones un destino trágico que conducirá a muchos de los personajes de Frisch a un fatal desenlace.

Ahora bien, sea como fuere, aceptando la propia identidad o aceptando el papel que les hubiera sido asignado, esa aceptación de sí mismo será entendida por Frisch como la única salida posible al conflicto de la identidad individual. Sólo aceptándose a sí mismo con todas las virtudes y defectos propios, sólo en el amor hacia el propio "yo", más incluso que en el amor hacia segundas o terceras personas, será posible el reencuentro del hombre consigo mismo. Esta es la percepción del amor que el autor suizo nos transmite siempre en sus páginas. Para él el concepto de *Liebe* va mucho más allá de la relación sentimental que pueda existir entre dos personas<sup>54</sup>. Adelantaremos aquí que Max Frisch concibe el amor fundamentalmente como un sentimiento dirigido hacia sí mismo,

---

a la aceptación de un andorrano más, sino que lo que Andri acabará aceptando será el papel de judío que toda la sociedad había volcado sobre él.

<sup>54</sup> En las páginas siguientes intentaremos profundizar un poco más en aquello que Frisch entiende bajo el concepto de *Liebe*, y analizaremos con mayor detenimiento cuál es el papel que el autor le confiere a las relaciones entre los dos sexos, ilustrándolas con numerosos ejemplos de las obras que integran el corpus de esta investigación.

como la única salida que puede ayudar al hombre moderno a escapar de las imágenes cargadas de estereotipos negativos y prejuicios que hayan sido volcadas sobre él. "*Nur die Liebe ist fähig, die Fülle des Lebendigen im Menschen zu ahnen und anzunehmen, sie befreit vom Bildnis*"<sup>55</sup> (Lüthi 1997: 12).

- Finalmente, como etapa final en ese proceso de búsqueda de la propia identidad, el hombre pasaría por una fase de tomar también conciencia de la existencia moral que acompaña necesariamente a su existencia individual (*Selbstentwurf*). Al reconocerse y aceptarse a sí mismo, o bien, al reconocer y aceptar el papel que los demás hayan tratado de imponerle, el hombre afronta de manera definitiva su necesaria e indisoluble vinculación al colectivo social. Con esa toma de conciencia individual el hombre conseguirá poco a poco superar el distanciamiento respecto de sí mismo. De manera muy gradual podrá incluso llegar a superar su aislamiento social, su postura marginal respecto al entorno, y logrará entonces integrarse

---

<sup>55</sup> Frisch entronca de nuevo aquí con la hermenéutica del Decálogo. Frente al segundo mandamiento del Decálogo primitivo, en los Evangelios de Mateo y Marcos, Jesús señala un segundo orden de prioridad: "*Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst*". A este respecto, la interpretación más común entendía el mandato como una limitación al egoísmo propio, y como una exigencia de consideración y respeto al prójimo, consideración en cierto modo autoflagelante. Tanto como tú te amas has de amar también al otro. Por su parte, la hermenéutica especializada interpreta este matiz que Jesús introduce en el Decálogo mosaico como una enumeración de los tres destinos en los que el ser humano ha de invertir toda su capacidad de amar: a Dios sobre todas las cosas, al prójimo y, también y con igual intensidad, a sí mismo. De nuevo por lo tanto encontramos aquí una relación muy intensa entre la concepción bíblica y el pensamiento de Frisch.

como individuo en el mundo que le rodea.<sup>56</sup> Todos aquellos personajes que no consigan llegar a este punto, que no logren alcanzar el gozar de libertad sobre sí mismos y sobre sus decisiones, no podrán tampoco llegar nunca a conocer su verdadera identidad ni disfrutar de esa *wirkliches Leben* que supone para ellos el sentido absoluto de su existencia.

Ahora bien, ¿en qué consiste entonces esa *wirkliches oder wahres Leben* a la que todo individuo aspira? En muchas ocasiones es el propio autor quien se formula esta misma pregunta, unas veces directamente - en sus ensayos y entrevistas - y otras en boca de sus personajes. Así, por ejemplo, Anatol Stiller se hace esta misma pregunta en más de una ocasión:

*"Daß ein Leben ein wirkliches Leben gewesen ist, es ist schwer zu sagen, worauf es ankommt. Ich nenne es Wirklichkeit, doch was heißt das! Sie können auch sagen: daß einer mit sich selbst identisch wird. Andernfalls ist er nie gewesen!"* (Frisch 1954: 24)

Los personajes de Frisch son conscientes de la existencia de esa vida auténtica, y saben que solamente podrán llegar a disfrutarla plenamente cuando se acepten a sí mismos, cuando superen el

---

<sup>56</sup> A. Weise (1975) comenta a este respecto que *"der entfremdete Mensch ist nicht mehr in der Lage, seine existentielle Wahrheit in der Wirklichkeit zu erfahren, weil er, statt die Wirklichkeit zu durchdringen, sich von ihr fixieren lässt"*, es decir, que cada vez se encuentra más distante de lo que sería una vida auténtica, de su propio "yo".

distanciamiento que les mantiene alejados de su propia identidad y, sin embargo, para la mayoría de ellos, esa vida auténtica no pasará de ser una mera utopía que quede completamente fuera de su alcance. Esa vida auténtica no tendrá que ser en absoluto una vida heroica, una vida magnífica, extraordinaria, inolvidable. Frisch retomará una y otra vez las palabras de su personaje Stiller para definir lo más importante de esa vida: *"mit sich selbst identisch werden. Andernfalls ist er nie gewesen!"*. Una vida cubierta de máscaras, una vida en la que nadie es realmente quien parece ser, una vida llena de engaños y de ficticios roles no hace sino incrementar la distancia del hombre respecto de sí mismo, y consecuentemente le impide llegar a descubrir en qué consiste su verdadera identidad. Porque, tal y como comentó Frisch en cierta ocasión,

*"[...] wenn wir sterben, sind wir zwar 'dagewesen', aber wir haben nicht eigentlich gelebt. Wir haben weder unser eigenes Leben gelebt noch in wirklicher Lebensgemeinschaft mit anderen Menschen. Wir taten nur, als ob wir lebten, und auch unser Gemeinschaftsleben ist nur ein Spiel, ein kulissenhafter Schein, ein maskierter Mummenschanz"* (Frisch apud Lüthi 1997: 47).

Es decir, la vida que lleva el hombre de su tiempo es tan sólo una mentira, una mascarada. Nadie conoce a nadie, y por supuesto, ni siquiera

el hombre se conoce a sí mismo, en la medida en que sólo está representando un papel que no se corresponde con su propia vida.

Frisch maneja como pocos los conceptos de "*Sein*" y "*Schein*", sólo el primero de ellos se correspondería con esa vida real y auténtica en la que el hombre ha podido finalmente reencontrarse consigo mismo, mientras que el concepto de "*Schein*" aludiría a esa mentira, a esa farsa representada por la sociedad de su época, a esa representación absurda en la que nadie es quien parece ser.

*"Frisch bringt in seinen Stücken ein Leben zur Darstellung, bei dem es ihm selber nicht wohl ist, und es soll auch dem Zuschauer dabei nicht wohl werden. Im Gegenteil. Er will die Gesellschaft beunruhigen über die Lüge, zu der wir unser Leben gemacht haben"* (Reich-Ranicki 1991: 29).

Tal y como puede inferirse de lo ya dicho, esa *wirkliches Leben* nada tiene que ver con la *gewöhnliches Leben* que vive el hombre moderno, y también la mayor parte de los protagonistas de las obras de Frisch. Para el autor, la realidad a la que todo hombre debe aspirar es "*eine Welt jenseits der Grenzen des Alltags, der Gewöhnung in einer festen Ordnung und der steten Wiederholung, jenseits des festgelegten Fertigen mit seinen tödlichen Schablonen*" (Lüthi 1997: 44), esto es, una realidad en la que el hombre consiga escapar de su vida de autómatas en

medio de una cotidianeidad falseada por la asignación de roles al individuo concreto.

*"Wer 'wirklich' lebt, erlebt also bewußt die Zeitlichkeit seines Daseins und bereitet sich damit auf einen wirklichen 'Tod' vor, seinen 'eigenen'"*  
(Schmitz 1976: 83).

Y es que no solamente será importante para el hombre llegar a disfrutar de una vida auténtica, vivir siendo él mismo, libre de caretas o de roles ficticios, y disfrutar de esa libertad para poder decidir sobre su propio modo de actuación; haber gozado de ese tipo de vida, conducirá además a todo individuo a otra de las utopías del mundo moderno, esto es, a gozar también de una muerte digna y auténtica (*ein wirklicher Tod*).

En efecto, en la inmensa mayoría de las obras de Frisch los conceptos de vida y muerte aparecen continuamente vinculados entre sí. Tal y como Lüthi contempla el análisis de esta cuestión en la obra del novelista y dramaturgo suizo,

*"[...] Leben und Tod sind auf einander bezogen: ein wirklicher Tod kann nur aus einem wirklichen Leben entstehen. Das wirkliche Leben aber entsteht aus der Wahl des Ichs, aus dem immer neu vollzogenen Akt der Selbstwahl und der Selbstannahme".* (Lüthi 1997: 13)

Una vez más podemos observar en esta cita cómo también para este estudioso de Frisch y de su obra, el único camino que puede conducir al hombre a disfrutar de esa vida auténtica radica precisamente en esa libertad de elección y de decisión sobre la propia conducta, libertad a la que ya hemos hecho referencia en las páginas anteriores.

Del mismo modo que hemos presentado ya una definición de *vida auténtica* con relación con la actitud generalizada de los protagonistas literarios de las novelas y dramas de Frisch, podríamos incluir también aquí lo que debe entenderse bajo la expresión de *muerte auténtica* centrándonos una vez más en los estudios realizados por Lüthi en torno a esta cuestión. Según sus propias palabras la muerte será entonces

*"[...] ein Zustand wie jetzt: nur daß wir keine Augen mehr haben, keine Hände, womit wir uns greifen können, keine Zeit, die abläuft. Ein Zustand für immer, ein Wachsein ohne Ermüdung, ohne das Erbarmen eines Schlafes, ohne Vergessen, ohne Hoffnung auf einen Tod, der alles verändert; der Tod ist nichts als die Reue, das unabdingbare Wissen, daß wir den einzigen Weg zur Erlösung, das Leben, versäumt haben"*(Lüthi 1997: 13).

Y es que, si hay algo que caracterice básicamente a la muerte, esto es su atemporalidad. Mientras que la vida es un estadio finito en el tiempo, la muerte ya no conoce esa limitación. Además, según la visión que Frisch nos presenta de la realidad de su entorno, la vida, tal y como la viven sus personajes, no es algo plenamente individual, al menos hasta que el hombre tome conciencia de ella. Un hombre puede vivir simplemente desempeñando un papel que le haya sido asignado, esto es, puede vivir una vida que no le corresponda en la realidad. En algunos casos, tómense como ejemplos las obras *Stiller* o *Mein Name sei Gantenbein*, un solo hombre puede incluso representar de manera simultánea varios papeles, o, lo que es lo mismo, puede vivir al mismo tiempo varias vidas paralelas, siendo todas ellas diversas mentiras que no hacen sino encubrir la *wahres Leben* del hombre. Frente a todo esto, la muerte deberá ser entendida como un estadio plenamente individual. Sólo hay una *única* muerte para cada hombre. Ahora bien, esa muerte sólo será digna, sólo será auténtica para aquellos hombres que hayan logrado alcanzar esa vida también auténtica, es decir, que hayan conseguido encontrarse a sí mismos.

La muerte es entonces lo único absolutamente individual que posee el ser humano, y de ahí la importancia señalada por Frisch de que sus personajes literarios consigan alcanzar también ese estadio de *ein wirklicher Tod*. Sin embargo, esto no siempre será posible; en el arduo proceso de superar el distanciamiento respecto de sí mismos y de intentar encontrar su verdadera identidad, podrán acabar haciendo propia la imagen que los demás o ellos mismos hayan proyectado sobre sí.

De este modo, si conciben su propia vida como un simple papel a representar o bien como la encarnación de una imagen, nunca lograrán encontrarse a sí mismos. Morirán presos de esa imagen preconcebida, y su muerte no será entonces una *muerte digna*. Recordemos por ejemplo la muerte del joven Andri. Encerrado sin salida en la imagen del judío, Andri no conseguirá en ningún momento descubrir quién es en realidad. Al final del drama sólo morirá el papel de judío que le había sido asignado, pero su individualidad, su carácter ya habría muerto mucho antes (o puede que incluso nunca hubiera llegado a nacer).

*“Im Tod setzt sich fort, was im Leben begonnen wurde. Ohne gelebtes Leben kann der Tod keine Erlösung bedeuten. Er kann nicht einfach auslöschen, was einmal gewesen ist. Und doch zeigt sich erst im Tod ein Sinn des Lebens”*(Geisser 1973: 67).

Esta cita aparentemente paradójica encierra el verdadero sentido de esa idea de la muerte. Sólo aquellos hombres que hayan gozado o encontrado esa vida auténtica, que hayan llegado a encontrarse a sí mismos y que hayan logrado superar con éxito esa crisis de identidad, podrán también disfrutar del privilegio de gozar una muerte auténtica y digna.

*“Nur der ganz zu sich gekommene, mit sich selbst identische Mensch ist wahrhaft frei, gewinnt also*

*auch die Freiheit dem Tode gegenüber. Die Würde des Menschen besteht in der Freiheit, welche ihm die Wahl verschafft. [...] Wer sich selbst gewählt und damit von allen Bildnissen erlöst hat, währt seine menschliche Würde auch gegenüber dem Tode, der als wirklicher Tod aus dem wirklichen Leben hervorgehen wird". (Lüthi 1997: 14)*

Sólo aquellos hombres que consigan liberarse de la imagen que haya sido volcada sobre ellos, esto es, los que lleguen a disfrutar de la posibilidad real de llevar el control de sus propias vidas, quienes hayan recuperado su perdida armonía y hayan desterrado para siempre la representación de una vida ficticia tendrán acceso a esa muerte *digna y auténtica*.

Todos estos conceptos relacionados con la muerte nos mostrarán una vez más la enorme vinculación de la obra literaria de Frisch a las corrientes existencialistas de la época. También para Heidegger, la muerte era considerada como "*die eigenste Möglichkeit des Daseins, die äußerste Möglichkeit des Daseins*", esto es, lo más individual de la propia existencia, lo único realmente propio e intransferible de cada ser humano. Sólo de la muerte es de lo único que el hombre puede tener una certeza absoluta. La existencia de la muerte permitirá además al hombre recapacitar acerca de su propia finitud, esto es, de su carácter limitado en el tiempo. Eso le transmitirá a menudo una cierta sensación de miedo o de angustia al darse cuenta de la limitación temporal de la vida. La

muerte se cierne sobre el hombre como una amenaza; le puede sobrevenir en cualquier momento, y acabar de ese modo con su existencia. Lo único que le queda al hombre por hacer es intentar que esa existencia sea lo más digna posible, que él acabe encontrándose a sí mismo y que consiga liberarse de la falsedad de las imágenes que se le hayan asignado. También el propio Max Frisch se manifestó en diversas entrevistas parcialmente asustado e impotente ante la presencia permanente de la muerte. Su inquietud ante el paso inexorable del tiempo y su recelo ante la llegada de un final a su vida se incrementaron considerablemente en su vejez, tal vez porque ahí ya no estuviera refiriéndose a la muerte de sus personajes de ficción, sino porque viera ya más cercana la llegada de su propia muerte. Éste será uno de los motivos más recurrentes en la producción tardía del escritor; véanse por ejemplo títulos como *Der Mensch erscheint im Holozän*, *Tryptichon* o *Montauk*.<sup>57</sup>

La muerte hace al hombre consciente de lo limitado de su existencia. Ante la inevitabilidad de la misma, el hombre sólo puede tratar de afrontarla con la mayor dignidad posible. Deberá luchar por conferirle a ésta un carácter propio e individual, y esto sólo podrá lograrlo aquel individuo que también en vida haya llegado a encontrarse a sí mismo, el que encuentre "*seine eigene, unverwechselbare Individualität*".

---

<sup>57</sup> Recuérdense por ejemplo las palabras del protagonista de *Montauk*: "*Es wird Zeit, nicht bloß an den Tod zu denken, sondern davon zu reden [...] Nicht vom Tod allgemein,*

Para Frisch, la muerte tendrá entonces un significado fundamental en ese importantísimo proceso de *Selbstwerdung* que ayuda al hombre moderno a salir de su crisis de identidad. Consciente de la importancia de gozar de una muerte digna, sus personajes lucharán por aceptarse a sí mismos, por deshacerse de todas esas imágenes y prejuicios. El desempeño de uno o de varios papeles estará reñido con la realidad del individuo, y por eso, sólo aceptándose a sí mismo tal y como es, con sus defectos y sus virtudes, conseguirá el hombre quitarse la máscara que le mantiene prisionero de una imagen. Algunos personajes intentarán suicidarse o arrebatarse esa vida que los demás les hayan asignado, como muestra de disconformidad con una identidad que no es la suya. Verán en el suicidio su única posibilidad de comenzar de cero, de volver a empezar, de iniciar una nueva vida libre de máscaras...<sup>58</sup> Ahora bien, para Frisch el suicidio no será tampoco una muerte *digna y auténtica*, en la medida en la que el personaje que intente arrebatarse su propia vida no habrá encontrado antes su auténtica identidad; no habrá conseguido salir del papel que le hubiera sido asignado. No habrá pasado por esa necesaria fase de *Selbstannahme* que le conducirá bien a su identidad propia, o bien a la aceptación de su papel y a su adecuación a las normas sociales establecidas en su entorno (*Selbstanpassung*).

---

*sondern vom eigenen Tod'*

<sup>58</sup> Recuérdese en este sentido el intento de suicidio de Anatol Stiller. Ese episodio marcará un importante punto de inflexión en su vida. Será entonces cuando decida adoptar una nueva identidad y presentarse al resto del mundo con el nombre de Jim White.

Pero, a modo de ver del autor, el hombre moderno no está preparado para dar ese paso. Llegar a una vida auténtica, y en consecuencia a una muerte digna, sólo sería posible si el individuo consiguiera aceptarse a sí mismo. Sólo mediante el amor, entendiendo éste no como amor al prójimo, no como hilo de una relación sentimental, ni siquiera como amor del hombre hacia una divinidad superior, sino tan sólo como amor del hombre hacia sí, sería posible librarse de todas esas máscaras y escapar de una vida falseada por las apariencias o manejada por el entorno.

*“Der Mensch ist im Grunde ganz einfach nicht bereit, ein richtiger Mensch zu sein. [...] Der Mensch, der sich scheinbar selbst bescheidet, erwartet, daß Gott einen anderen Menschen aus ihm mache. [...] Der Mensch ist nicht bereit, bedingungslos vor seinem wirklichen Selbst zu kapitulieren. Er benützt sogar seine Selbstannahme nur als Maske, als Trick und Kniff, mit welchem er erreichen möchte, etwas anderes zu sein, als er in Wirklichkeit ist”* (Stäuble 1971: 190)

El hombre en la época de Frisch, e incluso el de los albores del siglo XXI, es un ser profundamente desorientado. No encuentra su lugar en un mundo que le resulta hostil. Pero esa hostilidad no le viene sólo de fuera; también es hostil hacia sí mismo. Cuando parece haberse encontrado a sí mismo vuelve muchas veces nuevamente a un rechazo

pues no le gusta lo que ve. Esa identidad propia a la que finalmente ha conseguido llegar tampoco da sentido a su existencia. A veces prefiere seguir llevando una identidad falsa, una careta... Recordemos, por ejemplo, a personajes como Anatol Stiller, quien consciente de su verdadera identidad no hace sino huir de ella y forjarse una nueva. Él sí ha llegado a tomar consciencia de sí mismo, pero no ha conseguido aceptarse tal y como es. No le gusta esa identidad que le ha correspondido vivir, y por eso ha optado por librarse de ella y forjarse una nueva personalidad como Mr. White. Volcará en esa nueva personalidad, todo aquello que anhela, todo lo que le gustaría ser y no es. Llevará entonces una vida falseada por las apariencias, y a medida que se afiance más en su papel de Mr. White, más lejos estará de reencontrarse consigo mismo.

Así mismo, también en obras como *Mein Name sei Gantenbein* encontramos esa discrepancia, entre una *gelebtes Leben* y una *interpretiertes Leben*, esto es, entre una vida auténtica, y la ficción de la vida representada por el día a día de sus personajes, constante por otro lado en la mayor parte de las obras de Frisch.

En la elaboración de sus piezas dramáticas Frisch goza de una mayor libertad de técnicas para mostrarle al público esa diferencia entre la realidad y la ficción. Movidado por la influencia ejercida en él por Bertold Brecht y por el efecto de distanciamiento que impregna su teatro épico, Frisch intenta también distanciar a sus espectadores de la ficción representada sobre el escenario. Los hace conscientes mediante

alusiones directas, juegos de luces, discursos de los personajes y otros recursos escénicos, de que aquello que están viendo sobre el escenario no se corresponde en absoluto con la realidad. Su intención en el teatro queda manifiesta en sus propias palabras: "*wir erstellen auf der Bühne nicht eine bessere Welt, aber eine spielbare*".<sup>59</sup>

En su producción narrativa, ese efecto de distanciamiento tendrá que emplear otra serie de recursos, de modo que el lector pueda discernir con claridad lo que es ficción de lo que es realidad. Ahí jugará con las distintas voces de los personajes, con su explícito deseo de asumir un papel, con una postura consciente de estar viviendo una vida que le haya sido asignada desde fuera y que poco o nada tenga que ver con la suya propia...

El anhelo de esa vida auténtica, de zafarse de todas las imágenes, de llegar a una plena aceptación de su realidad y de lograr una muerte digna podrían relacionarse también con el calificativo de "*ein Dichter des Fernwehs*" que a menudo se ha empleado para referirse a Frisch. En efecto, su añoranza no se refiere, como en los autores románticos, a lugares paradisiacos fuera de su limitado país natal. Tampoco alude a la evasión a otras épocas en las que la individualidad del hombre fuera posible. Frisch añora en el mundo que le ha tocado vivir esa vida

---

<sup>59</sup> Sobre la influencia de Brecht en lo que a recursos escénicos y estilísticos de la producción de Frisch se refiere, así como sobre las principales técnicas narrativas empleadas por el novelista y dramaturgo volveremos a tratar con más detenimiento en la tercera parte del presente trabajo, capítulo en el que además intentaremos definir la visión que Frisch tenía acerca de cuál debía ser la función principal de todo escritor.

auténtica, sin limitaciones, liberada de convenciones sociales y de imágenes preconcebidas; una vida en la que el hombre recupere el control de sus propias acciones, y, lo que es más importante, de sus propias decisiones. Sus personajes "*blicken auf etwas Verlorenes, das sie nie gelebt haben und nach dem sie sich ewig vergebens sehnen*" (Wintsch-Spiess 1965: 53). No son del todo conscientes de qué es exactamente lo que han perdido respecto a épocas pasadas, pero sí saben que en su mundo actual se encuentran excesivamente limitados y privados de libertad. Ven cómo el entorno les encasilla en unas imágenes muy cerradas en sí mismas, en las que la individualidad de cada hombre no tiene cabida. Eso amenaza con destruir su identidad, con convertirlos en marionetas, con crear una sociedad aún más deshumanizada de aquella en la que ya viven. Ahora bien, el llegar a esa "*ein anderes Leben*", a otra vida diferente a la que hayan estado llevando hasta entonces, no coincidirá necesariamente con haber conseguido llegar también a la anhelada vida auténtica. La asunción de una identidad diferente al que se ha estado llevando en el pasado podrá distanciar aún más al hombre respecto de sí mismo.

Lo importante, lo fundamental, es que el hombre se acepte a sí mismo. "*Der Mensch muss seine Identität erreicht haben, muss erst einmal er selber geworden sein*" (Geisser 1973: 46). Amarse a sí mismo será pues más importante incluso que amar al prójimo. Sólo mediante ese amor podrá el hombre acortar o vencer ese distanciamiento que le mantiene alejado de su propio "yo"; sólo así dejará de ser un "*entfremdete Mensch*" y le encontrará un verdadero sentido a su

existencia. Este sentido auténtico y anhelado por la humanidad del siglo XX podría quedar resumido en las siguientes palabras:

*“Höchstes Erdenglück des Menschen wäre es, wenn er sich selbst erkannte und wagte, sich mutig zu sich selbst zu bekennen, sich selbst zu wählen, seine Eigenart offen anzunehmen und sich selber konsequent zu leben, wenn es ihm gelänge, dies zu tun, wozu sein wirkliches Selbst geschaffen ist. Dann wäre er mit sich und der Welt identisch, dann wäre er glücklich, dann lebte er wirklich. Alles anderes ist Lug und Trug, ist Krampf und Qual“*  
Frisch *apud* Bienek 1962: 28)

Porque en tanto el hombre no consiga aceptarse a sí mismo y amarse por encima de todo lo demás, seguirá sobreviniéndole el miedo a morir sin dignidad, el miedo a ser malentendido por el resto de los hombres y a seguir siendo juzgado conforme a una serie de clichés o de juicios preconcebidos y carentes de fundamento. Seguirán cayendo sobre él identidades ficticias o roles que le impidan llegar a conocerse y que le alejen aún más de sí mismo.

## 2.3.5. FRENTE AL OTRO: ROLES FEMENINOS Y RELACIONES DE PAREJA

### 2.3.5.1. Consideraciones generales

A lo largo de las páginas anteriores, hemos tenido ocasión de comprobar cómo Frisch concibe el término "*Liebe*" fundamentalmente como el amor del hombre hacia sí mismo, como la aceptación de la propia individualidad o identidad por encima de toda posible presión ejercida por el entorno. Sólo mediante ese sentimiento, mediante la aceptación de la propia conducta, podrá el hombre tener acceso a su verdadera identidad, será realmente libre para manejar su vida y conseguirá zafarse de todas las imágenes que hayan sido volcadas sobre él voluntaria o involuntariamente. Tal y como enunció el autor en el primero de sus diarios, sólo

*"[...] die Liebe befreit aus jeglichem Bildnis. Das ist das Erregende, das Abenteuerliche, das eigentlich Spannende, daß wir mit den Menschen, die wir lieben, nicht fertig werden: weil wir sie lieben; solange wir sie lieben". (Frisch 1950: 369)*

Para él, ese *Liebe* poco o nada tiene que ver con el amor al prójimo, y mucho menos aún con la relación sentimental que pueda establecerse entre un hombre y una mujer.

Tampoco sigue en su acepción del término "*Liebe*", la línea marcada por el pensamiento del filósofo y teólogo Kierkegaard, a cuyas teorías de pensamiento sí se acercó, sin embargo, en otras muchas ocasiones. Así, Kierkegaard veía en el concepto "*Liebe*" no sólo esa fase necesaria en el proceso de hacerse a sí mismo de todo individuo (*Selbstwerdung*), fase en la que lograba liberarse de todas sus ataduras sociales y encontrar su verdadera identidad; el filósofo vinculaba así mismo el concepto "*Liebe*" a un sentimiento amoroso hacia Dios, entendiendo la fe del hombre como necesaria para lograr descubrir el propio carácter y reconciliarse consigo mismo. Frisch, por el contrario, se aparta en su peculiar tratamiento del término "*Liebe*" de este planteamiento teológico. Cuando en cierta ocasión afirma "*Du sollst dir kein Bildnis machen*", prosigue concretando aun más sus intenciones: "*heißt es, von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfaßbar ist*" (Frisch 1950: 348).

Y es que para el autor suizo, todo gira en torno al individuo, a su percepción de sí mismo, a su continua y azarosa búsqueda de la propia identidad. En ese largo y fatigoso proceso deberá alcanzar como meta final ese sentimiento amoroso hacia sí mismo, el único capaz de ayudarlo a superar los múltiples obstáculos que se encuentre en el camino del conocimiento de sí mismo. Si desapareciera ese sentimiento, se desvanecería también toda posible esperanza de salir de su grave crisis de identidad, de encontrar su lugar en este mundo; se alejaría inevitablemente de esa *vida auténtica* a la que todo ser humano aspira, y

consecuentemente tampoco llegaría nunca a esa muerte digna que constituye la meta esperada por todo ser humano.

Frisch no es en absoluto reacio al amor del hombre hacia los demás hombres o hacia las mujeres de su entorno, pero sí enfatiza de manera repetida en sus obras, la idea central de que ante todo el hombre ha de ser capaz de manifestar primero ese amor hacia sí mismo. Si no consigue aceptarse tal y como es en la realidad, tampoco podrá aceptar a los demás a su alrededor. E. Stäuble, en un interesante estudio sobre esta cuestión, definió ese proceso en los siguientes términos:

*"[...] In der Forderung, man solle seinen Nächsten lieben wie sich selbst, ist es als Selbstverständlichkeit enthalten, daß einer sich selbst liebt, sich selbst annimmt, so wie er erschaffen worden ist. - Allein mit der Selbstannahme ist es noch nicht getan! Solange ich die Umwelt überzeugen will, daß ich niemand anders als ich selbst bin, habe ich notwendigerweise Angst vor Mißdeutung, bleibe ihr Gefangener Kraft dieser Angst" (Stäuble 1971: 76).*

Así pues, el hombre debe estar plenamente convencido de esa aceptación, de la nueva identidad a la que ha conseguido llegar. En el momento en que siga dudando de su identidad, en el que crea estar llevando aún una máscara asignada por la sociedad de su entorno o

elegida libremente por él mismo, entonces le resultará igualmente imposible el aceptar al prójimo. En resumen, "*nur die Liebe ist fähig, die Fülle des Lebendigen im Menschen zu ahnen und anzunehmen*" (Lüthi 1997: 10).

Ahora bien, ¿no es igualmente cierto que el término "*Liebe*" en cuanto a relación sentimental entre hombres y mujeres está igualmente muy presente en la mayor parte de las novelas y dramas de Frisch? ¿No es verdad que la mujer adquiere en muchas de sus obras un protagonismo muy similar al presentado por sus personajes masculinos?

Si bien es verdad que el número de estudios realizados hasta la fecha en torno a la cuestión de la presencia de personajes femeninos en la obra de Frisch es bastante limitado<sup>60</sup>, y, con mucho, inferior a los que se centran en el análisis de la problemática cuestión de la identidad en el hombre, resulta igualmente curioso comprobar cómo para muchos, la relación sentimental entre hombres y mujeres es precisamente el otro gran bloque temático del autor suizo. Así, por ejemplo, en el volumen noveno del *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, se habla con relación a la producción literaria de Max Frisch afirmando "*das Eheproblem als dominierendes Motiv*"<sup>61</sup>. El tema del matrimonio, o, en términos más amplios, el de las relaciones sentimentales entre hombres y mujeres,

---

<sup>60</sup> Véanse a este respecto los siguientes estudios: D. Fulda Merrifield: *Das Bild der Frau bei Max Frisch*, ciudad y año; G. Lusser-Mertelsmann: *Max Frisch. Die Identitätsproblematik in seinen Werken aus psychoanalytischer Sicht*, Stuttgart, 1976; M. Wintsch-Spiess: *Zum Problem der Identität im Werk Max Frischs*, Zürich, 1965; M. Reich-Ranicki: *Max Frisch. Aufsätze*, Zürich, 1991.

<sup>61</sup> *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. W. Jens (ed.), München, 1989, Vol. 9, pp. 846-863

aparecerá efectivamente tratado en la mayoría de sus novelas y piezas dramáticas: *Stiller*, *Homo faber*, *Andorra*, *Mein Name sei Gantenbein*, *Biografie: Ein Spiel*, *Blaubart*... son claros ejemplos de esta afirmación. En todas estas novelas y dramas, en mayor o menor medida, ese tema estará también muy presente.

Para Frisch, el matrimonio debe ser entendido como un modelo social más que refleja también esa conflictiva necesidad de las relaciones humanas. Ahora bien, su concepción de este modelo está una vez más marcada por el tono pesimista que le caracteriza. Así, Max Frisch concibe el matrimonio como una nueva prisión para el hombre, como una *unglückliche Verbindung* que priva al hombre de la poca libertad de la que puede disfrutar en el mundo que le ha tocado vivir. También el matrimonio le corta las alas al individuo, le encasilla en nuevos roles, y, en consecuencia, le impide llegar al descubrimiento de su propia identidad. Al igual que muchas otras de sus relaciones con el prójimo, e incluso puede decirse que de una forma aún más marcada, al casarse el hombre entra, o bien se afianza aún más y de forma inevitable en una rutina *alienadora* de su propio "yo". Su actuación pasa a ser desde ese momento dependiente de otro "yo", un "yo" ajeno a él pero que condiciona totalmente su existencia.

En los capítulos anteriores hemos podido comprobar cómo Frisch concibe al hombre como un ser que sufre encerrado en una serie de roles o de encasillamientos sociales que no le dejan libertad para actuar, que le impiden ser él mismo. Así, el hombre sufre encerrado en imágenes llenas

de prejuicios, en ambientes hostiles en los que su auténtica personalidad no tiene cabida, y, en esa misma línea, puede decirse también que sufrirá terriblemente al vivir encerrado en una relación matrimonial que coarta su escasa libertad.

Pero no sólo el motivo del matrimonio será retomado una y otra vez por Frisch, sino que la mujer estará también presente fuera de su papel de esposa. En sus obras, presentadas siempre desde el punto de vista de un protagonista masculino, aparecerán también todo tipo de relaciones posibles entre el hombre y la mujer. Así, encontraremos relaciones maritales (*Stiller, Blaubart...*), extramatrimoniales (*Homo faber, Mein Name sei Gantenbein...*), marido/ex mujer (*Blaubart, Stiller...*), padre/hija (*Homo faber, Andorra*), hermano/hermana (*Andorra*), etc.

¿Cómo son entonces los hombres y las mujeres de las obras de Frisch? ¿Qué es lo que los diferencia o los acerca entre sí? ¿Podría hablarse de una cierta crisis de identidad en relación con los personajes femeninos o, por el contrario, afecta ésta únicamente a los varones?

Comenzábamos este trabajo aludiendo a la tremenda actualidad de la obra literaria de Frisch, en tanto que está escrita desde la perspectiva de un buen conocedor del ser humano. Algunos estudiosos le definen como "*ein Kenner der Psyche von Mann und Frau*" (Hage 1983: 25) y, sin embargo, la visión que nos presenta del hombre es siempre mucho más completa y meditada que la ofrecida sobre la mujer. Su visión

de los distintos personajes femeninos que presenta en sus obras pueda ser considerada entonces como una visión incompleta o parcial, si bien esto no oscurece en absoluto la claridad con la que nos presenta su temática.

En la mayor parte de sus obras, tal y como hemos dicho, Frisch nos presenta el argumento desde el punto de vista masculino, lo cual en cierta medida hace inevitable la tendencia de muchos de sus lectores a identificar al yo-narrador o al yo-protagonista con el propio autor. Salvo algunas excepciones importantes - como es el caso de Andri, el joven protagonista del drama *Andorra* - esos protagonistas masculinos suelen presentar una serie de características comunes: por lo general se trata de hombres maduros, alrededor de los cincuenta años. Todos o casi todos ellos poseen un buen nivel intelectual (recordemos por ejemplo al técnico Faber, al escultor Anatol Stiller, al médico Schaad, al arquitecto Svoboda, al investigador de la conducta humana Hannes Kürmann...), lo cual suele además ir acompañado de una cómoda y desahogada posición social. Muchos de estos personajes masculinos están casados, o mejor dicho, lo han estado alguna vez. La presencia de personajes masculinos para quienes esa relación matrimonial ha fracasado es considerablemente mayor a la de aquellos que gozan de una buena relación de pareja, lo cual nos invita a pensar que el autor compartía con sus personajes esa particular aversión al vínculo matrimonial.<sup>62</sup> Un gran número de sus

---

<sup>62</sup> La información acerca de la biografía del escritor nos permite comprobar cómo él mismo pasó por varias relaciones fallidas con personajes del sexo opuesto. El matrimonio tampoco le otorgó a Frisch la felicidad, y, en cierta medida, casi podría afirmarse que en determinados momentos de su trayectoria profesional puso freno a

protagonistas varones estará de hecho parcial o totalmente embarcado en relaciones sentimentales en cierto sentido atípicas, y, curiosamente, muchos de ellos elegirán ahora como pareja una mujer considerablemente más joven que ellos. Quizá esto esté relacionado con esa cierta nostalgia o añoranza de la juventud, otro de los motivos que aparece de manera recurrente en la producción de Frisch. Tal vez con esa vuelta al pasado consiga el hombre librarse de algunas de sus ataduras del presente, o, al menos, esquivar la rutina que envuelve su vida y que ha logrado convertirse en una de sus peores pesadillas (*Angst der Wiederholung*).

Frente a esos rasgos generales que caracterizan a la mayor parte de los protagonistas masculinos de las novelas y dramas de Frisch, nos encontramos en cada una de sus obras al menos a una mujer compartiendo ese papel protagonista. Las mujeres que el autor retrata constituyen un grupo mucho más heterogéneo que el de los varones. Así, nos encontramos a mujeres de muy diversas edades, niveles sociales, lugares de procedencia<sup>63</sup>... Todas ellas desempeñan además papeles muy diferentes. Tomando como punto de partida el corpus de análisis de esta tesis, nos encontramos con mujeres mayores cuya relación respecto al

---

algunos de sus más ambiciosos proyectos. Las cargas familiares le obligaron en algunas ocasiones a buscar fuentes de ingresos ajenas a su vocación literaria. (Véase a este respecto la biografía del autor elaborada por V. Hage)

<sup>63</sup> Resulta curioso comprobar como la inmensa mayoría de sus protagonistas varones son suizos, generalmente de Zürich, su ciudad natal. Por el contrario, en el caso de las mujeres abundan nacionalidades que despertaron en varias ocasiones el interés del incansable viajero Frisch: muchas de sus jóvenes protagonistas son americanas o mulatas; también aparecen mujeres de ascendencia judía, o bien procedentes de los países del este de Europa.

protagonista masculino es la de la figura materna<sup>64</sup>; otras representarán el papel de hermana del protagonista<sup>65</sup>; otras veces nos encontraremos a la mujer en el papel de hija del personaje masculino<sup>66</sup>, otras veces contaremos con la presencia de relaciones matrimoniales propiamente dichas<sup>67</sup>, relaciones extramatrimoniales<sup>68</sup>; encontramos así mismo mujeres que a través de las relaciones sentimentales con los protagonistas masculinos les permiten a estos el reconstruir y hacer frente a su pasado<sup>69</sup>, etc.

Sin embargo, si hay algún elemento común que nos pueda servir para caracterizar a los distintos personajes femeninos presentados por

---

<sup>64</sup> Tómese como ejemplo el caso de la obra *Andorra*. Curiosamente, en esta obra son dos las protagonistas femeninas que comparten ese papel con relación al protagonista masculino, Andri. Por un lado, aparece la figura de "die Mutter", encargada de la crianza y educación del chico desde que era un bebé, y presentada como su madre adoptiva. Por otro, la "Señora", verdadera madre de Andri, pero desconocida para él hasta el momento en el que transcurre la acción relatada en la obra. Sobre estos dos personajes, y sobre la visión que el autor nos transmite de cada una de ellas, volveremos a tratar en el apartado correspondiente al análisis de los personajes femeninos en *Andorra*

<sup>65</sup> Aquí tendríamos como ejemplo la figura de Barblin, y su relación con el joven Andri.

<sup>66</sup> Esta sería la relación manifestada por ejemplo entre Walter Faber y Sabeth en la novela *Homo faber*. Sin embargo, esta relación permanecerá encubierta prácticamente hasta el final de la novela, y frente a ella, los protagonistas serán presentados en una relación amorosa. (Véase al respecto el apartado relacionado con el análisis de los personajes femeninos en *Homo faber*)

<sup>67</sup> Aquí podríamos mencionar entre otras la relación existente entre Anatol Stiller y Julika en la novela *Stiller*, la mantenida entre Theo Gantenbein y Lila en *Mein Name sei Gantenbein*, o la relación entre el Dr. Schaad y Jutta, su última esposa.

<sup>68</sup> Sirva mencionar aquí como ejemplo el curioso triángulo de relaciones amorosas que Lila mantiene con los tres protagonistas masculinos de la novela *Mein Name sei Gantenbein*, esto es, con Theo, Enderlin y Svoboda, o la existente entre Anatol Stiller y Sybille, la mujer de su abogado defensor en la novela *Stiller*.

<sup>69</sup> Este sería el caso de Hanna Landsberg y de la relación mantenida en su juventud con Walter Faber, fruto de la cual nacería Sabeth o de la relación mantenida por parte del Dr. Felix Schaad con cada una de sus antiguas esposas

el autor en sus dramas y novelas, éste sería el de la naturaleza más sosegada, fuerte y reflexiva de las mujeres. Según las define Stäuble, "*nur die Frauen leben bei ihm ein ordentliches, gutes Leben oder zumindest sind sie dem wirklichen Leben näher als der Mann!*" (Stäuble 1971: 49). En efecto, las mujeres presentadas por el autor pocas veces llegan a plantearse, ni explícita ni implícitamente, esa terrible necesidad de encontrarse a sí mismas, de encontrarle un sentido a su existencia. En cierto modo, parecen más fuertes que la mayor parte de los protagonistas masculinos de Frisch, más seguras de sí mismas y de sus decisiones. Recuérdese por ejemplo, el caso de Hanna Landsberg, una de las tres protagonistas femeninas de la novela *Homo faber*. Tras una relación de juventud mantenida con el ingeniero Faber, quedará embarazada. Faber la abandonará para perseguir una mejor posición profesional, si bien dicho abandono guardará también relación con una cierta cobardía por parte del hombre para hacer frente a esa nueva e inesperada familia. Ahora bien, ella sola, atreviéndose con una difícil situación no sólo familiar, sino también personal - su origen era medio judío, y le tocó vivir en la época de las persecuciones nacionalsocialistas - conseguirá salir adelante y criar a su hija, además de encontrar incluso su meta profesional como arqueóloga en Atenas. Hanna ilustra a la perfección el ejemplo de una mujer fuerte, segura de sí misma y de sus posibilidades, poco o nada preocupada por aquello que los demás de su entorno puedan pensar acerca de su persona. En resumen, representa una mujer muy diferente a los rasgos generales que engloban a los personajes masculinos de Frisch.

Otra de las características comunes a gran parte de las protagonistas femeninas del autor es su al menos aparente inaccesibilidad. Muchas de ellas, en cierto modo presentes, se encuentran también fuera del alcance del hombre. Este sólo puede en todo caso soñar con ellas, anhelar una posible relación amorosa. En ese sentido, Frisch nos presenta una amplia galería de mujeres *ideales*, a las que por un motivo o por otro el hombre no consigue llegar. Éste sería otro de sus máximos anhelos, otra de las razones por las que para muchos Frisch puede ser considerado en "*Dichter des Fernwehs*". Junto a las ya mencionadas añoranzas románticas de sus personajes de una vida auténtica, de la juventud, de la evasión a otros lugares idílicos (Hawaii, Pekín, Cuba...), aparece ahora también una evidente añoranza de la mujer<sup>70</sup>, de una relación sentimental sincera que ayude al hombre a encontrarse a sí mismo. La mujer aparece pues presentada como alguien muchas veces inexorable, alguien a quien difícilmente el hombre puede acceder.

Pero, al contrario de lo que ocurrirá con esas otras añoranzas de carácter más geográfico, su nostalgia hacia la mujer no será una "*Sehnsucht nach der Frau*", sino más bien una "*Sehnsucht gegen die Frau*", en la medida en la que cualquier vinculación firme a ella - como por ejemplo una relación matrimonial - no haría sino privar al hombre de la

---

<sup>70</sup> Precisamente, en varios de sus personajes femeninos, se unificarán la añoranza de lo femenino y lo exótico. Así, algunas de las figuras femeninas de sus novelas son mulatas o provienen de países exóticos. Por ejemplo, de Julika, en *Stiller*, sabemos que es hija de una mujer húngara; en *Homo faber* y en *Stiller* aparecen también mujeres mulatas que despiertan la atención sexual de los protagonistas, etc.

escasa libertad que aún le queda. La presencia de una mujer en la vida del hombre debe entenderse pues, según Frisch, en un doble sentido: por un lado, en la medida en que permanezca como mujer idealizada e inaccesible, el hombre se sentirá animado a seguir adelante, a tratar de conquistarla. Por otro, una vez afianzada la relación, consolidada y encasillada dentro de las convenciones sociales establecidas, el autor verá a la mujer como un freno a la libertad del hombre para encontrarse a sí mismo. De ahí que la mayor parte de los matrimonios presentados por el autor en sus novelas y dramas sean matrimonios fallidos, relaciones de las que el hombre tan sólo quiere escapar. El matrimonio supone para muchos de ellos un ejemplo práctico más de ese "*feste Ordnung*" que rige toda su vida. En las obras de Frisch, "*die Figuren erfahren ihre Außenwelt als feste Ordnung gegen die sie anzukämpfen versuchen im Bemühen um ihre Individualität und Identität zu finden*" (Hanhart 1975: 68).

Al igual que apreciamos en la mayor parte de las obras de Frisch cómo el hombre lucha a lo largo de toda su vida por intentar liberarse de ataduras sociales y de falsas caretas asignadas por el entorno, también podemos entrever en cierto sentido una lucha o aversión hacia un posible encierro en una relación matrimonial. La mujer es un elemento integrante más de esa sociedad que se muestra hostil hacia él, que se empeña en alienarle como individuo y convertirle en un autómatas, y en ese sentido, Frisch aludirá al matrimonio como una nueva prisión para el hombre.

Coincidiendo al menos en parte con esa inaccesibilidad de muchos de sus personajes femeninos, G. Lusser-Mertelsmann (1976) nos ofrece un interesante estudio sobre el rechazo que muchos de los protagonistas masculinos de Frisch experimentan respecto a las relaciones sexuales (*Sexualablehnung*). Efectivamente, si echamos un vistazo más detenido a las actitudes manifestadas por la mayor parte de los varones frente a las mujeres en lo referente a las relaciones sexuales<sup>71</sup>, comprobamos el miedo experimentado por muchos de ellos a embarcarse en ese tipo de relación. En ellos, esa aversión al sexo será una manifestación más de su miedo a no estar a la altura de las circunstancias. Al sentirse inseguros de sí mismos en todas las facetas de su vida, sentirán también cierto recelo a tener que expresar abiertamente sus sentimientos. Así, en la sociedad en que vive, el hombre cree "*kein voller und richtiger Mann zu sein*" (Frisch 1954: 172). En otros casos, conscientes de sus propios miedos, volcarán la culpa de una relación fallida en la aparente frigididad de su pareja. Podría pues hablarse de un "*fast neurotische Angst des Mannes, sich zu binden*", esto es, de un miedo casi obsesivo por parte del hombre a entablar este tipo de relaciones. Parece tener la firme idea de que una relación sexual con una mujer puede dejarle atado a ella de por vida, y, si hay algo que el hombre del siglo XX rechace por naturaleza es su falta de independencia. Ya tiene suficiente con vivir inmerso en una sociedad llena de normas y convenciones. No quiere que su vida tenga que atenerse también a una relación sentimental concreta, que su escaso

---

<sup>71</sup> Recuérdense por ejemplo las actitudes de Walter Faber o de Anatol Stiller, sobre las que volveremos a tratar más adelante.

margen de actuación y de decisión tenga que pasar necesariamente por la aprobación de su pareja.

Otro de los motivos tomados por el autor en repetidas ocasiones respecto a la problemática relación entre hombres y mujeres sería el del incesto. Así lo vemos por ejemplo en las obras *Andorra* y *Homo faber*. En la primera, el autor nos presenta la relación amorosa entre los hermanos Andri y Barblin; en la segunda, ese incesto se produce entre un padre y su hija, esto es, entre Walter Faber y Sabeth. En ambos casos, sin embargo, dicha relación incestuosa se produce bajo el desconocimiento de la verdadera relación familiar que une a los protagonistas. Ni Andri sabe que él es el verdadero hermano de Barblin, ni tampoco Faber, aunque en ocasiones lo intuya, sabe a ciencia cierta que la joven Sabeth es su propia hija. Esa ignorancia de la realidad permite en cierto modo justificar su conducta, si bien tanto en el drama, como en la novela, ambas relaciones serán castigadas no sólo con la muerte del protagonista masculino, sino con la locura de Barblin y la muerte accidental de Sabeth. Una relación amorosa fuera de los cánones establecidos por la sociedad no puede quedar impune, o al menos así es como nos la presenta el autor.

Finalmente, en las relaciones sentimentales y amorosas que unen a los hombres y a las mujeres en las novelas y dramas de Frisch, podría entreverse también una cierta predisposición por parte de los personajes masculinos a volcar en la mujer amada la visión de la añorada madre, lo cual nos llevaría a pensar en un complejo de Edipo sufrido por

parte de sus protagonistas. En cierto sentido, los hombres buscan en la mujer una especie de sustituta de la figura materna.<sup>72</sup> Junto a ella se sienten seguros, confortados, se liberan de alguno de sus miedos; eso sí, sólo mientras la mujer se mantenga como un personaje inaccesible. En el momento en que cobre realidad, en el que se mantengan entre ellos relaciones sexuales, o bien en el que el personaje quede atado a la mujer para siempre por medio del matrimonio, entonces la mujer perderá esa vinculación con la figura materna, y se convertirá en otro elemento más alienador de su identidad y de sus decisiones. Porque para Frisch, "*die männlichen Figuren suchen ihre Autonomie und Identität durch das Lernen von Einsamkeit, durch die Lösung von der Frau*" (Frisch apud Lusser-Mertelsmann 1976: 53). Únicamente estando solo logrará el hombre ese estado ideal que le permita descubrir su verdadera identidad, sólo así le encontrará el auténtico sentido a su existencia y a su papel en el mundo que le ha tocado vivir.

Resumiendo, todo protagonista masculino en las novelas y piezas dramáticas de Frisch aparecerá vinculado siempre al menos a una protagonista femenina. Esa vinculación podrá ser de tipo familiar o

---

<sup>72</sup> Frente a esa visión *materna* de la mujer, Frisch nos transmitirá a su vez una imagen negativa de la figura *paterna*. La relación del protagonista con su padre será siempre puesta en tela de juicio. Para muchos de sus personajes, la relación con el padre será fría y distante, carente de toda confidencialidad. El padre será visto más como un maestro, que como un amigo y protector. Dada la relación idílica hacia la madre, para muchos de los personajes, el padre será considerado también como un rival, y en los casos más extremos, el protagonista llegará incluso a desear su propia muerte. Como ejemplos de esa negativa relación entre padres e hijos sirva mencionar aquí las obras *Andorra* o *Stiller*. Esta visión del entorno familiar coincide en parte con la vivida por el propio escritor durante su infancia. En sus biografías podemos apreciar cómo Frisch sintió siempre una mayor vinculación hacia la figura materna que hacia la paterna.

amoroso. Pero, ¿no podría interpretarse esto también como una posible vinculación a la propia biografía del escritor? ¿No es cierto, que al igual que sus personajes masculinos son muchas veces una prolongación del mismo escritor, también las mujeres que nos presenta en sus obras son reflejo de mujeres que han desempeñado algún papel en su vida? Por ejemplo, esa tendencia por parte de los protagonistas masculinos de Frisch a buscar en la mujer una prolongación de la figura materna ¿no podría ser entendida como un reflejo de la relación que el autor mantuvo con su propia madre? ¿No es cierto que su aversión a la figura paterna también se encuentra sobradamente justificada si se piensa en la relación que Frisch mantuvo con su padre durante la infancia? ¿No podría igualmente interpretarse el personaje de Hanna en *Homo faber* como en el reflejo literario del amor de juventud del escritor con una joven de ascendencia judía? Y su aversión "literaria" al matrimonio, ¿no sería también interpretable en términos de su aversión real al mismo como consecuencia de sus fallidas relaciones con Gertrude Constanze von Meyenburg y con Marianne Oellers? Por último, la presencia recurrente de relaciones sentimentales de los protagonistas masculinos con mujeres mucho más jóvenes que ellos, ¿no sería también un reflejo de parte de la biografía del escritor?<sup>73</sup>

Ahora bien, en esa aparente relación entre ficción y realidad del escritor debemos ser cautelosos. Sobre esta vinculación se manifestó el propio Frisch en más de una ocasión, intentando en sus declaraciones

---

<sup>73</sup> Recuérdese por ejemplo a Lynn, la muchacha de la que se enamora el protagonista de *Montauk*, y en quien muchos han visto reflejada a la joven americana Alice Locke-Carey,

hacer a sus lectores conscientes de que su vida y su obra literaria son dos realidades claramente diferenciadas entre sí. Así, en una entrevista mantenida con Heinz Ludwig Arnold, se expresó sobre esta cuestión en los siguientes términos:

*"Sie haben recht, wenn Sie denken, daß in den Romanen viel Autobiographisches ist. Merkwürdig ist natürlich immer, daß der Leser als Autobiographische dort vermutet, wo die bare Fiktion ist und umgekehrt. [...] Autobiographisches ist eigentlich das Klima, aber nicht die Aktionen, nicht die Personen"* (Arnold 1976: 109).

En los apartados que siguen intentaremos presentar una visión más detallada del tratamiento de las protagonistas femeninas en las obras que integran el corpus del presente trabajo de investigación. Todas y cada una de las mujeres protagonistas de estas obras serán analizadas conforme a la relación o relaciones que presenten respecto al protagonista masculino. Tendremos ocasión de comprobar cómo en muchas de las obras aquí analizadas la vinculación del hombre a la mujer se aleja considerablemente de la monogamia generalizada de la sociedad occidental en que vivimos. Gran parte de las relaciones aquí presentadas aparecerán abocadas al fracaso, dejando de manifiesto la escasa fe de Frisch como hombre del siglo XX en las relaciones interpersonales. Sólo el amor hacia sí mismo, por encima incluso del amor a segundas o

---

con quien Frisch mantuvo un romance en el año 1974.

terceras personas, conseguirá otorgarle al ser humano un mínimo grado de felicidad.

### 2.3.5.2. Mujeres en *Stiller* (1954)

En 1954 aparece publicada la obra *Stiller* con la que Max Frisch se consagró como novelista dentro del panorama de la literatura en lengua alemana. Es precisamente en esta obra, de manera mucho más marcada que en el resto de su producción anterior, en la que la temática de la búsqueda de la propia identidad por parte del individuo cobra un auténtico protagonismo. Si bien el autor ya había esbozado su interés por tan problemática cuestión en algunos de sus ensayos anteriores recopilados en el *Tagebuch 1946-1949*, será sin duda alguna el personaje de Anatol Stiller quien mejor ilustre al desorientado hombre de la segunda mitad del siglo XX, al individuo consciente de un "yo" que vive oprimido por la presión del entorno. Consciente de esa presión y de tener que vivir alienado llevando una vida que en realidad no le corresponde, el protagonista de la novela decidirá darle un giro radical a su existencia. Romperá de manera abrupta con todas aquellas personas y situaciones que le mantienen aferrado al pasado. Intentará evadirse hacia una realidad diferente, hacia otra dimensión en la que sí haya un lugar para el desarrollo de sí mismo como "sujeto". Así será como encontraremos al personaje central de esta novela: cansado de su vida anterior, de haber tenido que asumir una imagen que los demás han volcado sobre él (escultor, excombatiente en la Guerra Civil española, marido de Julika, amante de Sibylle...), pero con la que no se siente en absoluto identificado. En tales circunstancias, Anatol Stiller decidirá abandonar Zürich, su ciudad natal, y marcharse a América, un país en el que nadie le conoce y donde puede fácilmente comenzar una vida nueva bajo la

identidad del americano James L. White. Bajo ese nombre y esa máscara pasará seis largos años fuera de su patria. Para todos aquellos que antes componían su círculo familiar, profesional o de amistad, Stiller permanecerá todo ese tiempo en paradero desconocido.

Al comienzo de la novela encontraremos a este personaje emprendiendo un viaje de regreso a Zürich. Este regreso deberá también ser entendido no sólo como una vuelta a casa, sino aun más importante, como una vuelta al pasado. El enfrentamiento del protagonista a la realidad suiza le hará tener que encararse una vez más a esa *Bildnis* que todos, e incluso él mismo, se han forjado sobre él. Ese reencuentro con su pasado, expresado en esta novela de forma magistral en la especie de diario (*Aufzeichnungen*) que Anatol Stiller se ve obligado a escribir durante su estancia en la cárcel con la intención de despejar todas las posibles dudas acerca de su identidad, estará en esta novela muy vinculado a las relaciones del protagonista con dos personajes femeninos: **Julika** y **Sibylle**. En ambas mujeres Frisch retomará su recurrente motivo del matrimonio, si bien la relación que cada una de ellas mantendrá con Stiller será bien distinta. De hecho, en esta novela gran parte de la trama argumental tiene como hilo conductor el matrimonio: aparecen de manera bien diferenciada dos relaciones de este tipo entre hombres y mujeres:

- El matrimonio entre Julika y Stiller. En realidad, en el caso concreto de esta pareja casi podría hablarse de un doble matrimonio. Por un lado estaría el primer matrimonio entre

ambos, el que duró siete años y precedió a la desaparición y asunción de una nueva identidad por parte de Stiller. Por otro estaría ese nuevo vínculo matrimonial que se produce tras el regreso de Stiller a Suiza y el reencuentro con su pasado. Ambos personajes intentará entonces retomar su fracasada relación, y volverán a vivir juntos como pareja hasta la muerte de Julika.

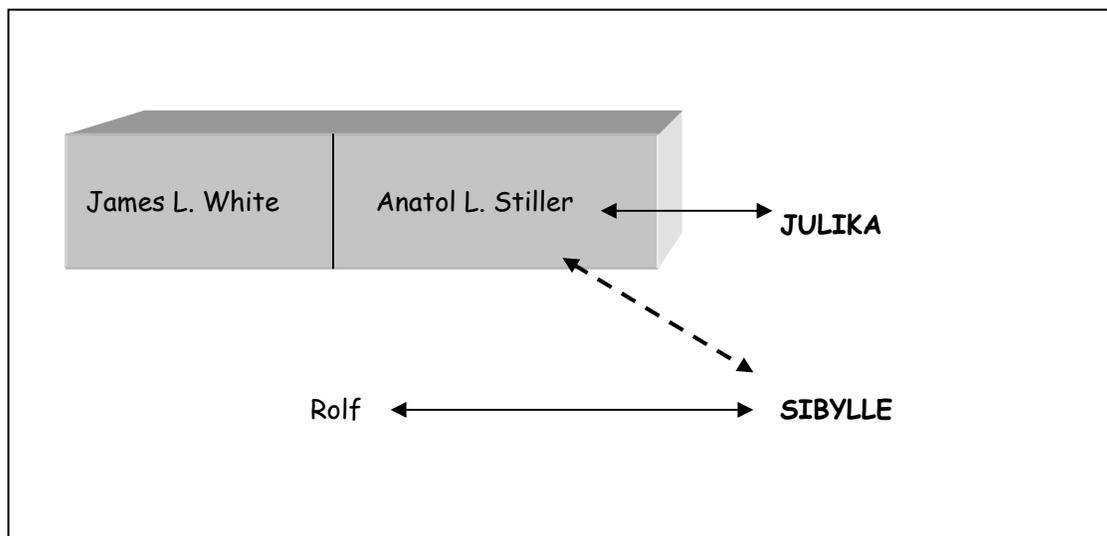
- Un segundo ejemplo de relación matrimonial sería la existente entre Rolf (abogado defensor de Stiller) y Sibylle. Poca es la información que nos aporta la novela acerca de esta pareja, si bien es fácil deducir que también su matrimonio es un matrimonio fracasado, o al menos no cumple las expectativas que ambos personajes se han creado. Así, Sibylle buscará una satisfacción como mujer con otro hombre, y se embarcará en una no menos complicada relación sentimental con otro hombre (Anatol Stiller), también casado.<sup>74</sup> También la relación

---

<sup>74</sup> Tal y como comentábamos en la introducción de las relaciones de los protagonistas de las obras de Frisch con las mujeres, se observará también en *Stiller* la presencia del matrimonio como un modelo de fracaso en las relaciones interpersonales. Ninguno de los matrimonios reflejados por el escritor, será una relación idílica o llena de satisfacciones, ni en el plano sentimental ni en el plano sexual. Entre los hombres y las mujeres de sus novelas y dramas no parece existir ninguna comunicación posible. El hombre concibe a la mujer como su oponente, como un individuo que oprime su libertad de acción y decisión y le coarta a vivir en una especie de "prisión" caracterizada fundamentalmente por la rutina y la monotonía. Tanto sus personajes como el propio autor sentían un auténtico miedo a verse convertidos en autómatas, en llevar una vida basada en la repetición (*Angst vor Wiederholung*). En el matrimonio entre Julika y Stiller estarán muy presentes esa monotonía y esa falta de diálogo entre los personajes. Así mismo, entre ellos fallará también la relación sexual. Ambos se reprocharán mutuamente el no saber estar a la altura de las expectativas del otro y, también ambos buscarán una salida a ese vacío en su vida. Su evasión se producirá en

extramatrimonial entre Sibylle y Anatol será presentada por el autor como una relación a término. Tras unos apasionados meses de devaneos amorosos, la rutina volverá a aparecer en su vida, y con ella llegará el final del romance. Stiller desaparecerá de la vida de Sibylle, y pasará a convertirse en un episodio más de ese pasado que justificar para poder entender mejor su crisis presente.

A fin de aclarar esa constelación de relaciones existentes entre el "yo" (el hombre protagonista de su novela) y el "otro" hemos diseñado el siguiente esquema:



---

dos direcciones diferentes: Julika se refugiará en su mundo profesional, en la danza. Allí cobrará toda la vitalidad que le falta en su relación con Stiller. Él se escapará hacia una nueva relación sentimental, una relación adúltera con una mujer casada, y de este modo conseguirá también escaparse de la rutina.

De la doble personalidad en la que aparece escindida la identidad del protagonista, solamente será el personaje de Anatol Stiller el que mantenga relaciones con personajes del otro género, mientras que es muy escasa la información que nos llega como lectores acerca de la vida sentimental del americano Mr. White.

En *Stiller* nos encontraremos no sólo a un individuo (Anatol) debatiéndose en busca de la propia identidad y tratando desesperadamente de liberarse de la imagen que le ha sido impuesta por su entorno. El escultor suizo optará libremente por la asunción de una nueva identidad (Mr. White) y al mismo tiempo nos invitará a reflexionar sobre todas esas máscaras o caretas bajo las que todos nosotros unas veces de manera más forzada que otras ocultamos nuestra identidad. Según su visión, también las mujeres de su alrededor estarán desempeñando un papel y no disfrutando de una vida auténtica y digna. Sin embargo, una vez más, estos personajes femeninos parecerán más fuertes para sobrevivir en ese mundo hostil a su alrededor. Buscarán refugio en su trabajo, en su cotidianeidad, y así serán capaces de salir adelante. Pero también ellas serán portadoras de imágenes, y a su vez proyectarán *Bildnisse* cargadas por lo general de elementos de juicio negativos sobre todos los demás individuos de su entorno. Así:

*"So also siehst du mich [...] Du hast Dir nun einmal ein Bildnis von mir gemacht, das merke ich schon, ein fertiges und endgültiges Bildnis, und damit Schluß, anders als so, ich spürte es ja, willst Du mich jetzt einfach nicht mehr sehen [...] Ich habe in letzter Zeit auch über vieles*

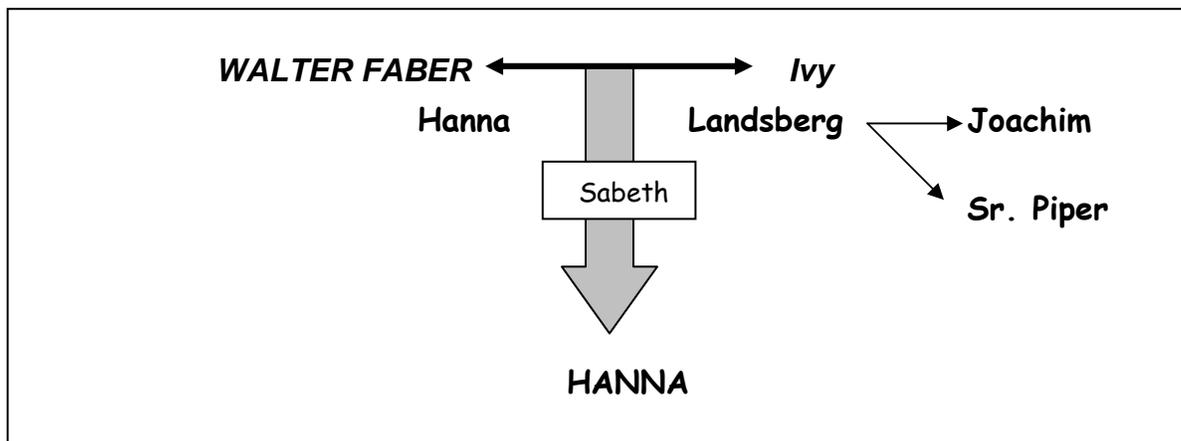
*nachgedacht, [...] nicht umsonst heißt es in den Geboten: du sollst dir kein Bildnis machen! Jedes Bildnis ist eine Sünde. Es ist genau das Gegenteil von Liebe" (Frisch 1954: 243)*

Las relaciones entre los dos géneros serán a modo de ver del autor relaciones fallidas, y así las reflejará no sólo en *Stiller* sino también en todas las restantes obras que integran el corpus de nuestra investigación, y en otras obras no analizadas en el presente trabajo. Como causas posibles a ese fracaso se apuntan fundamentalmente la práctica inexistencia de diálogo entre los dos miembros de la pareja, la presencia de relaciones sexuales poco convencionales o bien la ausencia de las mismas y, por último, la idea por ellos compartida de ver el matrimonio como una especie de *prisión* que coarta su libertad individual y les impide desarrollarse plenamente como individuos. Aborrecen la monotonía que la vida estandarizada de pareja lleva consigo, y tienen miedo a caer en una rutina absurda que acabe convirtiendo su vida en la de meros autómatas.

*"Wiederholung! Dabei weiß ich: alles hängt davon ab, ob es gelingt, sein Leben nicht außerhalb der Wiederholung zu erwarten, sondern die Wiederholung, die ausweglose, aus freiem Willen (trotz Zwang) zu seinem Leben zu machen, indem man anerkennt: Das bin ich!... (Frisch 1954: 86)*

### 2.3.5.3. Mujeres en *Homo faber* (1957)

En la novela *Homo faber* (1957) nos encontramos con una situación muy diferente en lo que se refiere al protagonismo femenino de la que acabamos de comentar respecto a la novela anterior. Así, frente a la presencia en *Stiller* (1954) de dos protagonistas femeninas, Julika y Sybille, frente a un protagonista masculino aparentemente escindido en una doble personalidad (Anatol Stiller / Mr. White), en esta obra nos encontramos con tres figuras femeninas (Hanna, Sabeth e Ivy) que giran en torno a un único protagonista masculino (Walter Faber). El hilo que conecta las relaciones de Faber con cada una de esas mujeres es siempre de carácter sentimental o amoroso, si bien, en el caso de la joven Sabeth dicha relación sentimental coincidirá además con la relación padre/hija. Podría hablarse entonces de la presencia de una especie de triángulo amoroso que encierra al protagonista masculino, si bien, en ningún caso se produce la simultaneidad en el tiempo de esas diferentes relaciones sentimentales. Representando la situación de manera más gráfica, nos encontraríamos el siguiente planteamiento de las relaciones entre los principales protagonistas:



Frente al técnico Walter Faber, al hombre maduro, al hombre pragmático y seguro de sí mismo, al menos hasta que el azar le conduzca a una realidad sentimental que le haga tambalearse y plantearse parte de su vida anterior, nos encontramos en esta novela tres protagonistas femeninas de características muy diferentes. Todas y cada una de ellas mantendrán con el ingeniero una relación amorosa, y todas ellas también participarán de ese modo en la lucha de Faber por encontrarse a sí mismo.

La primera y más importante protagonista femenina en la novela es **Hanna Landsberg**. Tal y como descubrimos por boca del propio Faber, esta mujer fue su primer gran amor, su amor de juventud, la mujer que realmente marcaría toda su vida. A lo largo de la novela, vamos recibiendo como lectores nuevos datos biográficos acerca de este personaje. Así, descubrimos que era de origen judío, hecho que le causó importantes complicaciones con el entorno social de la época en la que mantuvo su relación amorosa con Walter. Siendo aún muy joven, quedó embarazada de él, si bien era consciente de que ése no era el momento apropiado en la vida profesional de Faber para hacerse cargo de una mujer de ascendencia judía y de una hija. El embarazo de Hanna coincidió además con una interesante oferta de trabajo en Bagdad para el ingeniero Faber. Aceptado dicho trabajo, Hanna y Faber no llegaron a casarse nunca. Ni siquiera volvieron a verse o a mantener ningún tipo de contacto durante muchos años. En ese largo intervalo de tiempo, Faber se instaló definitivamente con un trabajo estable y bien considerado en los Estados Unidos. Allí se entregó por completo a su profesión, comenzó

una nueva y frágil relación sentimental con la joven americana Ivy, y se olvidó por completo de su pasado. En cuanto a Hanna, en la novela se nos informa también de cómo ella acabó casándose con Joachim Hencke, el amigo de juventud de Walter Faber. Su matrimonio duraría muy poco. Apenas unos años más tarde, y huyendo de las persecuciones a los judíos por parte del régimen nacionalsocialista, Hanna se marchó primero a Francia, y, posteriormente, a Inglaterra. Allí se casó nuevamente con un cierto señor Piper, que sería precisamente quien le daría el apellido a su hija Sabeth. Pero ninguno de los hombres que se cruzaron en la vida de Hanna (Faber, Joachin, Piper...) consiguió en absoluto adecuarse a todas sus expectativas. Finalmente, Hanna acabó separándose también del señor Piper, regresando a Grecia y llevando allí una vida independiente y mucho más cercana a sus ideales de juventud.

Una gran parte de la información sobre Hanna nos llega por boca del propio Walter Faber. Continuamente, de manera un tanto obsesiva, el técnico recuerda su relación de juventud con ella, y se pregunta qué habrá sido de su vida. Habrá entonces una larga serie de acontecimientos imprevistos y de casualidades que le permitan volver a acercarse a ella.

Ya en las primeras páginas de la novela, Faber comenta:

*"Was Hanna betrifft: Ich hätte Hanna gar nicht heiraten können, ich war damals, 1933 bis 1935, Assistent an der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zürich, arbeitete an meiner*

*Dissertation [...] und verdiente dreihundert Franken im Monat, eine Heirat kam damals nicht in Frage, wirtschaftlich betrachtet, abgesehen von allem anderen. Hanna hat mir auch nie einen Vorwurf gemacht, daß es damals nicht zu Heirat kam. Ich war bereit dazu. Im Grunde war es Hanna selbst, die damals nicht heiraten wollte"* (Frisch 1957: 39).

En esta cita se reflejan ya dos aspectos muy importantes a la par que recurrentes en la producción literaria de Frisch: por un lado, nos encontramos su ya comentada concepción del matrimonio como una atadura que coarta la libertad del hombre y le impide alcanzar sus objetivos. Por otro, nos encontramos con la justificación de la conducta pasada del protagonista (*Rechtfertigung*) y, ya sabemos que para Frisch una de las características de la conducta del hombre de su tiempo será precisamente la de la justificación continua de la propia actuación, así como el sentirse culpable por sus errores del pasado. Aunque en esa primera cita vemos cómo Faber disculpa la actitud de Hanna en el pasado, entendiendo por qué fue realmente ella quién no quiso dar el paso de casarse con él, a medida que avanzamos en la lectura de la novela, podemos comprobar cómo Faber tuvo mucho que ver en esa decisión, cómo él mismo fue culpable de que la boda no se llevara a cabo, y cómo Hanna sí tenía ciertos reproches hacia él y hacia su cobarde actitud al no querer asumir la situación real de su embarazo. Nunca pudo perdonarle que él se limitara a hablar del hijo que ella estaba esperando en términos de "*dein Kind, nicht unser Kind*".

Aunque al comienzo de este capítulo ya hemos hecho alusión a algunos de los rasgos generales más característicos de los hombres y mujeres presentados por Frisch en sus obras, volveremos ahora sobre esos rasgos pero reflejándolos ya de manera mucho más concreta en los personajes de Hanna y de Walter. Así, mientras que sabemos que él es un hombre técnico, objetivo, racional, distante, "*mit beiden Füßen auf der Erde*", la información que nos llega de Hanna nos permite retratarla como una mujer más romántica e idealista. Su mundo es el mundo del arte, de la arqueología... Además, a la par que sensible y soñadora, se nos presenta también como una mujer con mucha iniciativa en cuanto a la toma de sus propias decisiones, muy independiente del entorno. Ella sola, sin necesidad de un marido ni de ningún otro hombre, ha sido capaz de sacar a su hija adelante, y, ante todo, se siente orgullosa de ello. Para ella, Sabeth es lo único importante en su vida, de ahí que luego sufra terriblemente su pérdida.

Tal vez fuera precisamente el carácter enérgico e independiente de Hanna el que hiciera de ella la única mujer realmente importante en la vida de Faber. Pese al paso inexorable del tiempo y pese a otras relaciones sentimentales mantenidas en fases posteriores de su vida, Walter Faber ha conservado inalterable una imagen idealizada de Hanna. Hay algo en ella que la hace completamente distinta al resto de las mujeres. Tal y como el propio protagonista afirma, "*Hanna ist eine Frau, aber anders als Ivy und die andern, die ich gekannt habe, nicht zu*

*vergleichen; auch anders als Sabeth, die ihr in vielem gleicht"* (Frisch 1957: 79).

Al final de la novela, cuando Hanna y Walter vuelvan a encontrarse después de tantos años, cuando la trágica muerte de Sabeth haga posible ese reencuentro, Hanna se mostrará fría y distante hacia él, y también escandalizada por la relación incestuosa ocurrida entre su joven hija y él. Pero, pese a no poder evitar culpar de esa muerte a Faber, Hanna se mantendrá fiel a su lado hasta que sólo ya la muerte del propio protagonista logre separarlos de manera definitiva. La novela concluirá entonces con una reconciliación final entre el hombre y su primer amor, reconciliación que sólo se expresará abiertamente en la última página, justo antes de la entrada de Faber al quirófano de donde ya nunca volverá a salir.

La segunda protagonista femenina del triángulo que rodea a Faber es **Sabeth/Elisabeth/Elsbeth Piper**. Todos estos nombres aparecen en la novela asignados a una misma persona, esto es, a la hija de Walter y Hanna, fruto de un amor de juventud.

Sobre Sabeth, sabemos por la información en boca de otros protagonistas, que ha estado estudiando durante algún tiempo en una universidad americana. Dichos estudios han sido posibles gracias a la obtención de una beca. Será en América donde la joven mantenga sus primeras relaciones sexuales. Así, ella habla en alguna ocasión de un profesor de la Universidad de Yale, de otro joven americano que la

acompaña durante el crucero a Europa... Precisamente el primer y definitivo encuentro entre Sabeth y Walter Faber tendrá lugar en ese mismo crucero. En ese primer instante, y para la joven hasta el final de su vida, ninguno de los dos personajes pensará ni remotamente en que la relación que les une es la de padre e hija. En realidad, la atracción que sienten mutuamente desde el principio es una atracción sexual.

Poco a poco, descubrimos también que su madre vive en Atenas, donde a su vez trabaja en un museo arqueológico. De su padre obtenemos sólo escasa información, aunque por algunos comentarios comienza a atisbarse la posibilidad que esta joven sea en realidad la hija de Hanna y Faber.

Sabeth es una joven romántica, idealista, y, ante todo, muy inquieta y aventurera. Carece de grandes planes para el futuro. En cierta ocasión le comentará a Faber su deseo de trabajar como azafata, si bien no es algo que tenga completamente decidido. Ante dicho comentario, Faber reaccionará de manera inconsciente como lo haría cualquier padre. No le parece un futuro serio para la joven. Pero para Sabeth, como para toda persona en plena juventud, su vida está aún por llenar; todo en ella son proyectos, si bien no le gusta hablar de nada, ni siquiera de los sentimientos, de una forma definitiva. En cuanto a su imagen física, lo que podemos descubrir por la novela, es que se trata de una joven de veinte años, treinta años por lo tanto menor que el hombre con el que mantiene una relación amorosa. Las descripciones que de ella aparecen en distintos lugares de la novela, prestan una mayor atención a su

indumentaria que a sus rasgos fisiológicos. Así, por ejemplo, Sabeth aparecerá descrita de las siguientes maneras:

*"Es war kurz nach der Ausfahrt, als ich das Mädchen mit dem blonden Roßschwanz zum ersten Mal erblickte. [...] ein junges Mädchen in schwarzer Cowboy-Hose, kaum kleiner als ich, Engländerin oder Skandinavierin.. [...] Sie trug einen schwarzen Pullover mit Rollkragen, existentialisch, dazu Halskette aus gewöhnlichem Holz, Espadrilles, alles ziemlich billig"*  
(Frisch 1957: 84),

o bien,

*"[...] aber von vorne blieb sie merkwürdig. Ihre Augen wassergrau, wie oft bei Rothaariger!"* (Íbid: 87)

En numerosas ocasiones, será el propio Walter Faber, quien de forma inconsciente nos comente lo mucho que la joven le recuerda a Hanna, a su amor de juventud. Él no sabe a ciencia cierta de dónde proviene ese tremendo parecido entre ambas, aunque no duda ni por un instante de que hay muchas cosas en Sabeth que le traen a la memoria la imagen de juventud de Hanna:

*"Was heißt schon Ähnlichkeit? Hanna war schwarz, Sabeth blond beziehungsweise rötlich, und ich fand*

*es an den Haaren herbeigezogen, die beiden zu vergleichen [...]. Sabeth ist jung, wie Hanna damals jung gewesen ist...*" (Íbid: 96).

Incluso, conmovido por el amor que siente hacia la joven, Faber llegará a exclamar: "*Ihr Hanna-Mädchen-Gesicht!*" (Íbid: 96)

En Sabeth, Frisch dará vida al ya analizado tema de las relaciones sentimentales incestuosas, supuestamente o inconscientemente conscientes, entre un padre y su hija, motivo que retomará años más tarde en *Andorra* con la variante de que en esa ocasión, también de un modo inconsciente por parte de los protagonistas, la relación incestuosa se producirá entre dos hermanos.

La muerte de la joven protagonista será absolutamente necesaria para el reencuentro y final reconciliación de Walter Faber y de Hanna tras un largo período de veinte años. Pese a los desesperados intentos de Faber por devolverle la vida a la chica tras haber sido mordida por una serpiente y haberse golpeado la cabeza al caer dramáticamente al suelo, Sabeth morirá. Gracias a esa muerte se logrará salvar sin embargo la relación entre sus padres, relación que ella misma no llegó nunca a sospechar.

Finalmente, la tercera protagonista femenina de la novela es la joven americana **Ivy**, amante o compañera sentimental de Faber en los Estados Unidos en el momento en el que arranca la novela. Este

personaje carece de la fuerza narrativa que sí poseen las otras dos mujeres anteriormente comentadas. Aparece retratada como el perfecto estereotipo de la mujer americana. Al igual que ocurre con Sabeth, Ivy también es una mujer muy joven; tiene tan sólo 26 años, lo que al mismo tiempo nos ayuda a hacernos una idea de las preferencias del ingeniero en lo que a relaciones sentimentales se refiere. También a este respecto, podría reflexionarse una vez más sobre el reflejo, al menos parcial, de la autobiografía de Frisch, en lo relacionado con temas y personajes de sus obras, reflejo que ya ha sido analizado en las páginas anteriores.

La peculiaridad en Ivy radica en que, pese a ser un personaje bastante ingenuo, es capaz por otro lado de ingeniárselas a la perfección para llevar una doble vida. Así, sabemos que está casada con otro hombre y que su residencia habitual está en Washington. Sin embargo, la joven consigue hacer frecuentes escapadas a Nueva York, para reunirse allí con Walter Faber, su amante. Para él, Ivy no es ni mucho menos el gran amor de su vida, la persona con la que le gustaría casarse. Se trata más bien de un pasatiempo. En realidad, su relación con ella hace ya bastante tiempo que está muy deteriorada. A menudo parece estar totalmente dispuesto a terminar con esa relación extramatrimonial para siempre, pero luego comprobamos cómo a menudo le flaquean tanto las fuerzas como las ganas para enfrentarse a ella. De ese modo, Faber acaba siempre, aunque sea de mala gana, volviendo a sus brazos. Esa parece ser al menos la salida más cómoda para el protagonista. La relación que ambos mantienen, se parece en realidad más a la de un viejo matrimonio que a la de una pareja de amantes, pues durante sus reencuentros se

pasan la mayor parte del tiempo discutiendo sobre cosas aparentemente sin importancia. No hay ninguna alusión clara al hecho de que Walter Faber se sienta irremediabilmente atraído hacia la joven americana, ni siquiera desde el punto de vista sexual. Es más, en una de las escasas descripciones que nos hace de ella, la retrata en los siguientes términos:

*"Ivy ist katholisch, Mannequin, sie duldet Witze über alles, bloß nicht über den Papst, vielleicht ist sie lesbisch, vielleicht frigid... sie fand, ich sei ein Egoist, ein Unmensch, sie ist nicht dumm, aber ein bißchen pervers..."* (Íbid: 70).

En resumen, en esta breve novela Frisch consigue hacernos un fiel retrato de varias de las relaciones sentimentales que pueden establecerse entre los dos sexos: descubrimos por un lado el amor de juventud, el más puro, entre Walter Faber y Hanna. Más adelante asistimos al rechazo por parte de Faber del matrimonio, rechazo al que le conducen no sólo una aversión a sentirse atado y privado de libertad, sino también el anteponer su vida profesional, y el miedo a enfrentarse a una situación desconocida para él. Años más tarde, ya afincado como ingeniero en América, sabemos que el protagonista mantiene una relación con la americana Ivy, siendo ésta una relación extramatrimonial para la joven. Por último, pero no por ello menos importante, el narrador nos informa también de la incestuosa relación sentimental que se establece entre el ingeniero y la joven Sabeth a bordo de un crucero rumbo a Europa. Esta relación, que comienza de forma un tanto inocente, acabará

de manera trágica y violenta, no sólo ya por la accidental muerte de la joven, sino por el descubrimiento por parte de Faber de que la muchacha con la que ha mantenido esa relación apasionada es su propia hija.

Matrimonio, adulterio, incesto... todos estos motivos que de una u otra forma aparecen repetidos en las páginas de las obras de Frisch, aparecen aquí unificados, dejando constancia una vez más de que junto a la problemática "*Bildnistheorie*", las relaciones sentimentales entre hombres y mujeres ocupan también un papel de peso en la producción literaria del novelista y dramaturgo.

#### 2.3.5.4. Mujeres en Andorra (1961)

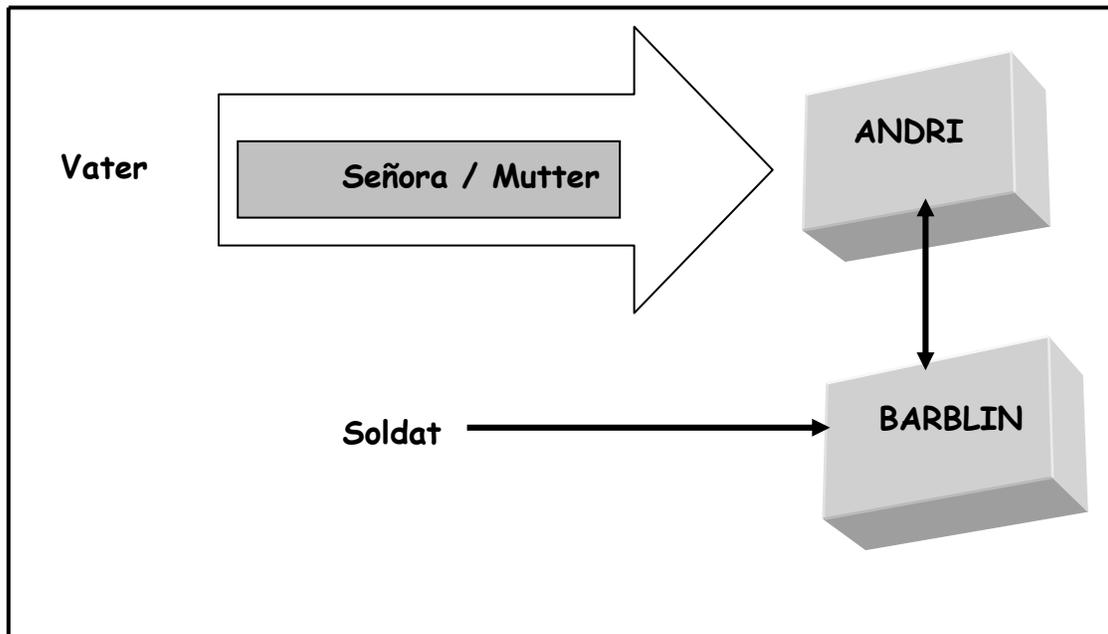
En el drama *Andorra*, al igual que en las obras anteriormente analizadas, nos encontramos con un protagonista masculino, Andri, que ha de convivir en medio de una constelación integrada por varios personajes femeninos. Ahora bien, ¿cuáles son las relaciones que unen a Andri con las distintas mujeres que también cobran protagonismo en el drama?

Dichas mujeres no son otras que Barblin, die Mutter y la Señora. Las dos últimas comparten prácticamente un mismo papel: el de madre de Andri. Una (*die Senora*) será su madre real, aunque el personaje nunca llegará a enterarse de ello; otra (*die Mutter*) hará el papel de madre adoptiva y se encargará por completo de la crianza y el cuidado del chico desde muy pequeño. Para Andri será precisamente ésta última la que represente el ideal de la figura materna, y a la que se sienta realmente vinculado.

En cuanto a Barblin, también en ella podríamos comentar la presencia simultánea de un triple papel respecto al protagonista masculino. Por un lado, aparece reflejada como su novia, como la mujer ideal con la que Andri sueña, la que espera que algún día acceda a casarse con él y a formar una familia. Por otro lado, Andri y Barblin son hermanastros. Ambos se han criado en el seno de una misma familia, con unos mismos padres, si bien, por lo que sabemos al iniciarse el drama, no comparten ningún lazo de sangre. Ella nos es presentada como la verdadera hija de Can y die Mutter, mientras que para Andri éstos son

únicamente sus padres adoptivos. Por último, en lo que a su tercer papel se refiere, una vez descubierta el auténtico origen del muchacho, Barblin se convertirá en su verdadera hermana. Ambos jóvenes serán entonces hijos de un mismo padre (der Lehrer), si bien no de la misma madre.

Al igual que ya hemos hecho con relación a las novelas de *Stiller* y *Homo faber*, trataremos en primer lugar de representar gráficamente todo ese complicado mundo de relaciones sentimentales y familiares, para pasar posteriormente a analizar la relación que cada una de esas protagonistas femeninas mantiene con Andri. En dicho análisis observaremos por igual los lazos familiares que unen a esos protagonistas, así como también las relaciones amorosas surgidas entre ellos. Esto nos permitirá juzgar una vez más la visión que Max Frisch nos ofrece en sus obras tanto de la figura materna como de la mujer con la que el hombre ha decidido compartir su vida.



Comencemos pues nuestro análisis de las protagonistas femeninas en *Andorra* por las dos mujeres que comparten en esta obra una relación maternal con Andri: la madre y la *Señora*. Tal y como hemos mencionado anteriormente, es **die Mutter** la mujer, que sin ser la auténtica madre del muchacho, se ha encargado de su cuidado y crianza desde que era un bebé. Desde un primer momento, ella también creyó a pies juntillas toda la historia de la salvación de un niño judío que su marido, el maestro, se encargó de divulgar entre la sociedad andorrana. Para ella, como para todos los demás habitantes de la localidad, el maestro hizo con ello un acto heroico, salvó a un niño inocente de las bárbaras persecuciones que en esa época los temibles Schwarzen estaban llevando a cabo contra el pueblo judío. Casada con Can, y madre a su vez de una niña llamada Barblin, die Mutter adoptó plenamente a Andri en el seno de su humilde familia, y en todo momento le trató como si fuera su propio hijo. Poco se nos menciona en esta obra acerca de esa relación personal entre Andri y die Mutter, si bien podemos apreciar que ella siempre permanece al lado del muchacho; le defiende a capa y espada sea cual sea su verdadera identidad. A ella, casi menos que a nadie, le importa el hecho de que Andri sea en efecto un judío o deje de serlo. Ante todo es su "hijo", alguien por quien ella está dispuesta a sacrificarlo todo, a dar la cara ante quien sea necesario. De hecho, una vez despertado en la sociedad andorrana ese sentimiento de aversión y rechazo hacia todo lo que sea judío, una vez que todos los habitantes del pequeño pueblo comienzan a mostrar su actitud hostil hacia Andri, y, cuando ella puede comprobar cómo dicho cambio de actitud ha comenzado a afectar seriamente al hasta entonces alegre muchacho, ella también comenzará a preocuparse

seriamente, como si intuyera en ese cambio una desgracia, que de hecho así llegará luego a producirse. Ante el desconcierto del joven acerca de su verdadera identidad, ante su tormento interior, será ella quien intente poner soluciones. Hablará por ejemplo con el cura del pueblo, y le pedirá ayuda y consejo con relación a la forma de tratar al chico. De este modo, el cura hablará con Andri por encargo de la madre, con intención de que éste acabe aceptando su papel de judío. Sabe que sólo aceptándose a sí mismo, será posible que también el resto de los andorranos le acepte: "*Du sagst es selbst. Wie sollen die andern uns lieben können, wenn wir uns selbst nicht lieben?*" (Frisch 1961: 63). Ella sí le ha aceptado tal y como es; desde bien pequeño, desde que el maestro se presentó en su vida con un niño supuestamente judío del que ella debía hacerse cargo; die Mutter le ha tratado siempre sin ninguna diferencia respecto al tratamiento que le da a Barblin, a su propia hija. Para ella, Andri no es diferente a los demás sólo por el hecho de ser judío, sino que es andorrano, y como tal comparte con sus conciudadanos sus costumbres y tradiciones (ir a la cantina, celebración de la festividad de San Jorge), sus preferencias profesionales (le gustaría hacerse carpintero), etc.

A medida que Andri y Barblin van creciendo bajo el mismo techo como hermanos, sin serlo al menos aparentemente, die Mutter ha ido comprobando también cómo surgía entre ellos algo más que una simple relación de camaradería o una buena amistad. Sabe que ambos jóvenes están enamorados, por lo que tampoco se muestra excesivamente sorprendida cuando Andri hace público su deseo de contraer matrimonio

con Barblin. El padre, horrorizado por la noticia al ser el único en saber que en realidad los dos muchachos sí son hermanos de sangre, tratará de disuadir a Andri de su intención a toda costa. De hecho, sólo ante tan inesperada noticia, Can se atreverá finalmente a plantar cara ante el joven, y ante toda la sociedad andorrana, y hará público el verdadero origen del chico. Contará que Andri es en realidad su auténtico hijo, un hijo tenido en su juventud como fruto de una relación sentimental con una Schwarze. Sin embargo, ya nadie podrá realmente creer su historia, especialmente después de haber guardado silencio sobre algo tan importante durante tantos años. Die Mutter, sin embargo, antes de conocer la verdad, se mostrará encantada con la noticia de la intención de ambos jóvenes de contraer matrimonio. Ante las palabras decididas de Andri, "*Ich wollte etwas andres fragen... Wir möchten heiraten!*" (Íbid: 44), die Mutter contestará, no sólo algo enojada hacia el Lehrer, a quien acusará de una actitud excesivamente celosa y protectora hacia su hija, actitud típica por otro lado en lo que a la relación padre-hija se refiere, sino también ilusionada al pensar que Barblin ha encontrado un muchacho honrado y noble con quien casarse. Nadie como ella y el Lehrer conoce tan bien a Andri, y por eso sabe que con él Barblin será feliz en su matrimonio. No le interesa que ella pueda encontrar y enamorarse de otros muchachos andorranos. Con la elección de Andri como marido la madre se sentirá más segura y reconfortada. Por esa razón exclamará:

*"Ich versteh dich nicht, Can, ich versteh dich nicht.  
Bist du eifersüchtig? Barblin ist neunzehn und einer  
wird kommen. Warum nicht Andri, wo wir ihn*

*kennen? Das ist der Lauf der Welt. Was starrst du vor dich hin und schüttelst den Kopf, wo's ein großes Glück ist, und willst deine Tochter nicht geben? Du schweigst. Willst du sie heiraten? Du schweigst in dich hinein, weil du eifersüchtig bist, Can, auf die Jungen und auf das Leben überhaupt und daß es jetzt weitergeht ohne dich" (Íbid: 46-47).*

El rechazo por parte de Can de ese matrimonio es entendido pues de una doble forma: para Andri, ese rechazo tendrá como único origen el hecho de ser judío. Su padre adoptivo, al igual que todos los demás representantes de la sociedad andorrana, se ha dejado llevar también por esa imagen cargada de prejuicios que le ha sido impuesta, y ahora también él le menosprecia y vuelca sobre él todas aquellas características que él mismo detesta (codicia, falta de amor a la patria, cobardía...). Die Mutter, por su lado, achacará el rechazo de Can al matrimonio entre los jóvenes a una actitud excesivamente celosa: creará que no considera a nadie lo suficientemente bueno como para casarse con su hija Barblin, que no hay realmente hombre en el mundo que pueda merecerla, que pueda cuidarla y mimarla tal y como él lo ha hecho.

Cuando el maestro logre finalmente dar la cara ante su familia, y ante todo el pueblo andorrano, y confiese que Andri es realmente hijo suyo, die Mutter se mostrará nuevamente *conforme*. Logrará entender que el matrimonio entre Andri y Barblin ya no es posible, en la medida en que ambos son hijos del mismo padre. Es más, aún habiendo recibido la

dura noticia de que su marido tiene un hijo con otra mujer, noticia que el maestro ha mantenido oculta cobardemente durante tantos años, die Mutter sabrá afrontar esa nueva realidad. En ese sentido, hará gala una vez más de la actitud sensata que la caracteriza, y sólo podrá exclamar:

*"Ich verstehe mehr, als du meinst, Can. Du hast sie geliebt, aber mich hast du geheiratet, weil ich eine Andorranerin bin. Du hast uns alle verraten, aber der Andri vor allem. Fluch nicht auf die Andorraner, du selbst bist einer"* (Íbid: 81-82).

Aceptará con resignación la verdad. Tomará consciencia de la cobardía de su marido, hasta entonces presentado como el habitante más idealista, valiente y defensor de la justicia en Andorra. Pero a ella no le importará esa *nueva* verdad. Andri seguirá siendo tan hijo suyo como lo ha sido hasta ese momento, y eso es lo único que a fin de cuentas le merecerá la pena; en realidad, su papel cambiará muy poco en relación con el chico. Seguirá siendo su madre adoptiva y exclamará abiertamente: *"Andri ist unser Pflegesohn"* (Íbid: 41). Ella es ante todo la persona que se ha encargado de criarle, alguien a quien él se sentirá terriblemente unido...<sup>75</sup> Su única preocupación a partir de ese momento

---

<sup>75</sup> Nuevamente, al igual que ocurre en otras de sus novelas, Max Frisch nos muestra a la figura materna en una relación muy positiva respecto al hijo. Ambos comparten todo: son familia, amigos, confidentes... Frente a esta relación armoniosa, el padre es presentado de una forma mucho más negativa. Aquí será él quien más traicione al chico, quien hunda hasta lo más profundo su autoestima. Tal vez debiera verse en ello, una relación con la autobiografía del escritor: también su vinculación y admiración a la figura materna fue con mucho mayor a la que pudo sentir por su padre.

será la de intentar ayudar al muchacho a salir de la terrible crisis de identidad en la que ha caído. "Judío" o "no judío" Andri tendrá que luchar ahora por intentar encontrarse a sí mismo y por encontrar su verdadero papel en el mundo en el que vive. Pero en este punto del drama, esa aceptación de la *nueva* verdad difundida en su entorno por el maestro, le resultará ya del todo imposible. Para los andorranos, e incluso para él mismo, él ya sólo será el judío condenado a morir para poder así asesinar con él todos esos prejuicios que la sociedad quiere desechar de Andorra.

Sumido en esa crisis de identidad, incapaz de afrontar la realidad, Andri será juzgado como judío, no ya sólo por la sociedad en su conjunto, sino también por los Schwarzen, que finalmente habrán conseguido invadir Andorra. Ante el temido "Judenschauer", Andri se sentirá abandonado por todos. En medio de esa crisis exclamará: "*Ich möchte nicht Vater noch Mutter haben [...] Und keine Schwester und keine Braut [...] Ich brauche jetzt schon keine Feinde mehr, die Wahrheit reicht aus*" (Íbid: 86). De nada le servirán ya las valientes palabras de Barblin, del Lehrer, o incluso de die Mutter tratando de salvarle de una muerte a la que está irremediabilmente condenado por el simple hecho de ser considerado judío, así como por ser injustamente tratado como culpable del asesinato de la Señora.

Die Mutter será una vez más uno de los personajes más valientes y decididos de toda esa sociedad andorrana cargada de prejuicios. Ante el "Judenschauer", y también ante toda la gente que se agolpa en la plaza

del pueblo, confesará la doble verdad que tanto tiempo se había mantenido celosamente oculta:

*"Aber Andri ist der Sohn von meinem Mann - [...] Und Andri hat den Stein nicht geworfen, das weiß ich auch, denn Andri war zu Haus als das geschehn ist. Das schwör ich. Ich war selbst zu Haus. Das weiß ich und das schwör ich bei Gott, dem Allmächtigen, der unser Richter ist in Ewigkeit"* (Íbid: 122).

Intentará mediante sus palabras convencer a todos de que Andri es tan andorrano como ellos mismos, pero nada podrá convencerlos de esa nueva identidad del muchacho, menos aún cuando él mismo se crea judío y merecedor de dicho castigo. También será ella la única en presentar la coartada necesaria para salvar a Andri de su condena de muerte: él no pudo matar a la Señora, no pudo ser él quien lanzara la piedra, puesto que en el momento en el que el incidente ocurrió Andri estaba en su casa. Y, sin embargo, pese a su juramento religioso asegurando que sus palabras son la única verdad, ya nada logrará cambiar el curso de los acontecimientos. El cura, la única persona con autoridad suficiente entre los habitantes de Andorra para dar credibilidad a las palabras de die Mutter, no estará presente en ese juicio, y la condena a muerte será ya imparable.

Para concluir con ese análisis de die Mutter y de la relación que le une al protagonista de Andorra, diremos que al final del drama ella es

posiblemente uno de los personajes que queda en una situación más desolada: su marido, Can, no ha logrado soportar los acontecimientos de los que él mismo se siente culpable, y se ha suicidado ahorcándose en la escuela; su hija Barblin ha perdido el juicio, la inocencia y la alegría con la que comenzó la obra; su hijo adoptivo, Andri, ha sido asesinado salvajemente, no sólo por los Schwarzen, sino ante todo por los prejuicios de una sociedad poco tolerante y muy cobarde. Pero, al igual que muchas de las protagonistas femeninas de Frisch, ella será lo suficientemente fuerte para salir adelante y sobrevivir a toda esa tragedia.

El segundo de los personajes femeninos sobre el que versa nuestro análisis es el de *die Senora* (la Señora), personaje que junto al de die Mutter comparte con el protagonista Andri el papel de la figura materna. La presencia de la Señora, si bien considerablemente menor en cuanto a número de apariciones en la obra se refiere, es igualmente muy significativa y tiene una función indispensable en lo que al hilo argumental se refiere. En toda la primera parte del drama *Andorra*, no tenemos ninguna información acerca de su existencia. Para la sociedad andorrana, para die Mutter, para Barblin, e incluso para nosotros como lectores o espectadores, Andri es el hijo adoptivo de Can, es ese chico judío al que el maestro salvó de las persecuciones de los Schwarzen. Sólo en la escena V comenzará a vislumbrarse débilmente la presencia de una Señora, y con ello la del verdadero origen de Andri. Así lo intuiremos en las palabras del maestro:

*"Einmal werde ich die Wahrheit sagen - das meint man, aber die Lüge ist ein Egel, sie hat die Wahrheit ausgesaugt. Das wächst. Ich werd's nimmer los. Das sieht mich an wie ein Sohn, ein leibhaftiger Jud, mein Sohn..."(Íbid: 49).*

En ese monólogo de Can podemos saber por primera vez que hay un misterioso secreto rodeando el origen auténtico de Andri. Descubriremos luego que el chico es "*sein Sohn*", su verdadero hijo, y no el hijo adoptivo que él nos ha hecho creer hasta este momento. Lo que aún no queda claro es quién es entonces su verdadera madre. Sin embargo, si esa figura materna auténtica se tratara de die Mutter, no habría ninguna razón de peso como para mantener el origen de Andri en secreto, como para haber creado y difundido entre la sociedad la mentira de que el chico fuera un chico judío.

Esa "*Wahrheit*" a la que el maestro hace alusión en la escena V del drama, se hará manifiesta también para Andri en la escena siguiente en la dura conversación mantenida entre el chico y Can tras haber comprobado que éste se niega a dar su consentimiento a su matrimonio con Barblin. El chico intentará en vano encontrar alguna justificación posible a esa conducta por parte del maestro, a ese rechazo, aunque su asimilación total de la imagen de judío que toda la sociedad andorrana, incluido su propio padre, ha volcado sobre él le impedirá ya aceptar esa nueva verdad. El diálogo entre ambos será tenso; Can se presentará ante nosotros visiblemente dolido por el hecho de que Andri no quiera

aceptarle como su verdadero padre, y el chico se sentirá ante todo traicionado por una persona a la que hasta este momento adoraba profundamente. Sirvan como ejemplo de esas actitudes el siguiente diálogo:

*„Lehrer: Damit habe ich nicht gerechnet...*

*Andri: Womit hast du nicht gerechnet?*

*Lehrer: Daß du nicht mein Sohn sein willst.*

*Andri: [...] Ich habe dich verehrt. Nicht weil du mein Leben gerettet hast, sondern weil ich glaubte, du bist nicht wie alle, du denkst nicht ihre Gedanken, du hast Mut. Ich hab mich verlassen auf dich. Und dann hat es sich gezeigt, und jetzt schau ich dich an“ (Íbid: 44-45).*

A partir de este momento, Andri, pese a no querer aceptarlo, sabrá que su verdadero padre es Can, el maestro. Lo que aún no le será revelado es quién es su verdadera madre. Tampoco en sus diálogos y monólogos de las páginas siguientes puede entreverse ninguna alusión curiosa por parte del muchacho con relación a quién pueda ser esa figura materna. Andri estará demasiado obsesionado tratando de descubrir cuál es su verdadera identidad e intentando encontrarse a sí mismo. Todo lo demás a su alrededor carecerá ya de sentido. No le preocuparán sus planes de boda con Barblin, su futuro profesional ni lo que los demás

piensen sobre él. Lo único que realmente le interesará a partir de ese momento será lo que él pueda pensar de sí mismo.

Será en la novena escena en la que la Señora cobre ya una presencia definitiva. Llegará al pueblo de Andorra, despertando con ello todo tipo de suspicacias y recelos entre sus habitantes. Ella es una de esos terribles Schwarzen que continuamente amenazan con invadir su pequeño pero tranquilo país. Muchos de los personajes andorranos verán en su presencia una amenaza. La considerarán una espía cuya única misión en Andorra será la de pasarle informes a los soldados Schwarzen para facilitar así la invasión. Sin embargo, esa no será en absoluto su misión en Andorra. Su tarea a realizar será otra muy distinta, tal y como lo manifiesta su diálogo con el maestro al comienzo de esa escena, diálogo parcialmente reproducido en estas líneas:

*Senora: Du hast gesagt, unser Sohn sei Jude.*

*Warum hast du diese Lüge in die Welt  
gesetzt? [...] Weißt du, was du getan hast? [...]  
Ich konnte nicht glauben, was ich  
befürchtete. [...] Warum hast du diese Lüge in  
die Welt gesetzt?*

*Lehrer: Warum, warum, warum!*

*Senora: Du hast mich gehaßt, weil ich feige war, als  
das Kind kam. Weil ich Angst hatte vor meinen  
Leuten. Als du an die Grenze kamst, sagtest  
du, es sei ein Judenkind, das du gerettet hast*

*vor uns. Warum? Weil auch du feige warst, als du wieder nach Hause kamst. Weil auch du Angst hattest vor deinen Leuten. War es nicht so? Vielleicht wolltest du zeigen, daß ihr so ganz anders seid als wir. Weil du mich gehaßt hast. Aber sie sind hier nicht anders, du siehst es, nicht viel [...]” (Íbid: 77-78).*

Gracias a esa confesión pública, confesión por otro lado imposible, pues en ella la Señora cobra nuevamente vida tras haber sido brutalmente asesinada por una pedrada, descubrimos su verdadera relación con Andri.<sup>76</sup> Ella es su auténtica madre, el antiguo amor del

---

<sup>76</sup> Dentro de la historia de la Teoría de la Literatura desarrollada en Alemania en los dos siglos anteriores creemos que es la literatura comparada, y de forma más concreta en vertiente imagológica, la disciplina y el momento que más se han ocupado de estudiar las imágenes - entendiendo éstas como se han definido en este trabajo. Sin embargo, la imagología no analiza las imágenes en el sentido que nos hemos propuesto nosotros, sino en un contexto mucho más amplio y a la vez específico. Ella se ocupa del estudio de las imágenes, de los clichés, de los estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura trasmite. El ámbito de trabajo no es por lo tanto el individuo y su entorno, sino un contexto internacional (en la obra de Frisch, nos serviría de ejemplo el enfrentamiento en este sentido de las imágenes y la verdadera identidad de tres colectivos nacionales (andorranos, negros y los judíos). El resto de las imágenes que vamos a analizar quedarían fuera de esta dimensión. Útiles podrían resultar no obstante para nuestro estudio algunos de los instrumentos con que la imagología trabaja. Por ejemplo su clasificación de las imágenes como *image* (imagen explícita), *mirage* (imagen errónea o distorsionada), *autoimage* (aquella que un individuo o un colectivo proyecta o percibe de sí mismo) y *heteroimage* (aquella - fiel o distorsionada - que se tiene del otro). Reciclar los términos para hacerlos viables dentro de nuestro contexto exigiría sin embargo un trabajo teórico literario sobre esta corriente de interpretación literaria, encaminado tanto a perfilar la definición de los términos como a desvestirla a su vez de las connotaciones negativas que pudiera tener. Por eso hemos declinado la idea de realizar aquí un análisis detallado de las propuestas de la Escuela de Aquisgrán, dirigida por Hugo Dyserink,.

maestro, y según esto el chico es medio andorrano y también medio Schwarzer. También en esa conversación se pone de manifiesto la cobardía de la que todos acusan al maestro. La mujer confiesa que en el momento del nacimiento de Andri, ella se sintió totalmente incapaz de hacer frente a las habladurías de la gente. Ésa fue la principal razón de que lo abandonara. Creyendo que Can sería más fuerte que ella y que se atrevería a sacar a su hijo adelante, aunque fuera sin la figura materna, la Señora volvió entonces a su pueblo natal. Allí, muchos años más tarde, le llegó la noticia del acto heroico y noble realizado por un maestro andorrano al salvar a un niño de los Schwarzen. Apenas consiguió dar crédito a todas esas habladurías, y escribió numerosas cartas a Can exigiéndole una respuesta acerca del paradero del hijo que habían tenido juntos. Sus cartas quedaron sin respuesta, y así, pasados varios años, la Señora decidió ir personalmente a Andorra - aún a sabiendas del recelo y el rechazo que despertaría entre sus habitantes -, con la única intención de averiguar qué había sido del muchacho. Horrorizada pudo comprobar que efectivamente esos rumores eran ciertos; que Can no había abandonado al chico, tal y como ella había hecho, pero le había asignado ante todos y ante él mismo la imagen de judío, una imagen que con el paso del tiempo se convertiría también en su firme sentencia de muerte.

Los reproches de la Señora hacia el maestro no aparecerán sólo en esta primera intervención; en todo momento ella le considerará un cobarde: cobarde por no haber accedido a casarse con una Schwarze

---

haciendo frente a todas las habladurías de la gente, cobarde por haber regresado finalmente a su pueblo natal, a Andorra, abandonando todos los ideales por los que había luchado en su juventud, cobarde por no aceptar su propia paternidad, por no atreverse a presentarse ante su pueblo con el hijo tenido con otra mujer, cobarde por no haberle contado nunca a su mujer andorrana el verdadero origen del niño al que llevó a su casa, cobarde por no plantar cara a la gente de su entorno y hacerles ver a los habitantes de su pueblo que Andri es tan andorrano como ellos mismos...

En su breve aparición en escena no habrá lugar sino para todos esos reproches. Pensar en una posible reconciliación entre ambos resulta del todo imposible. La mentira difundida por el maestro durante tanto tiempo habrá causado ya demasiado daño, un perjuicio irreparable cuyas consecuencias más graves estarán aún por venir.

También en esa novena escena tendrá lugar el esperado encuentro entre Andri y la Señora. Como acabamos de mencionar, ya no habrá sitio en ese enrarecido ambiente para hacer nuevas confesiones. La Señora no le confesará nunca al muchacho que ella es su verdadera madre, tal vez por evitar que su crisis de identidad se agrave aún más. Sin embargo, pese a ser una auténtica desconocida para él, será también uno de los escasos personajes que en ese ambiente hostil traten a Andri con cariño. Ambos son "*fremde*", elementos ajenos a esa sociedad andorrana tan egocéntrica y tan cerrada en sí misma. A sabiendas de que Andri está pasando por momentos de tremenda angustia en los que duda de todo y

de todos, pero fundamentalmente duda de sí mismo y de su papel en medio de esa sociedad hostil, ella le animará a luchar, a seguir adelante con sus ideales, a plantar cara ante la sociedad andorrana...

*"[...] Sie haben dich beschimpft und mißhandelt, Andri, aber das wird ein Ende nehmen. Die Wahrheit wird sie richten, und du, Andri, bist der einzige hier, der die Wahrheit nicht zu fürchten braucht"* (Íbid: 79).

Pero ya será demasiado tarde: Andri no aceptará más consejos de nadie. No quiere tener familia, ni amigos, ni a nadie que luche por protegerle, que le ayude a conocer la verdad. De hecho, para él esa palabra será ya una palabra vacía: *"Wie viele Wahrheiten habt ihr?"* (Íbid: 85) , exclamará en la fase álgida de su angustia vital.

Una vez realizada la misión que había venido a hacer a Andorra, la Señora deberá seguir su camino. Antes de irse, conmovida por el muchacho le regalará un anillo. Para Andri éste no significará nada más allá que un bonito recuerdo de la única persona que no le ha juzgado como judío. Para ella, será una prenda de amor, el deseo de que su hijo conserve algo suyo, algo que tal vez un día llegue a identificar con su verdadera madre.

Sin embargo, ella ya nunca conseguirá salir de Andorra. El pueblo, temeroso de que pueda ser una espía enviada por los Schwarzen, se

encargará de ello. Alguien le lanzará cobardemente una piedra que acabe con su vida<sup>77</sup>. Con ese vil asesinato se conseguirá un doble objetivo: por un lado, se habrá vencido, al menos parcialmente, al invasor de su pacífico entorno; por otro, se habrá encontrado el motivo definitivo para acabar con la detestable presencia de un judío como Andri. Pese a las declaraciones de su madre adoptiva afirmando que cuando se produjo el asesinato Andri estaba en casa con ella, el joven será tomado como el *chivo expiatorio* sobre el que descargar todas esas culpas. Será juzgado y condenado a muerte aún sin haberle dado ocasión para defenderse.

La presencia de esa Señora en el drama *Andorra* es pues efímera, pero también muy significativa en lo que a la relación de acontecimientos presentes en la obra se refiere. Así mismo, ilustra una vez más a la perfección tanto la visión positiva que Frisch ofrece en sus obras de la figura materna, como el poder de resolución de conflictos y el valor que caracteriza a las mujeres frente a los hombres.

Con el análisis de esas dos figuras maternas, llegaríamos al estudio de la tercera y quizá más importante protagonista femenina en *Andorra*: **Barblin**. Como presentación de la misma recordemos brevemente cómo la mencionábamos en la introducción del presente apartado. En la obra

---

<sup>77</sup> El motivo literario elegido para dar muerte a la Señora llevará al lector de nuevo a referencias bíblicas, en concreto a la escena de la mujer adúltera que es llevada ante Jesús para ser apedreada (Juan, 8). Mientras en el Evangelio el episodio se resuelve positivamente al poner de manifiesto la necesidad de asunción de la propia culpa, en *Andorra* se produce el efecto contrario: el pueblo, lejos de asumir su verdadera identidad, lapida a quien no sólo ha emprendido el camino de retorno de una identidad falsa a otra verdadera, sino que al hacerlo denuncia también esa falta de asunción.

teatral, la joven Barblin aparece representando un triple y complicado papel: será la novia de Andri, esto es, la mujer con la que quiere casarse y formar una familia; también será su hermanastra (ambos han sido criados en el mismo seno familiar, si bien, para el chico, Can y die Mutter aparecen reflejados en un primer momento como sus padres adoptivos, y no como sus verdaderos progenitores); por último, una vez descubierta la verdad sobre el origen de Andri, ambos descubrirán que son hermanos de sangre, esto es, hijos de un mismo padre, aunque no de la misma madre.

Y, ¿cómo es Barblin? En líneas generales, su carácter aparece definido de una manera muy similar al de Andri. También ella es joven; de hecho, en un momento concreto se mencionará su edad exacta: "*Barblin ist neunzehn [...]*" (Íbid: 46). Se trata de una muchacha amante de la familia y del entorno en el que ha sido criada. Participa activamente en las tradiciones de su pueblo - recordemos que en las primeras páginas aparece blanqueando las paredes de su casa para celebrar la festividad de San Jorge -; vive con alegría su enamoramiento de Andri, y le gusta pasar ratos con él haciendo planes para el futuro. Para ella, la imagen del judío que todos le han asignado a Andri carece de valor; ella sólo consigue verle a través de los ojos del amor, como la persona a la que más ama en este mundo.

Sin embargo, hay algo en Barblin que la diferencia también de los demás personajes femeninos creados por Max Frisch, y que al mismo tiempo llama poderosamente nuestra atención. Pese a ser una mujer joven, llena de energía y de ideales, Barblin será una de las escasísimas

protagonistas femeninas ideadas por el autor que carezca de la fuerza suficiente como para sobrevivir a la catástrofe que se cierne a su alrededor. En su inmadurez, su personalidad no estará aún suficientemente formada como para hacer frente al salvaje asesinato de Andri (su novio y hermano) o al suicidio de su padre en la escuela. Tal vez precisamente por esa juventud, le falte el ánimo para salir airoso de esa situación. A diferencia, por ejemplo, de Hanna en *Homo faber*, capaz de continuar su vida y de sacar a su hija adelante, o también de Lilian, la primera mujer del Dr. Schaad en *Blaubart*, quien una vez superado su fracaso matrimonial con el médico también rehizo su vida con un nuevo matrimonio y su feliz maternidad, Barblin perderá con la vida de su padre y de su novio/hermano el rumbo de su vida. En la última escena se nos presentará como una muchacha que ha perdido completamente el juicio, y que ya sólo servirá para acrecentar las burlas de los andorranos.

Pero volvamos brevemente al inicio del drama y tratemos de escudriñar un poco más en el desarrollo que experimenta este personaje. Como ya hemos mencionado, en las primeras escenas Barblin es presentada como la novia y hermanastra de Andri. Ambos muchachos han sido criados juntos en el seno de una feliz familia andorrana. Viven su amor con alegría, pues en todo momento son conscientes de que entre ellos no hay ningún lazo de sangre. Andri cuida celosamente a la joven, quien por su lado también recibe el acoso sentimental del soldado Peider. Sin embargo, ella no duda ni por un instante de su amor por Andri. Su amor por él es ciego; no le deja ver esa imagen de judío que todos a su alrededor le han asignado. Incluso cuando Andri comience a dudar de sí

mismo, cuando empiece a pensar sobre si aquello que los demás dicen de él y de su verdadero carácter es cierto, Barblin hará caso omiso de todas esas dudas y proclamará una vez más abiertamente su amor por él: "*[...] Und ich will, daß du stolz bist, Andri, fröhlich und stolz, weil ich dich liebe vor allen anderen*" (Íbid. 27). Juntos harán planes para casarse, aun en contra de la opinión paterna; intentarán luchar por sus ideales, escapar a los prejuicios de la sociedad andorrana y comenzar una nueva vida libre de imágenes preconcebidas en otro lugar:

*"Ich liebe einen einzigen Menschen, das ist genug.  
[...] Glaub mir, es gibt eine andre Welt, wo niemand  
uns kennt und wo man mir kein Bein stellt, und wir  
werden dahin fahren, Barblin [...]"* (Íbid 52-53).

Pero esas optimistas palabras no pasarán nunca a ser hechos. Ambos jóvenes permanecerán encerrados sin salida en ese ambiente hostil. Dicho encierro les exigirá a sí mismo pagar un precio muy alto: la vida de Andri y la cordura de Barblin.

A medida que crezca la duda en el chico acerca de cuál es su verdadera identidad, de si es realmente ese judío que todos ven en él y al que todos detestan, aumentarán también en él las dudas acerca de los sentimientos de la persona amada. Se planteará si Barblin permanece a su lado meramente por compasión. Entenderá como algo natural el que ella deje de amarle, porque él tampoco encuentra en sí mismo ninguna razón que le haga digno de ese amor: "*- meine Barblin. Sie kann mich*

*nicht lieben, niemand kann's, ich selbst kann mich nicht lieber'* (Íbid: 63).

Una vez más observamos en este drama histórico de Frisch el tema recurrente de la imposibilidad de que el matrimonio entre la joven pareja de enamorados pueda llegar a buen fin. La presión del entorno sobre ambos será tan fuerte que les impedirá seguir luchando por sus ideales, no les dejará enfrentarse a los prejuicios andorranos... Y, esa presión no vendrá únicamente desde fuera: el descubrimiento del verdadero origen de Andri, el hecho de que él sea el verdadero hijo del maestro, complicará aún más su situación. En ese momento, ambos jóvenes serán conscientes de haber estado manteniendo una relación incestuosa. Sólo Barblin será realmente capaz de ver esa realidad. Andri, para entonces, ya habrá asumido como propia la imagen del judío, y por esa razón nunca llegará a verse como el auténtico hermano de Barblin.

Sea cual sea la auténtica verdad, novia o hermana de Barblin, la joven seguirá en su misma postura hasta el final del drama: "*Ich bleib bei dir!*" (Íbid: 99). En cierto sentido, aunque Andri no llegue nunca a manifestarlo expresamente, ese apoyo por parte de Barblin es lo único que será capaz de reconfortarle en medio de un mundo hostil que le ha asignado el papel del chivo expiatorio sobre el que descargar todo lo negativo que hay en la sociedad misma.

Será por esa misma razón, que Andri se sienta nueva y terriblemente traicionado al descubrir al soldado Peider saliendo de la

alcoba de Barblin con los pantalones a medio abrochar. Su ira no le dejará plantearse cuál ha sido el papel de la chica en semejante escena. Sólo será capaz de ver cómo ella le ha dejado entrar en su habitación, en su cama, y ha mantenido relaciones sexuales con él. Pensará en Barblin, no ya como la mujer ideal con quien esperaba formar un día una familia, sino únicamente como una prostituta capaz de acostarse con cualquiera.

*"Kannst du nicht, was du mit jedem kannst, fröhlich und nackt? Ich lasse dich nicht. Was ist anders mit andern? So sag es doch. Was ist anders? Ich küß dich, Soldatenbraut! Einer mehr oder weniger, zier dich nicht. Was ist anders mit mir? Sag's [...]" (Íbid: 101).*

Una vez más pensará que el hecho de que Barblin le haya rechazado a él y no así al soldado tendrá que ver con su condición de judío. En este momento, Barblin dejará de ser la única que todavía se muestre capaz de amarle, sea cual sea su identidad. Ella también se habrá convertido en un personaje hipócrita más de esa sociedad andorrana tan estrecha de miras. Toda su fe en ella desaparecerá por completo. No sólo se sentirá marginado y despreciado por el pueblo en el que se ha criado desde pequeño. También creerá que su familia y su novia le han abandonado a su suerte.

Frente a toda esa situación poca o ninguna importancia parece tener el hecho de lo que pueda pensar Barblin. En realidad, tal y como se

nos ha presentado la escena, en ningún momento podemos pensar que ella haya dejado entrar voluntariamente al soldado en su alcoba. Más bien la impresión es justamente la contraria. Peider ha entrado por sorpresa en su habitación, y ha violado a la joven. Ya desde la primera escena del drama, el soldado había manifestado expresamente la atracción que sentía por Barblin, y poco parecía importarle el hecho de que la joven estuviera ya comprometida con Andri o de que ella no sintiera ninguna atracción hacia él. De hecho, casi las primeras palabras pronunciadas por el soldado en el drama nos avisan ya de una terrible premonición:

*"Also du magst mich nicht [...] Das hat schon manch eine gesagt, aber bekommen habe ich sie doch, wenn mir ihre Waden gefallen und ihr Haar. Und ihre rote Zunge dazu [...]"* (Íbid: 9).

Peider se mostrará desde el principio muy seguro de sus intenciones, de su autoridad, de poder conseguir todo aquello que quiera, sea cual sea el obstáculo que se encuentre a su paso. Y de hecho, así ocurrirá exactamente varias escenas más tarde. Cuando salga de la habitación de Barblin habiendo cumplido el objetivo que se había propuesto, sólo habrá lugar para el sufrimiento de Andri al sentirse traicionado una vez más. Poco o nada parecerá importar el propio tormento personal sufrido por Barblin tras haber sido violada.

Ante esa dramática situación llegaríamos a la escena final del drama, a la del "Judenschau" o juicio seguido por parte de los Schwarzen

contra el judío. En ese proceso, todos - con la excepción del Lehrer, die Mutter y Barblin - manifiestan su postura adversa frente a Andri, a quien culpan injustamente de haber asesinado cobardemente a la Señora. Ya hemos comentado en las páginas anteriores como Can y la madre adoptiva toman la palabra en ese proceso tratando de salvar la vida del muchacho, como una vez más hacen público el origen verdadero de Andri, el hecho de que él también es andorrano... Ahora bien, será Barblin precisamente la primera que reúna el valor para interceder por el chico en medio de toda esa terrible tensión del "Judenschau". Intentará salvarle, no ya como el hombre al que siempre ha amado, sino como a su hermano ("*Rührt meinen Bruder nicht an, er ist mein Bruder*" - (Íbid: 103), pues sabe que sólo dentro de ese papel de un andorrano más será posible su salvación. Sin embargo, en el estado de confusión personal en que se encuentra, nadie creerá sus palabras. Será tomada por loca y abandonada completamente a su suerte.

Pese a su juventud e inocencia, Barblin deberá pasar por el tormento de admitir la crueldad de la situación en su entorno: Andri será finalmente asesinado de forma salvaje por los Schwarzen, y su padre, incapaz de sobrevivir a lo ocurrido, se quitará su propia vida ahorcándose en las vigas de su escuela. Todo esto conducirá irremediabilmente a la muchacha a la locura, y al final del drama volveremos a encontrarla en una situación análoga a la presentada en la primera escena, blanqueando las casas de su pequeño pueblo natal, si bien ese proceso no se limitará ya a los edificios, sino simbólicamente también a los mismos habitantes, a quienes pretenderá de esta inocente forma eximir de la culpa de su

implicación en todo lo ocurrido. "*Ich weißle, ich weißle, auf daß wir ein weißes Andorra haben, ihr Mörder, ein schneeweißes Andorra, ich weißle euch alle - alle*" (Íbid: 125).

Ella misma, Barblin, será precisamente la encargada de cerrar el drama con la pregunta al cura "*Wo, Pater Benedikt, bist du gewesen, als sie unsern Bruder geholt haben wie Schlachtvieh, wie Schlachtvieh, wo? Schwarz bist du geworden, Pater Benedikt...*" (Íbid: 127). Intentará en vano encontrarle algún sentido a lo ocurrido, pero al final, mostrará el desconsuelo y la soledad propias, según Frisch, del ser humano de nuestros días, de un ser abandonado a su suerte, sin ni siquiera unas creencias religiosas fuertes a las que aferrarse para sobrevivir en medio de un entorno hostil.

Frisch utiliza en *Andorra* tres procedimientos bien diferentes para trabajar con roles referidos a los distintos personajes femeninos de Andorra. Por un lado elegirá un personaje tipo definido por su papel como figura materna del protagonista: die Mutter. Este personaje permanecerá completamente fiel a su papel a través de todas las circunstancias presentadas. Sobre ella no se da ninguna otra información; el autor no la necesita. Este es el papel o rol por excelencia. Frente a ella, como oponente que en ningún caso entra en la lucha, Frisch nos dibuja a la Señora. Sin mayores precisiones descriptivas, no encontramos en este personaje un tipo puro, sino que en ella vemos difuminadas características que la asocian con múltiples personajes literarios (entre ellos el más genérico el de la mujer adúltera de la

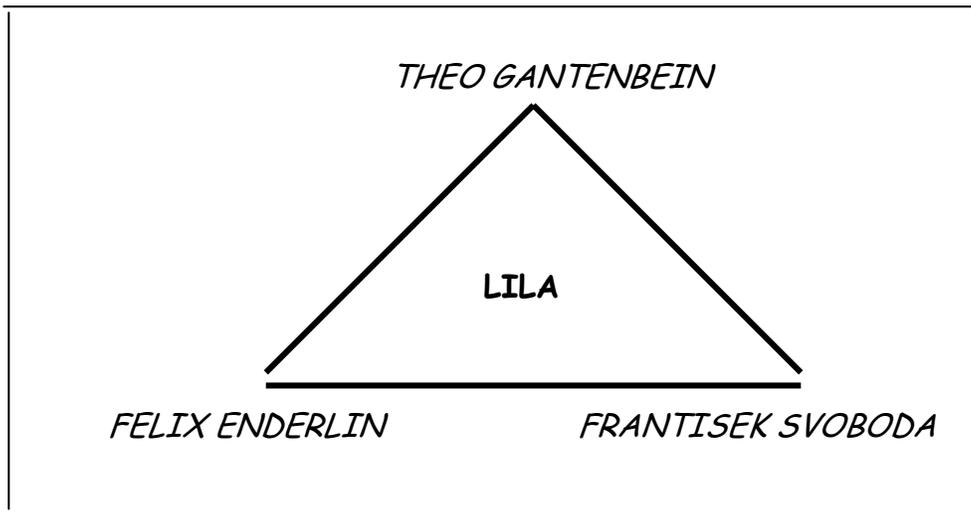
Biblia). Definida más por sus acciones que por su tipo, la precisión descriptiva de este personaje no alcanzará sin embargo la amplitud del personaje de Barblin. Éste sí que tendrá que luchar de frente con el conflicto de la identidad en los diferentes planos en los que se presente: personal, sentimental, familiar y colectivo. Así, Barblin representa la impotencia frente a la atribución de identidades, sean éstas proyectadas sobre sí misma (acusación por parte de Andri), sobre su amor (respecto al judaísmo o a su relación incestuosa), sobre su familia (verdadera causante de la desgracia) y sobre su colectivo (ella también es andorrana). Frisch resuelve en esta pieza la trama narrativa ejemplificando dos soluciones igualmente trágicas: Andri morirá víctima de un entorno hostil, y Barblin, lo que se podría considerar aún peor, perderá la razón.

Una vez más, al igual que en las novelas de *Stiller* y de *Homo faber*, y como ocurrirá también en *Biografie: Ein Spiel*, *Mein Name sei Gantenbein* y *Blaubart*, que analizaremos a continuación, el protagonista masculino elegido por Frisch aparecerá rodeado por una constelación de varios personajes femeninos, que así mismo desempeñarán uno o varios papeles fundamentales en el desarrollo del argumento de la obra. Y, una vez más también, hemos tenido ocasión de comprobar en *Andorra*, la presencia de algunos de los motivos recurrentes en la producción literaria de Frisch y asociados a la figura de la mujer: la presencia positiva de la figura materna, el motivo del matrimonio como un modelo más de integración social, de relación interpersonal, aún cuando el autor

lo presente casi siempre como una relación fallida, las relaciones sexuales incestuosas, etc.

### 2.3.5.5. Mujeres en *Mein Name ist Gantenbein* (1964)

A diferencia de las relaciones entre los protagonistas masculinos y femeninos en la novela *Homo faber* (1957), en la que veíamos la presencia de un único protagonista masculino (Walter Faber) encerrado en una constelación femenina integrada por tres mujeres (Hanna, Sabeth e Ivy), en *Mein Name sei Gantenbein* (1964) nos encontramos con una situación prácticamente inmersa. En este caso aparece únicamente un personaje femenino (Lila) que sirve como eje central en torno al cual giran las vidas de los tres protagonistas masculinos (Theo Gantenbein, Felix Enderlin y Frantisek Svoboda). De este modo, la representación gráfica de las relaciones entre los dos géneros en esta novela podría presentarse de la siguiente forma:



Ahora bien, si bien hemos mencionado tres protagonistas masculinos, debe entenderse en todo momento que Gantenbein, Svoboda y Enderlin no son sino proyecciones de un mismo y único "yo", el "yo"-

narrador (*Entwürfe zu einem Ich*). Todas y cada una de esas caras de una misma identidad estarán vinculadas al personaje de Lila y, una vez más, Frisch retomará el motivo del matrimonio como nexo de unión entre hombres y mujeres, y volverá a presentar ante nuestros ojos toda una galería de relaciones fallidas.

Por un lado, sabemos de Lila que es la actual mujer del *falso* ciego Theo Gantenbein. Sin llegar a ser exactamente un matrimonio convencional, sí es el más afortunado y dichoso de todos los presentados por Frisch en sus dramas y novelas. Tal vez el secreto de esa aparente felicidad radica precisamente en la incapacidad del protagonista. Todos a su alrededor han asumido como verdadera la ceguera de Gantenbein. Tras un accidente ocurrido en un momento del pasado, el protagonista no le revelará a nadie, ni siquiera a su propia mujer, el hecho de que realmente sí puede ver. Bajo la máscara voluntaria de unas gafas oscuras, Gantenbein podrá ver y juzgará todo aquello que ocurra a su alrededor. A su vez él despertará en quienes le rodean un sentimiento de compasión que le eximirá de ser juzgado. Theo Gantenbein guardará celosamente su secreto: eso le permitirá descubrir por ejemplo la infidelidad de su mujer, Lila, con el profesor Enderlin. Serán los secretos y la incertidumbre acerca de lo que es real y lo que no lo es los que hagan de este matrimonio un ejemplo de complicidad en la pareja: "*Erst das Geheimnis, das ein Mann und ein Weib von einander hüten, macht sie zum Paar*". De este modo ambos personajes conseguirán salir de la monotonía y la rutina que, a modo de ver del autor, acaban enturbiando siempre las relaciones de pareja. Entre Gantenbein y Lila se creará una especie de

magia: ella actuará siempre de un modo espontáneo y relajado, incluso durante los encuentros con su amante, pues entenderá que su marido no puede ver la infidelidad que está cometiendo. Únicamente cuando Theo confiese en público la falsedad de su cegera desaparecerá también la magia y la complicidad entre ellos y, una vez más, esta relación matrimonial se verá también abocada al fracaso.

En una complicada estructura temporal, llegaremos también a descubrir que Lila estuvo casada anteriormente con Svoboda. Ese matrimonio resultó también fallido a causa de una infidelidad conyugal cometida por la mujer. En este caso, sería Enderlin el elegido para evadirse de la rutina alienadora de la vida en pareja.

En líneas generales puede afirmarse pues que la impresión que recibimos como lectores de la verdadera identidad de Lila es bastante imprecisa. Se trata más bien de un espejo en el que se reflejan las distintas máscaras o papeles adoptados por el "yo"-narrador. Cada uno de los protagonistas masculinos en esta novela buscará en ella un tipo de relación diferente, si bien su personaje será único. De hecho, ella es uno de los escasos personajes literarios creados por el autor en el que no se aprecia ninguna evolución destacada: mientras que la mayor parte de los protagonistas varones pasan por muy diversos estadios en su ardua lucha por tratar de encontrar su verdadera identidad, la personalidad de Lila se nos presenta exactamente igual en las primeras páginas de la obra que en las últimas. Una vez más, Frisch nos presenta a una mujer bastante segura de sí misma, con confianza en su poder de decisión y de

resolución. Aparentemente es ser mucho más fuerte que el hombre. No se plantea en ningún momento si su modo de pensar o de actuar se corresponde más con una imagen que las demás personas a su alrededor se hayan forjado sobre ella, o si bien corresponde a su intrínseca forma de ser. Vivirá en gran medida despreocupada de aquello que los demás puedan pensar o decir con relación a su actitud. Esa despreocupación se verá incrementada en la relación sentimental que la une a Theo Gantenbein. Para ella, la cegera de su marido le conferirá libertad para poder tener relaciones sexuales con otros hombres. Su vida en pareja no será en absoluto rutinaria. Siempre habrá lugar para la sorpresa, para los acontecimientos inesperados.

Frisch retomará también en esta novela el motivo del matrimonio y nos lo presentará como un modelo fallido de las relaciones interpersonales, como una fuerza social más que aliene al individuo y le encasille dentro de un rol que en poco o en nada se parezca a su propia identidad. Ahora bien, mientras que el hombre vivirá la relación con la mujer como una prisión de la que le resultará difícil escapar, la mujer conservará en todo momento un pequeño margen de libertad que le permita enrolarse en relaciones extramatrimoniales.

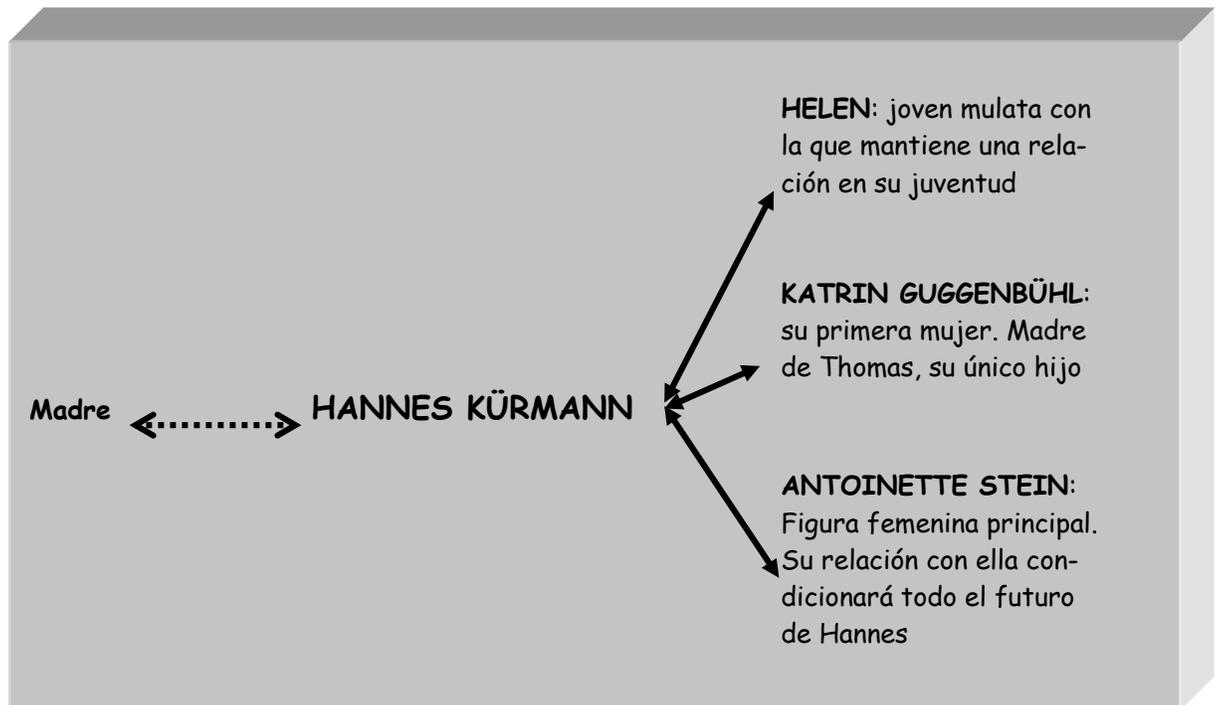
De este modo conseguirá además escapar de la rutina. Al reflejarse en el "otro" y permitir a su vez que éste se refleje en ella, irá poco a poco tomando conciencia de sí misma. Aprenderá a amarse, o al menos a aceptar la imagen que le haya sido asignada. De ese modo se adaptará también a su entorno y conseguirá no caer en el aislamiento que sí caracteriza a los personajes masculinos. En ella no habrá lugar para

esos terribles remordimientos de conciencia. Disfrutará más de su vida presente y concebirá a su vez su vida pasada como una página cerrada sobre la que ni quiere ni puede volver.



### 2.3.5.6. Las mujeres en *Biografie: ein Spiel* (1967)

Una vez más, al igual que en las obras anteriormente comentadas, nos encontramos en esta pieza teatral un cuadro de personajes en el que el hombre ocupa la posición central y varias mujeres aparecen vinculadas a él con relaciones de tipos muy diversos. El esquema que podría acompañar a dicho cuadro sería aproximadamente el siguiente:



A lo largo de las dos partes que integran esta pieza dramática, y con ayuda de las intervenciones de los distintos personajes, reconstruimos la vida del protagonista absoluto en *Biografie: Ein Spiel*. Descubriremos cómo era Hannes durante su infancia y preadolescencia,

la relación tan estrecha que mantenía con su **madre** frente a una actitud bastante más hostil hacia la figura paterna - ej.: Kürmann definirá a su padre como un borracho irresponsable e incapaz de mantener a la familia, mientras que su madre aparecerá como una de sus más fieles amigas.

Tras la muerte de ésta comenzarán también las relaciones de Hannes con las mujeres en un plano meramente sentimental. **Helen** será su primera novia. Su relación con ella será la propia de un muchacho joven; busca en ella el consuelo y la figura sustituta de esa figura materna que acaba de abandonarle. Al mismo tiempo evita cualquier tipo de compromiso. No quiere renunciar aún a su pequeño pero importante margen de libertad, y además, tampoco goza de una posición social o profesional plenamente consolidada. Casi podría llegar afirmarse que la relación de Hannes con la joven mulata Helen supone para el personaje un primer intento de evasión hacia otra realidad. Al fallecer su madre, el mundo a su alrededor se tambalea, y es por esta razón que el protagonista decide darle un giro radical a su vida. Cambia de compañías, de ocupación, e incluso de lugar de residencia. Se traslada a California con la intención de comenzar allí una nueva vida que no se parezca necesariamente a la que ha estado llevando hasta ese momento. Con el inicio en Europa de la 2ª Guerra Mundial, Hannes abandonará a Helen. Hay quien ha querido ver en ese abandono una cierta cobardía por parte del protagonista, dado que el origen de la muchacha era motivo de prejuicios en aquel momento histórico concreto.

Será también en el año 1930 cuando Hannes conozca a la tercera mujer importante de su vida, a **Katrin Guggenbühl**. Ambos son aún muy jóvenes para pensar en ninguna relación sólida ; tienen poco más de veinte años. Sin embargo, deciden a la par contraer matrimonio e iniciar una nueva fase en su vida. Desde el mismo instante en que comienza su vida como pareja, Hannes se da cuenta del tremendo error cometido. El matrimonio, "*die Ehe*", se convertirá en una especie de prisión para él. Su libertad se verá completamente coartada. Como marido se verá obligado a desempeñar un papel con el que no se siente aún identificado. Es más, a ese papel habrá que añadirle también el de padre, pues con Katrin tendrá también su único hijo, Thomas.

Hannes no está preparado para esa relación tan restrictiva. Sabe desde el primer momento que ese matrimonio es sólo un pretexto para ayudarle a olvidar a Helen, su antiguo amor. Frente a su actitud resignada, Katrin nos transmitirá la sensación de vivir una situación bastante feliz y de haber logrado una de sus principales metas en la vida, esto es, convertirse en esposa y madre. Más adelante descubriremos que también ella ha sido muy desdichada en esa relación, tanto que al no poder soportarla ya durante más tiempo decidirá ponerle trágico fin a su vida. Hannes se sentirá en parte culpable de ese suicidio al no haber podido representar a la perfección el papel que se esperaba de él, el de afortunado marido.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> A primera vista parecen ser muchas las coincidencias entre esta obra y el relato *Blaubart*. En ambas nos encontramos con un protagonista masculino rodeado por una constelación más o menos amplia de personajes femeninos. Tanto Hannes Kürmann como Felix Schaad cometieron el fallo de embarcarse de forma muy temprana en una relación

Así llegaríamos pues a la última y más importante figura femenina en esta obra, a **Antoinette Stein**, figura que hace su aparición en la vida del protagonista en una época muy distinta de la anterior. Se trata del año 1960. Hannes Kürmann acaba de ser nombrado Profesor Titular en la universidad en la que trabaja, y es además el director del Instituto de Investigación de la Conducta. Es un hombre mucho más maduro; en cuestiones sentimentales, ha pasado ya por varias relaciones con otras mujeres, y es también padre de un muchacho. Con ocasión de una fiesta celebrada en su casa para festejar ese reciente nombramiento, conoce a la joven de veintinueve años Antoinette Stein. Se trata de un encuentro meramente casual. De hecho, pese a ser el anfitrión, Hannes no recuerda haber invitado a esa joven que desde un primer momento ha acaparado toda su atención.

Tras una agradable velada con el resto de los invitados, ambos personajes se quedarán a solas y entablarán una agradable conversación que nos permitirá como lectores descubrir más información acerca de su pasado. Así, sabremos que Antoinette reside habitualmente en París

---

matrimonial. Ambos confesarán que de un modo u otro aún no estaban preparados para dar aquel paso y que de ningún modo pudieron llegar a identificarse con el papel de marido que les había sido asignado. Así mismo, en ambas obras aparecerá la muerte en *extrañas circunstancias* de una de sus ex mujeres: Rosalinde Zogg será brutalmente asesinada; Katrin Guggenbühl pondrá voluntariamente fin a su vida al sentirse plenamente insatisfecha en su matrimonio. Tanto Hannes como Felix arrastrarán sobre su consciencia durante una gran parte de su vida la carga de la culpa con relación a esas muertes. Por último, otra curiosa coincidencia entre ambas obras es la de la existencia de un único hijo del protagonista con el que la figura paterna no parece mantener una relación excesivamente cordial, siendo ésta una de las constantes temáticas en la obra de Frisch.

junto al bailarín Claude-Philippe. Es una joven alsaciana que se gana la vida realizando traducciones de Adorno, pero que aspira a llegar a tener algún día un negocio propio que le permita gozar de absoluta libertad e independencia para realizar sus proyectos.

En un complejo entramado de versiones sobre lo ocurrido la noche de la fiesta entre Hannes y Antoinette, y lo que podría haber ocurrido pero no ocurrió, Frisch dará rienda suelta al pensamiento del protagonista. Éste se replanteará entonces toda su vida, tanto la pasada como la presente. Intentará por un lado justificar su actitud en ciertos momentos de su juventud; buscará algún razonamiento lógico que le exima de su culpabilidad con relación al abandono de Helen o al suicidio de Katrin, si bien no llegará a encontrarlo.

Por otro lado, será también consciente de que la vida presente que le ha correspondido es tan sólo una de las múltiples posibilidades que podrían haberse producido. Como individuos, la toma de decisiones en determinados momentos o circunstancias respecto a situaciones o a personas concretas de nuestro entorno condiciona, a modo de ver del autor, el devenir de los acontecimientos posteriores. Así, parece que la vida actual de Hannes no es sino una consecuencia directa de lo que pasó con Antoinette aquella noche, pero bien podría haber sido completamente diferente.

Ahora bien, ¿qué ocurrió exactamente entre ambos? ¿Pasaron el resto de la velada conversando animadamente hasta que ella tuvo que

marcharse? ¿Se acostaron juntos y a la mañana siguiente se separaron como si no hubiera ocurrido nada? ¿Iniciaron una larga relación sentimental?

Max Frisch nos presenta en esta obra un complejo mosaico de posibilidades entre las que será el propio espectador el que tenga que elegir cuál es la que más le gusta o le convence. En ese sentido, deja la obra abierta a cualquier posible interpretación. El autor se limita una vez más a presentarnos las preguntas sobre la actuación humana, pero se abstiene de darnos una respuesta. Eso sí, dependiendo de la opción elegida, el devenir de los acontecimientos seguirá también una dirección u otra muy diferente.

En el caso concreto de *Biografie: Ein Spiel* el hecho de que Hannes opte por un mero flirteo con Antoinette o bien por una simple conversación con ella hará que la relación entre ambos se interprete como una anécdota o relación sentimental esporádica. Por el contrario, la otra opción, esto es, la de pasar una noche juntos y la de iniciar con eso una relación sentimental más sólida, será la que tenga una mayor repercusión sobre el futuro de la historia del protagonista. Una de las posibles continuaciones a esa relación entre ambos enlazará con la historia de una vida estable de Hannes y Antoinette como pareja durante al menos un intervalo de siete años, tras los cuales él morirá víctima de un cáncer de hígado. Otra posible salida sería la de mantener esa relación por pura conveniencia o comodidad, sin que entre ellos existiera ninguna vinculación sentimental. Según esta posibilidad, ambos

personajes harán vida de matrimonio, aunque sólo en apariencia pues su relación no será en absoluto cordial. Incluso se mencionará en algún momento la existencia de una infidelidad cometida por parte de ella con otro hombre casado, Egon Stahel, infidelidad que Hannes afrontará de manera muy tolerante y correcta. Pasados esos siete años de relación, tanto Hannes como Antoinette lamentarán parte de sus decisiones y actuaciones en el pasado. A ambos les gustaría poder dar marcha atrás y cambiar parte de lo ocurrido en sus vidas, pero son conscientes de que eso sólo puede hacerse en el mundo de la ficción y no en la realidad.

La enfermedad e inmediatez de la muerte del protagonista permitirá en cierto sentido una reconciliación de Hannes con su pasado. Todos los personajes que hyan desempeñado algún papel importante en su vida desfilarán ahora nuevamente ante su lecho de muerte: Rotzler, su compañero de estudios y de juegos, Helen, Katrin y su hijo Thomas, Vladimir Krolewsky, Antoinette... Se presentarán ante él invitándole a reflexionar sobre su modo de actuar en otras épocas de su vida. Le obligarán a extrapolarse como objeto de esa reflexión y a indagar en su conducta y pensamiento. Si con esa reflexión consigue llegar a descubrir el verdadero sentido de su vida, podrá disfrutar igualmente de una muerte digna y habrá logrado entonces su plena realización como individuo.

### **2.3.5.7. Mujeres en *Blaubart* (1982)**

Si hay alguna obra de Frisch en la que el motivo del matrimonio esté especialmente presente, ésta es el relato *Blaubart*, escrito en el año 1982 e inspirado en una noticia real aparecida en la prensa suiza en ese mismo año, noticia en la que se informaba sobre el estrangulamiento por parte de un orfebre de su séptima esposa.

Dicha noticia, así como todo el proceso judicial seguido contra el acusado, captaron pronto el interés de un Max Frisch ya maduro y bien reconocido en los círculos literarios. El autor tomó pues la historia del orfebre como base para el argumento narrado en *Blaubart*, si bien cambió entre otras muchas cosas la figura del orfebre por la del médico Dr. Félix Schaad.

Nuevamente nos encontramos con una obra en la que el protagonista absoluto es un varón; otra vez, comparte con los otros personajes masculinos ficticios ideados por el autor muchas de las características que ya mencionamos en la introducción de este apartado: se trata de un hombre maduro - "*Sie sind Mitte fünfzig, Herr Doktor, und können sich nicht auf Gedächtnisschwund altershalber befufert*" (Frisch 1982: 151), intelectual, con una buena posición social y profesional (es médico, y, al menos hasta antes del proceso judicial al que se ve sometido su consulta estaba siempre llena de pacientes ("[...] *Noch am Tag meiner Verhaftung war das Wartezimmer überfüllt, sie saßen sogar auf dem Fenstersims*" (Íbid: 19). Sin embargo, lo más

llamativo en él es su azaroso pasado sentimental. Así, sabemos que el médico ha estado casado nada más y nada menos que en siete ocasiones, lo cual le ha llevado justificadamente a ganarse por parte de una de sus mujeres, la actual, el "cariñoso" apelativo de Barba Azul o "Ritter Blaubart"<sup>79</sup>. Curiosamente, y coincidiendo en parte con el personaje al que se refiere ese apodo, el médico aparece en esta obra siendo juzgado por el asesinato brutal de una de sus ex mujeres, de Rosalinde Zogg, quien ha sido encontrada estrangulada en su domicilio.

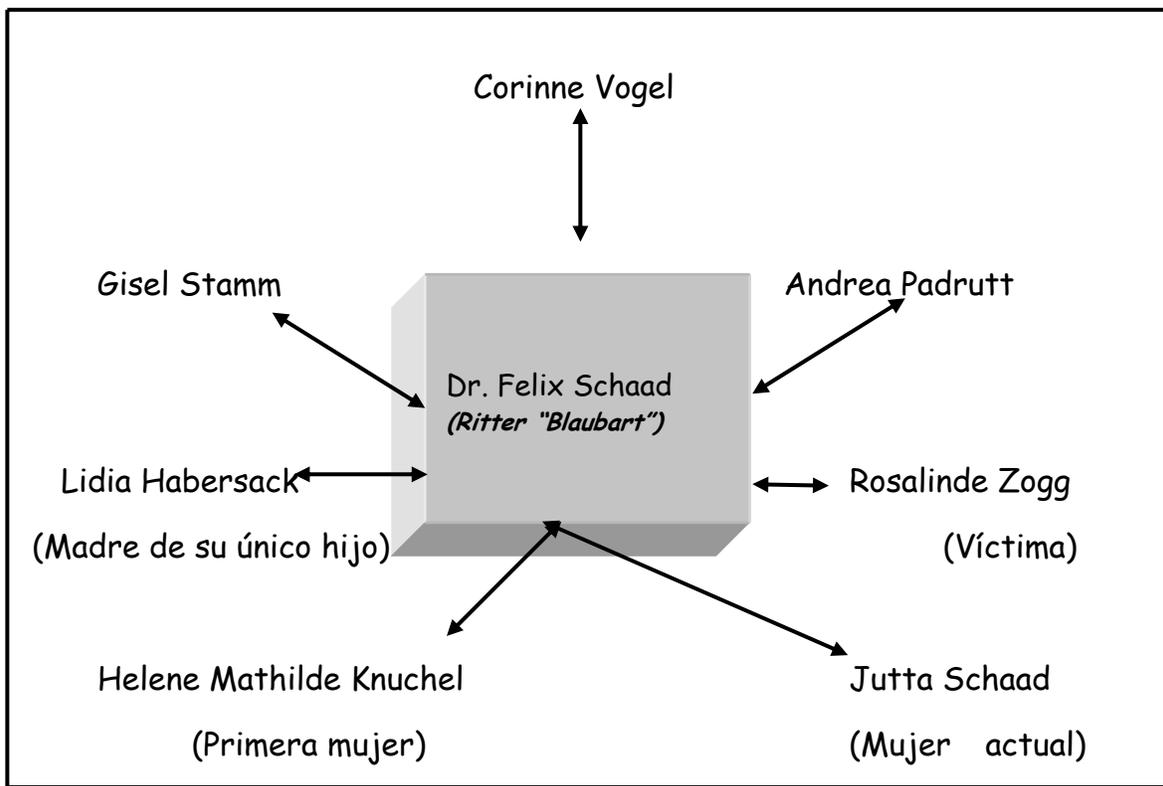
Junto a ese protagonista masculino, aparecerá pues toda una constelación de personajes femeninos. Dentro del corpus formado por las declaraciones de los numerosos testigos en relación con ese asesinato, hasta un total de sesenta y uno, destacarán por encima de todas las demás las declaraciones de sus ex mujeres, de todas y de cada una de ellas, incluida la de la propia víctima, Rosalinde, quien será llamada a declarar por el fiscal en un interesante juego entre la ficción y la realidad.

La información que, como lectores, recibimos acerca de cada una de sus ex mujeres, así como de la mujer actual, es bastante escasa, si bien nos permite hacernos un mínimo panorama parcial de los distintos tipos de relaciones mantenidas entre el Dr. Schaad y cada una de ellas, así como de algunos de los rasgos más característicos de dichas mujeres. Sin tener una información exacta acerca de cuál es el auténtico orden en

---

<sup>79</sup> Alusión al famoso personaje de ficción ideado en el siglo XVII por el francés Charles Perrault, conocido precisamente por tener numerosas esposas a las que maltrató,

el que unas mujeres se suceden a otras (posiblemente Frisch no concibió esta información como absolutamente relevante para el tema aquí presentado), lo que sí sabemos con seguridad es quién fue su primera mujer (Helene Mathilde Knuchel), y quien ocupa el último lugar en la larga lista (Jutta Schaad). El resto de esas mujeres vinculadas a Schaad por una relación matrimonial, conforman únicamente un círculo en torno a ese personaje, un círculo que gráficamente podría representarse del siguiente modo, dejando así clara la visión recurrente de Frisch del matrimonio como "prisión" de la que el hombre pocas veces consigue escapar.




---

encerró y asesinó en el sótano de su castillo.

Ahora bien, ¿cuál es la visión que Frisch nos transmite aquí del matrimonio? Entre sus múltiples características la más marcada es sin duda alguna la de su limitación en el tiempo. Para el autor, el matrimonio no es sino un modelo más de relación social entre dos personas, una relación que, como el resto, impone sus propias limitaciones a la conducta del otro. Y, sin embargo, esas limitaciones no serán tan patentes en alguno de los matrimonios del Dr. Schaad. Así, por ejemplo, Jutta, su última mujer concebirá su relación en términos de un "matrimonio abierto", en el que estará permitido relacionarse a su vez con otros hombres y/o mujeres.

En ninguno de los siete matrimonios del protagonista, la mujer hará referencia a esa relación en términos de la presencia predominante de un sentimiento amoroso; ni siquiera una sola de las mujeres mencionará nada relacionado con una cierta atracción sexual hacia el protagonista masculino. Es más, muchas de sus ex mujeres fueron infieles a Felix Schaad durante el matrimonio; son varios los ejemplos encontrados en este relato de relaciones extramatrimoniales con otros hombres. De hecho, para la mayoría de las mujeres protagonistas en *Blaubart*, la relación con el doctor mejoró de manera considerable después de la separación. Muchas de sus mujeres hablarán a partir de ese momento de él en términos de una buena amistad, de alguien a quien pedir consejo en el caso de estar atravesando una mala situación.

Gracias a las insistentes preguntas del fiscal a cada una de las mujeres interrogadas, descubrimos que el carácter del doctor era el

propio de un hombre atormentado por los celos, de un hombre dado a perder los nervios y el control sobre sí mismo. Y, sin embargo, ninguna de sus ex mujeres declarará haber sentido miedo o haberse sentido amenazada por la actitud violenta de su ex marido. Es más, si en algo coinciden, es en afirmar que el Felix no podría ni siquiera hacerle daño a una mosca. Cuando por alguna razón el Dr. Schaad se sentía contrariado o perdía los estribos con alguna de ellas, tendía bien a volcar esa ira hacia sí mismo - destruyendo objetos que tuvieran un cierto valor sentimental para él -, bien encerrándose en su estudio y descargando toda esa furia en las páginas de un diario que guardaba celosamente, o bien dándose largos discursos a sí mismo, cuyo único efecto molesto para su pareja era el de no dejarla dormir como a ella le gustaría. Ninguna de sus ex mujeres aparece ante el Tribunal afectada en modo alguno por la brutal muerte de Rosalinde Zogg; ninguna de ellas se plantea que ese asesinato también podría haberle tocado a ella; ninguna, en resumidas cuentas, duda de la falta de implicación del Dr. Schaad en lo ocurrido. No le ven capaz de hacer daño a nadie, y mucho menos aún de estrangular violentamente a una mujer.

A medida que pasamos revista a las declaraciones de cada uno de los testigos, comprobamos con cierto estupor el cambio radical sufrido por el protagonista en lo que a su conducta se refiere. Si, tal y como ya hemos dicho, uno de los principales rasgos de su carácter es definido aquí como una obsesiva predisposición a los celos, una agresividad latente al menos parcialmente contenida, a medida que avanzamos en la lectura del relato tenemos ocasión de comprobar también, no sin un cierto

estupor, cómo Felix permaneció impasible ante el descubrimiento de alguna relación extramatrimonial por parte de algunas de sus esposas. Veremos además cómo en su actual matrimonio con Jutta, el doctor vive despreocupado ante el hecho de que ella, en sus prolongadas ausencias, pueda estar manteniendo relaciones sexuales con otros hombres, etc. El cambio más significativo en ese sentido es el experimentado por su actitud en relación con Rosalinde Zogg. Tras la crisis de su matrimonio, el doctor se ha convertido en uno de sus más fieles amigos. Ambos disfrutaban de numerosos momentos de buena compañía y buena conversación. Pero la relación entre ellos va aun mucho más allá. Una vez disuelto su matrimonio, sabemos que la víctima, Rosalinde Zogg, se ha dedicado a la prostitución de lujo. A menudo recibe en su *Jugendstilhaus* a clientes dispuestos a pagarle bien a cambio de mantener con ella relaciones sexuales. Pues bien, no sólo el "terriblemente celoso" médico no se inmutará lo más mínimo al conocer la nueva ocupación profesional de Rosalinde, sino que incluso pasará a convertirse en un *voyeur* de las relaciones mantenidas por su mujer. Por paradójica que esta situación pueda resultarnos, el médico explicará que la contemplación sosegada de su ex mujer manteniendo relaciones sexuales con otros hombres ha sido idea de la propia Rosalinde, y que no tiene otro objetivo que precisamente el "curarle" a él de esa tendencia excesiva a los celos.

Pero vayamos un poco más despacio, y detengámonos a analizar la información que tenemos de cada una de sus ex esposas basándonos en sus propias declaraciones durante el proceso judicial seguido contra el Dr. Schaad. Eso nos permitirá a su vez conocer la tipología femenina

presentada por Frisch en este relato, y nos ayudará a completar la ya esbozada función de las protagonistas femeninas en su producción literaria.

Comenzaremos pues nuestro análisis con la figura de **Helene Mathilde Jetzer**, quien aparece más o menos hacia la mitad del relato prestando declaración sobre su relación con el presunto asesino de Rosalinde. Al igual que con las demás ex mujeres, la información que nos llega de ella es muy escasa. Sabemos que su apellido de soltera era Knuchel, y que fue la primera mujer del Dr. Schaad. Al parecer contrajeron matrimonio siendo los dos aún muy jóvenes e inmaduros. Precisamente para ella, ahí radicará el fracaso de dicho matrimonio, en que ambos no sabían muy bien en qué difícil empresa se habían embarcado. Pese a las insistentes e incluso agobiantes preguntas del fiscal acerca de la agresividad de su entonces marido hacia ella, Helene sólo podrá decir que la única razón aparente de la ruptura con Schaad fue que "*wir waren beide sehr jung*" (Íbid: 92), o bien que "*wir waren beide enttäuscht*" (Íbid: 93). En ambas afirmaciones la testigo coincide en que ese fracaso fue cosa de los dos ("*beide*"), y que bajo ningún concepto debería culparse únicamente a Felix de ello. En cuanto a la vida de Helene posteriormente a su separación, sí sabemos por su nuevo apellido que ha vuelto a casarse, así como que es la feliz madre de tres niñas. A diferencia del fiscal, ella no cree que su actual matrimonio sea mejor que el que le unió al doctor Schaad, sino que únicamente éste se ha producido en una fase mucho más estable y madura de su vida, en un momento en el que ella misma es ya plenamente consciente de sus

decisiones y actuaciones. Así lo transmitirán al menos sus palabras: "*Inzwischen bin ich auch reifer geworden...*" (Íbid: 93).

Tal y como hemos mencionado anteriormente, el orden interno de los distintos matrimonios del Dr. Schaad no aparece mencionado de manera explícita en el relato. Salvo las relaciones del protagonista con Rosalinde Zogg, la víctima, y con Jutta, su actual mujer, a las que se hace referencia de manera un poco más extensa, la presencia de las otras cuatro ex mujeres del médico es meramente esporádica. Todas ellas se verán obligadas igualmente a prestar declaración en ese proceso judicial seguido contra su ex marido, a quien se trata de inculpar en el brutal asesinato de Rosalinde. En el análisis de la intervención de cada una de ellas, hemos optado por seguir básicamente el orden de aparición, aún dando por supuesto, que dicho orden no tiene que coincidir necesariamente con la sucesión de los diversos matrimonios.

Así, después de una primera alusión a la relación entre Felix Schaad y Rosalinde, la primera de sus ex mujeres llamada a declarar será **Lilian**, la madre de su único hijo. De ella, como de las demás, casi la única información que nos llega es su apellido de soltera (Habersack) y su ocupación profesional (trabaja como educadora en un jardín de infancia). Al igual que ocurrirá con las demás, durante su declaración se verá acosada por las preguntas del fiscal con relación a unos posibles malos tratos o a la manifestación de actitudes violentas por parte del que por aquel entonces era su marido. Así, el fiscal la interrogará en los siguientes términos:

*“Hat der Angeklagte, als Sie mit ihm verheiratet gewesen sind, Sie tötlich mißhandelt oder in diesem Sinne bedroht? Zum Beispiel: Hat er Sie, wenn es zu Spannungen gekommen ist, geschlagen oder am Hals gepackt, so daß Sie fürchten mußten, erwürgt zu werden? [...] Ist es also richtig, Frau Doktor, wenn man sagt, daß der Angeklagte zwar nicht tötlich geworden ist, aber daß er zur Eifersucht neigt und daß Sie darunter gelitten haben, zumal er gar keinen Grund hatte zur Eifersucht?” (Íbid: 48).*

Frente a esa lluvia torrencial de preguntas centradas en el potencial agresivo del médico, y en una supuesta manifestación de esa agresividad hacia ella, Lilian sólo podrá guardar silencio, y referirse al acusado en términos de una amistad nacida con posterioridad a su ruptura. En este caso concreto de la relación matrimonial habida entre el Dr. Schaad y Lilian, contamos con un tercer testigo de excepción, su propio hijo. En su declaración ante el Tribunal que juzga a su padre, tendremos ocasión nuevamente de comprobar una relativa aversión por parte de Frisch hacia la figura paterna. Frente a esa figura, el autor tratará siempre de dejar a la madre en una situación más favorecida. Así, respecto a la supuesta implicación del doctor en el brutal asesinato de Rosalinde, su hijo declarará:

*"Ich glaube nicht, daß Papa ein Mörder ist, das glaube ich nicht. Ein Egoist, ja, das ist er. Wie er meine Mutter behandelt hat, aber da war ich noch ein Kind, und was dann und wann meine Mutter erzählt hat, das soll sie selber sagen. Wie sie ihn behandelt hat, das weiß ich ja auch nicht. Jetzt bin ich sechzehn, ich glaube ja auch nicht mehr alles"*  
(Íbid: 42).

Poco o nada sabemos sobre la relación mantenida entre el Dr. Schaad y su único hijo, tanto antes como después de la separación de los padres. Lo que sí podemos en cierto modo intuir es que el contacto entre el padre y el hijo se ha mantenido, al menos en cuanto a unos mínimos; de lo contrario el hijo no haría referencia al médico en su declaración hablando de "Papa", sino que utilizaría cualquier otra forma de tratamiento que enfatizara ese distanciamiento.

La siguiente ex mujer que prestará declaración en el proceso judicial seguido contra Felix Schaad, será **Gisel**, cuyo apellido de soltera era Stamm. Así mismo, al igual que ocurre con todas las demás mujeres, se nos informa de su ocupación profesional: "Arztgehilfin" En la relación de esta esposa con el doctor vemos por primera vez un nuevo concepto de matrimonio, algo muy diferente a lo que se nos había presentado hasta ahora. Así, cuando la testigo habla acerca de su relación con Felix, lo hace en los siguientes términos: "Wir haben ja schon vorher zusammen gewohnt, als Schaad noch verheiratet war, und später waren wir

*verheiratet, aber wir lebten nicht mehr zusammer*" (Íbid: 52). Esta declaración incluye dos afirmaciones igualmente significativas a la hora de juzgar el tratamiento dado por Frisch en este relato al tema del matrimonio, así como el llamativo cambio de actitud sufrido por el protagonista. Por un lado, se nos informa de la existencia de relaciones extramatrimoniales con Gisel por parte del doctor durante un anterior matrimonio (¿con Lilian?, ¿con Helene?). Por otro, junto a esa presencia evidente del adulterio, se nos hace entender el matrimonio entre Felix y Gisel como un matrimonio "anómalo", en la medida en que una vez casados no compartieron un mismo domicilio conyugal. Las razones que les condujeron a esa situación no aparecen mencionadas, con lo que sólo le queda al lector la posibilidad de imaginárselas. Lo que sí aparece de manera un poco más explícita en la declaración de Gisel, así como en las preguntas del abogado, es un cierto sentimiento de temor o miedo por parte de la mujer hacia su ex marido, temor relacionado nuevamente con las peleas domésticas y con la pérdida del control sobre sus acciones por parte del doctor. Así, retomando las palabras de la testigo, el abogado comentará:

*"Die Zeugin sagt, daß Sie zu wiederholten Malen gedroht haben, ihr Gepäck einfach auf dem Bahnsteig stehenzulassen und allein zu verreisen, wenn sie noch einmal zu spät auf den Bahnsteig komme, und das schon im ersten Jahr der Ehe. [...] Und einmal, Herr Doktor Schaad, haben Sie das*

*auch getan, wie die Zeugin berichtet, drei Jahre später" (Íbid: 53).*

Así mismo, también se hará alusión a las noches en las que la declarante buscaba cobijo en casa de alguna amiga al sentirse parcialmente amenazada por el que entonces era su marido; "*Frau Doktor, warum geben Sie denn nicht zu, daß Sie dann und wann bei einer Freundin übernachtet haben, weil Sie dann und wann Angst hatten vor diesem Mann?*" (Íbid: 54).

Con la formulación abierta de todas esas preguntas, y la ausencia marcada de respuestas por parte de la testigo, el relato da paso a la declaración de otra de las ex mujeres del médico, esto es, de **Corinne**, con apellido de soltera Vogel. Una vez más todo o casi todo el interrogatorio a la testigo se centra en los supuestos arrebatos de violencia por parte del doctor hacia la que por aquel entonces era su esposa, si bien el único incidente violento que la ex mujer recuerda es el de que en una ocasión Felix arrojara una taza contra la pared. Según su escueta declaración, los enfados del doctor no solían manifestarse de una forma agresiva, sino que más bien intentaba superarlos mediante largos y tediosos monólogos en los que trataba inútilmente de justificarse a sí mismo. Una de las repercusiones que dichos monólogos tenían sobre la que entonces era su mujer, era la de impedirle conciliar el sueño:

*"Auch Sie erinnern sich also nicht an tätliche Bedrohung, Frau Schaad, hingegen haben Sie darunter gelitten, wenn er im Zimmer auf und ab gegangen ist und Vorträge gehalten hat, wie Sie es nennen, und manchmal sogar nach Mitternacht..."*  
(Íbid: 57).

También se comentará en esta declaración que otra de las manifestaciones más frecuentes de los enojos de Felix, era la de retirarse a su estudio y pasarse allí varias horas encerrado, posiblemente descargando toda esa ira contenida en las páginas de un diario que guardaba secretamente. Pasado ese tiempo, el médico reaparecía ante su ex mujer, ya mucho más sereno y dispuesto a retomar la relación como si no hubiera ocurrido nada:

*"Wenn wir Spannungen hatten, ich meine, wenn Felix tat, als halte er es nicht mehr aus, wie das vermutlich in jeder Ehe vorkommt, [...] da ist Felix nicht mehr in den Wald gegangen, sondern in sein Studio, und da habe ich vermutet, daß er vielleicht ein Tagebuch führt, denn nach einer Stunde oder so wirkte er beruhigt. Das ist mir schon aufgefallen. Wenn er aus seinem Studio zurückkam, tat er, als gäbe es gar nichts mehr zu sagen"* (Íbid: 113).

Después de esas sucesivas declaraciones le llegara el turno a la quinta de sus ex mujeres: **Andrea**, de soltera Padrutt, empleada actualmente en una galería de arte. Esta mujer definirá a su ex marido en términos de "[...] *zärtlich, aber ein possessiver Typ*" (Íbid: 61), si bien al mismo tiempo dirá de él que "*Er kann sehr ungehalten sein*" (Íbid: 62). Sobre los arrebatos de violencia doméstica a los que continuamente hace alusión el fiscal la testigo sólo podrá afirmar que considera a Felix incapaz de hacer daño a nadie, y mucho menos aún de estrangular a otra mujer. Si ella, en alguna ocasión durante su matrimonio, se sintió algo atemorizada hacia él, no fue por la existencia de arrebatos violentos desmesurados por parte del médico, sino únicamente por el hecho de que éste comenzara a beber. Sí es cierto que en alguna ocasión, habiendo perdido el control sobre sí mismo, Andrea pudo verle lanzando algún objeto contra la pared o haciéndolo añicos ante sus ojos, como si de ese modo pudiera recuperar la calma, pero en ningún momento volcó su ira sobre ella personalmente, o sobre ninguna otra persona de su entorno inmediato:

*"Wenn er außer sich ist, ich meine, wenn er den Verstand verliert, oder wie soll ich das sagen, er ist imstande und zerreit sein Hemd, das habe ich mehr als einmal erlebt, oder er nimmt irgendeinen Gegenstand und zerschmettert ihn vor meinen Augen"* (Íbid: 110).

Pese a ser consciente de que una gran parte de los enfados de Felix podían efectivamente ser consecuencia directa de la relación mantenida por parte de Andrea con otro hombre, ella se nos muestra a lo largo de toda su declaración como una mujer un tanto ingenua, en la medida en que parece desconocer por completo la razón que llevaba a Felix a perder el control sobre sí mismo. Así, declarará por ejemplo:

*"Das ist es ja, was ihn so aufregt: ich weiß nicht, wofür er mich strafen will. Ich sehe nur, wie er seine kostbaren Pfeifen zerbricht, eine nach der andern, weil ich seine Wut gegen mich nicht verstehe"* (Íbid: 111).

Acerca de su matrimonio con el presunto culpable, sabemos también que se trató de un matrimonio "infiel", que durante el tiempo en el que estuvieron casados, la mujer mantuvo también relaciones con otro hombre, con un hombre casado. Nuevamente, Frisch retoma en esta relación la presencia del adulterio, y, una vez más es la mujer quien lo comete ante la actitud parcialmente sosegada del médico. ¿Cómo entender esa postura aparentemente tranquila teniendo en cuenta la obsesiva tendencia a los celos que aparece mencionada por boca del fiscal una y otra vez? Esa relación entre su entonces mujer y el hombre casado no era ningún secreto para él, y sin embargo, en ningún momento Felix desató su ira contra ella:

*"[...] Vielleicht hilft es Ihnen, Frau Schaad, wenn ich Sie daran erinnere, daß Sie damals eine Beziehung zu einem andern Mann hatten, der leider verheiratet war. [...] Das war kein Geheimnis, das wußte Felix Schaad" (Íbid: 61).*

Una vez analizadas las declaraciones de esas cinco mujeres, y vistas, al menos parcialmente, las diferentes relaciones que mantuvieron con el acusado durante el tiempo en el que estuvieron casados, llegaríamos a la declaración de su actual mujer, de **Jutta**. Tal vez precisamente por tratarse de su actual pareja, la información que recibimos sobre ella es considerablemente más extensa que la que nos llega de las demás ex mujeres del médico. Y, sin embargo, también por ser la última en la larga lista de sus matrimonios, la testigo no prestará declaración ante el tribunal hasta bien pasada la mitad del relato.

Sobre ella, como hemos dicho ya, la información que nos llega como lectores es un poco más amplia: así, sabemos que se trata de una mujer considerablemente más joven que Felix ( *"Ich bin kein Backfisch, Herr Staatsanwalt, ich bin sechsunddreißig [...]"* (Íbid: 120), *"Zehn Monate sind eine lange Zeit für eine Frau um Mitte dreißig [...]"* (Íbid: 149)<sup>80</sup>, que trabaja en el mundo cinematográfico empleada como ayudante de cámara, o con cualquier otra función que su compañía precise, que su

---

<sup>80</sup> Íbid, p.149. Esa diferencia de edad - aproximadamente de veinte años - es, como ya hemos mencionado, otra de las constantes en la producción literaria de Frisch.

profesión la "obliga" a pasar largas temporadas fuera del domicilio conyugal...

Sobre su relación con Felix, sabemos también que la pareja lleva casada aproximadamente un año, y que, será precisamente Jutta quien le asigne a su marido el "cariñoso" apelativo de *Barba Azul* al enterarse de que ya ha estado casado en otras seis ocasiones. La utilización de este curioso apodo no guarda sin embargo ninguna relación con el terrible personaje de ficción al que el nombre hace referencia, a no ser por esa simbólica coincidencia en cuanto al número total de esposas. Por supuesto, Jutta sabe que Felix no ha asesinado a ninguna de sus anteriores mujeres, y tampoco duda ni por un instante de su inocencia con relación a la muerte de Rosalinde. Ella sabe que la relación del médico con cada una de sus mujeres fue buena mientras duró (aunque al fiscal continuamente le asalten las dudas acerca de la implicación del doctor en el asesinato de la señora Zogg).

El matrimonio entre Felix Schaad y Jutta es, una vez más, un matrimonio "anómalo" en lo que a convivencia se refiere. Si bien la testigo lo definirá una y otra vez en términos de "*eine glückliche Ehe*" (Íbid: 121), sabemos también que se trata de una relación bastante abierta: se ven poco, no comparten el mismo domicilio - "*Ist es richtig, Frau Schaad, daß Sie und Herr Doktor Schaad einander selten sehen, daß sie zusammen Reisen machen, aber nicht miteinander wohnen?*" (Íbid: 120). La relación parece estar abierta también a la presencia de terceras personas ("*[...] so sagten Sie von Anfang an, daß Sie nicht*

*darauf verzichten werden, dann und wann sich von einem andern Mann angezogen zu fühlen und so weiter" (Íbid: 120), etc.*

En todo momento, y tomando como referencia las declaraciones de Jutta, parece ser que ha sido ella quien ha puesto las condiciones de ese matrimonio con Felix. Pese a ser mucho más joven que él, declarará abiertamente que "*(ich) weiß schon seit Jahren, daß ich nie wieder mit einem Mann zusammenwohnen will*" (Íbid: 120). También será ella quien abogue por la posibilidad de dejar su matrimonio como una relación abierta a terceras personas, eso sí, con la promesa de mantener informado a Felix si se produjera algún cambio en su relación ("*Wenn sich zwischen uns etwas ändern sollte, so kann mein Mann sich darauf verlassen ,daß ich es ihn wissen lasse*" (Íbid: 120). Felix, pese a la continua calificación por parte del fiscal de ser un hombre excesivamente celoso, aceptará muy sumiso todas esas condiciones impuestas por su nueva mujer, y el matrimonio con Jutta será también para él un matrimonio feliz.

Al ser inculpado su marido sobre su posible implicación en el asesinato de Rosalinde Zogg, Jutta no se mostrará especialmente conmovida. Ella ya sabía que Felix y la víctima seguían viéndose, que se habían convertido en buenos amigos y confidentes, y esa relación no le molestaba lo más mínimo. De hecho, encajaba perfectamente en su concepción abierta del matrimonio. Así mismo, para la joven no existe la más mínima posibilidad de que Felix sea el culpable de tan horrendo crimen, pues le considera incapaz de dañar a nadie. Naturalmente, se

mostrará aliviada y feliz al conocerse la sentencia final según la cual el doctor saldrá finalmente absuelto por falta de pruebas concluyentes sobre el caso. Así, lo demostrará su declaración: "*Natürlich war ich erleichtert, als die Nachricht vom Freispruch kam, das können Sie sich ja vorstellen, wie erleichtert ich war, ich habe geweint wie ein Kind!*" (Íbid: 145). Y, sin embargo, resulta curioso que no se exprese sobre tan grata noticia utilizando palabras como "*froh*" o "*glücklich*". Todo lo que ella puede decir al respecto se resume en el empleo de la palabra "*erleichter!*", esto es, aliviada.

Y es que, pese a no dudar ni por un instante sobre la inocencia de su marido con relación a ese estrangulamiento, en su subconsciente parece estar presente la posibilidad de que Felix sea realmente un asesino, de que ella esté compartiendo su vida con alguien capaz de asesinar brutalmente a una de sus ex mujeres. De hecho, nada volverá ya a ser igual en su relación después de ese largo proceso judicial seguido contra el médico. Ni siquiera las cosas entre ellos permanecerán iguales durante ese juicio. Así, descubriremos con cierta sorpresa, que Jutta no estuvo presente en el momento en el que se dictó la sentencia final a favor de Felix. Nuevamente, por razones profesionales, razones que no hacen sino enmascarar parcialmente una relación sentimental entre Jutta y el cámara Herbert, ella tuvo que ausentarse y no pudo estar al lado de su marido para la celebración de tan grata noticia. Es más, a su vuelta a casa, no pudo tampoco evitar - pese a no reconocerlo abiertamente - "*Ich bin von seiner Unschuld überzeugt!*" (Íbid: 148) - el sentirse violenta al lado de Felix, al lado de un hombre que durante diez largos meses había sido juzgado por su presunta implicación en un

asesinato. "*Der Freigesprochene behauptet, daß Sie ziemlich erschreckt waren, als er von Ihnen stand, und daß Sie sich nur auf die Wange haben küssen lassen*" (Íbid: 146). Palabras como éstas, así como el deseo de Jutta de no acostarse con él en la misma habitación esa noche, nos darán a entender que en realidad la mujer sí tenía un cierto recelo o una mínima duda sobre la implicación de Felix en lo ocurrido.

Ante la pregunta del fiscal acerca de los futuros planes de Jutta en lo que a su vida matrimonial ser refiere, la mujer se limitará a contestar: "*Das wissen wir noch nicht, das hängt davon ab, ob Herbert weiterhin beim Fernsehen bleibt oder nicht*". Una afirmación tan breve como ésta, será suficiente para que como lectores comprendamos que su matrimonio con Schaad ha terminado, que hay un nuevo hombre en su vida...

También con esta declaración, llegaríamos en nuestro análisis a la última de sus siete mujeres, a la propia víctima, a **Rosalinde Zogg**. La mayor parte de la información que nos llega sobre ella viene por boca de testigos de muy diversa índole o relación con la víctima. Durante el largo proceso judicial prestarán declaración su padre, su hermano, su entonces marido, alguno de sus clientes, la mujer encargada de la limpieza de su domicilio, etc. Lo más llamativo resultará sin embargo el recurso empleado por el autor hacia el final de la novela de llamar a declarar a la propia víctima. Por supuesto, tal declaración no tendrá lugar en la realidad presentada por el relato. Se limitará a la formulación ficticia de una serie de preguntas por parte del fiscal a la víctima, preguntas a las

que sólo se obtendrá como respuesta la risa de la víctima. Naturalmente, su declaración sería la única realmente concluyente sobre lo que ocurrió el día en que fue asesinada - "*Als Opfer können Sie nicht zur Aussage gezwungen werden, Frau Zogg, anderseits wäre Ihre diesbezügliche Aussage sehr hilfreich*" (Íbid: 159), pero esa información no llegará por su propia boca, sino que habrá que esperar a juzgar todas las pruebas encontradas en relación con este caso, antes de que los diferentes miembros del jurado puedan dictar su sentencia definitiva.

A lo largo de las páginas de *Blaubart*, la información sobre Rosalinde nos va llegando de un modo un tanto desorganizado. Es preciso, pues, que leamos el relato en su totalidad para poder luego ordenar toda esa información recibida y hacer una presentación más ordenada de su vida. Así, sabemos que a los diecinueve años, presionada parcialmente por su padre, contrajo matrimonio con un hombre de cierto rango militar, si bien ésta fue "*eine verfehltete Ehe von Anfang an*" (Íbid: 28). Ya en los primeros meses de dicho matrimonio, ella se embarcó en otras relaciones extramatrimoniales, tratando de encontrar en otros hombres lo que no podía encontrar en su marido. La suya no fue una boda por amor, sino por presión del entorno familiar. El primer amor de su vida le llegaría durante una corta estancia en Sion. Una vez descubierto el adulterio de su esposa, llegaría también su primer divorcio.

A partir de ese momento, Rosalinde continuó con sus estudios en Berna. Más adelante, sabemos de ella que se casó con un delineante, pero tampoco éste fue un matrimonio afortunado. Rosalinde buscó una vez

más la felicidad en relaciones con otros hombres, entre ellos con el Dr. Schaad - "*Stimmt es, daß Sie , Herr Schaad, ein heimliches Verhältnis mit Rosalinde hatten, als sie mit dem Grafiker verheiratet war?*" (Íbid: 29). Al parecer, dicha relación fue ganando cuerpo, hasta el punto que Rosalinde decidió separarse del delineante y convertirse en la sexta mujer de Felix. Durante algún tiempo ambos convivieron felizmente como marido y mujer, pero pronto comenzaron de nuevo las infidelidades de Rosalinde. Uno de los amigos del doctor, Herr Schwander, declarará por ejemplo: "*Ich wußte von einer anderen Affaire, die Rosalinde damals hatte, und ich hatte den Eindruck, daß Felix nichts davon wußte [...]*" (Íbid: 90). Pasado algún tiempo, ambos optaron por una separación amistosa al entender que ya no había nada entre ellos que pudiera unirles en términos de pareja. En un primer momento, Felix se sintió como el único culpable de dicha separación, y achacó la misma al hecho de no lograr satisfacer sexualmente a su mujer<sup>81</sup>: "*Bis dahin (die Scheidung) war ich ja überzeugt, daß es an mir liegt. Damals war sie Anfang dreißig. Ich wußte nur, sie hat Angst, daß ihr Leben unerfüllt bleibt, und daran wollte ich nicht schuld sein*" (Íbid: 131).

Más adelante, una vez separados, ambos personajes accedieron a retomar su relación, no ya en el terreno sentimental, sino meramente como buenos amigos - "*Wir sind Freunde geworden*"(Íbid: 12), como

---

<sup>81</sup> Recordemos lo ya mencionado en la introducción de este apartado acerca de los miedos del hombre a no estar a la altura de las expectativas sexuales de la mujer. Aquí tenemos uno de los ejemplos más representativos al respecto. Como podremos comprobar se trata de un miedo sobradamente injustificado. No hay nada "anómalo" en la conducta sexual del Dr. Schaad. En todo caso, lo que habría que analizar aquí, sería la actitud de Rosalinde hacia las relaciones sexuales.

confidentes -*"Im Grunde ist sie ein Kamerad"* (Íbid: 29), *"[...] ein durchaus kameradschaftliches und sogar harmonisches Verhältnis"* (Íbid: 157). Ambos disfrutaban durante los ratos que pasaban juntos, charlando sobre su nueva vida (*"[...] und fühlten sich wohl in ihrer Wohnung, sie waren Freunde..."* (Íbid: 76).

Para ambos las cosas habían cambiado de manera sustancial: Felix había rehecho su vida y se había casado nuevamente, por séptima vez, siendo Jutta la elegida. Por su parte, Rosalinde, aún joven, había conseguido encontrar finalmente la plenitud de su vida, dedicarse a lo único que conseguía llenarla plenamente: *"Nur als Frau hatte sie immer Erfolg, glaube ich, und das brauchte sie als Selbstbestätigung"* (Íbid: 28). Así fue como Rosalinde comenzó a ejercer la prostitución en su Jugendstilhaus. Ahora bien, ninguno de los declarantes, ni su ex marido, ni tampoco ninguno de sus clientes, hablará de ella o de su profesión en términos peyorativos, sino más bien todo lo contrario. Dirán de ella *"Sie ist keine Nymphomanin gewesen"* (Íbid: 28), *"Sie war kein Straßenmädchen"* (Íbid: 77), *"Rosalinde ist keine Dirne gewesen, kein Straßenmädchen, wie Sie sich das offenbar vorstellen"* (Íbid: 83). Y es que para ella todas esas relaciones sexuales no eran sino una forma de encontrarse a sí misma: *"[...] in der Regel bedeutet ihr der Geschlechtsverkehr fast nichts. Im besten Fall, so sagte sie, sei der Coitus lustig für sie [...]. Das hatte für sie noch nichts mit persönlicher Sympathie zu tun [...]. Das Bett war für Rosalinde kein sehr persönlicher Bezirk"* (Íbid: 78).

Rosalinde utilizará incluso sus relaciones sexuales con otros hombres para ayudar a Felix a superar su terrible problema de celos: ella le incitará o convertirse en su "voyeur" particular, a observarla mientras mantiene relaciones con otros hombres, de modo que pueda así liberarse de todos esos escrúpulos que le mantienen esclavizado: "[...] *daß ich auf dem Schirm sehe, wie sie es mit andern Männern macht, und zwar in diesem Augenblick, wenn ich es sehe. Zuerst hatte ich auch Hemmungen, aber Rosalinde wünschte es. Um mich frei zu machen. Es war eine wichtige Erfahrung'* (Íbid: 77).

Pero esa curiosa actitud de Rosalinde hacia las relaciones sexuales acabará pasando factura y el precio será muy alto: su propia vida. Cierta día Rosalinde aparecerá estrangulada en su domicilio, la garganta rodeada firmemente por una corbata, una compresa en la boca, y cinco misteriosos lirios sobre su regazo. No se encontrará ninguna prueba evidente acerca de quién pueda haber sido el culpable de tan terrible asesinato; sin embargo, para algunos, la implicación del doctor en lo ocurrido se dará automáticamente por supuesta. La relación mantenida entre Felix Schaad y Rosalinde tiempo después a su separación, los frecuentes arrebatos violentos del doctor originados por los celos, la ausencia de éste en el funeral de la que fuera su esposa, la falta de una coartada lógica y coherente que justifique su ausencia en el domicilio de la víctima en el momento en que se produjo su asesinato, etc. harán que a partir de ese momento la vida del Dr. Schaad quede encadenada para siempre a la carga involuntaria de la imagen del culpable que todos a su alrededor han volcado sobre él. De nada le servirá ya la sentencia de

absolución de todos los cargos llegada diez meses después de iniciado el proceso judicial: para muchos, y, también para él mismo, su actitud se verá eternamente juzgada por un crimen que él nunca cometió.

Frisch habrá utilizado aquí a un protagonista masculino como nexo de unión para presentarnos a su vez toda una amplia galería de protagonistas femeninas, todas ellas unidas al hombre por esa relación matrimonial tan recurrente y tan obsesiva en su producción literaria.

## PARTE TERCERA

### GÉNEROS LITERARIOS Y TEMÁTICA DE IDENTIDAD EN MAX FRISCH



### III

## GÉNEROS LITERARIOS Y TEMÁTICA DE IDENTIDAD EN MAX FRISCH

### 3.1. CONSIDERACIONES GENERALES

Tal y como hemos podido comprobar, tanto por la elección de sus temas y motivos literarios como por los personajes que selecciona como protagonistas de sus novelas y piezas dramáticas, Max Frisch es un buen conocedor del hombre de su tiempo. Como él, comparte sus miedos y angustias, sus preocupaciones al ver cómo el ser humano concreto carece de valor en una sociedad poderosa, cerrada en sí misma y con un escaso margen para las libertades individuales. Él también ha sido testigo de los vertiginosos cambios sociales, políticos e históricos ocurridos en el mundo durante el siglo XX. Los años de la cruenta guerra mundial, así como las décadas posteriores han conducido a los hombres hacia una paulatina deshumanización de las relaciones interpersonales. La nueva dinámica social tiene entre otros como objetivos fundamentales una vertiginosa industrialización de las naciones, un desmesurado afán consumista en pro de obtener un pretendido mayor bienestar o la convivencia pacífica entre los pueblos.

Ahora bien, en todos esos objetivos, en apariencia tan positivos, hay algo que se echa en falta: nada parece tener en cuenta el papel que el hombre concreto ha de desempeñar en esa nueva realidad. El ritmo de los cambios arriba mencionados ha sido tan rápido que el individuo se muestra incapaz de adaptarse a ellos a la velocidad requerida. Acostumbrado como estaba en épocas anteriores a gozar de tiempo libre para comunicarse con los demás hombres de su entorno, para implicarse en los cambios sociales producidos a su alrededor, se encuentra ahora perdido y desorientado. Esa confusión se manifiesta en él no sólo respecto a personas y circunstancias cercanas a él. Lo más grave, según opinión de Frisch, es que el hombre también ha perdido el rumbo de su propia vida. Se siente como un títere del destino, como una marioneta cuyas cuerdas son movidas a su antojo por alguna fuerza ajena completamente a él. Apenas goza de libertad para decidir sobre sus propias acciones y para tomar decisiones. Se ha convertido en un extraño respecto a sí mismo. Algunas veces, consciente de ese extrañamiento ("*Selbstentfremdung*"), indagará en su interior tratando de volver a localizar la perdida esencia de su identidad. Intentará desechar la máscara que su entorno hostil haya pretendido imponerle para adecuarle a sus intereses. Sin embargo, presionado por las opiniones de los demás, dudará de si esa máscara se corresponde o no con su verdadera identidad.

En ese mundo de confusión, de extrañamiento del hombre respecto a su propio "yo" y a su identidad, nos encontramos la obra literaria de Frisch. Ésta no es sino un fruto más de un individuo

concreto, que a su vez es también producto de una realidad concreta. Frisch, como la mayor parte de los protagonistas de sus novelas y dramas, es también una víctima de esa sociedad deshumanizada del siglo XX. El tono que nos transmitirá como lectores y espectadores de sus obras no será sin embargo un tono de ataque hacia esa realidad que a él como a nosotros nos ha correspondido vivir. Su tono será más bien de defensa propia ante ese entorno hostil, pues si hay algo de lo que Frisch es consciente es del terrible poder destructivo que la presión de la opinión social generalizada puede ejercer sobre el individuo concreto.

Ya hemos comentado en secciones anteriores del trabajo que aquí nos ocupa cómo la asignación de imágenes negativas a los hombres de nuestro alrededor puede llegar no sólo a aniquilar su verdadera identidad, sino también a conducirles a una crisis tan grave que estos individuos sólo puedan encontrar una salida en la propia muerte o bien en una plena aceptación de sí mismo. Frisch intentará en cierto sentido abrir los ojos a su público; procurará, por todos los medios posibles, que sus lectores y espectadores, al igual que él también lo ha hecho previamente, tomen conciencia de esa nueva realidad así como de su papel dentro de ella.

Como escritor, Max Frisch se reconoce incapaz de cambiar el mundo actual. No es su literatura una literatura revolucionaria. Es cierto que con la elaboración de un número considerable de dramas, ensayos, diarios y novelas, el autor no va a conseguir que la realidad del siglo XX se torne más humana. Frisch no es nada optimista en ese sentido, pues

creo que la crisis de identidad del ser humano de su tiempo es demasiado grave como para poder ser cambiada por los escritos reivindicativos de un solo hombre. Sin embargo, su actitud no es del todo desesperanzada, y sí ve posible otra misión por parte del escritor: la de intentar con sus obras, motivos y personajes cambiar la visión que el hombre pueda tener de esa realidad. En cierto sentido, Frisch puede ayudar al individuo a tomar conciencia de ese distanciamiento respecto de los demás hombres, y sobre todo respecto de sí mismo. Sólo logrando superar esa barrera que él mismo se pone, o que otros le han puesto delante, para impedirle llegar a su identidad, podrá vivir inmerso en esta sociedad sin sentirse plenamente alienado.

Ahí radica principalmente la intención de Frisch como escritor: en la necesidad absoluta de transmitirle al hombre la fuerza de seguir luchando por tratar de encontrarse a sí mismo, de reconciliarse con el mundo que está a su alrededor. Y no sólo ejercerá la compleja tarea del escritor para transmitirle esa idea al resto de los hombres, sino que como muchos de los personajes de sus novelas (Anatol Stiller, Walter Faber...) que recurren a la redacción de diarios para poder descubrir su verdadero carácter, Frisch escribirá también para tratar de encontrarse a sí mismo.

*"Ich komme nämlich nicht von der Literatur, sondern von der Eigenerfahrung her und würde [...] mich zu der Gattung der Notwehrschriftsteller rechnen. Das heißt, ich schreibe, um zu bestehen; ich*

*schreibe, um mir klar zu werden: ich schreibe um mich auszudrücken - das tönt alles sehr egozentrisch und ist es wahrscheinlich auch. [...] Ich habe nicht geschrieben, um die Welt zu belehren, aufzuklären, was eine schöne und gute Ausgabe ist [...], sondern der zentrale Impuls ist der ganz simple, einfache, naive: der Spieltrieb, und die Notwehr" (Frisch apud Arnold 1975: 44).*

Estas breves palabras del autor dejan bien patente su intención a la hora de escribir. Frisch no pretende pues adoctrinar a los demás hombres con los temas que presenta en sus obras literarias. Para él, la escritura, el proceso de creación literaria, es un fenómeno mucho más personal, es algo que trasciende la idea de una mera ocupación profesional. Como individuo del siglo XX, él también se siente desorientado, y trata de buscarse a sí mismo en lo que escribe. No debe entenderse ese adjetivo "egozentrisch" en un sentido personal y narcisista. Cuando el autor habla de su literatura como modo de encontrarse a sí mismo, está haciendo alusión también a todo individuo de su entorno. Como veremos en los apartados relacionados con las principales técnicas narrativas del escritor, sus personajes de ficción recurrirán también en no pocas ocasiones a la escritura de diarios o informes sobre su propia persona, tratando de este modo de encontrarse a sí mismos y de superar el distanciamiento que los mantiene alejados de todo y de todos los que les rodean.

Su obra literaria presenta pues al individuo en todas aquellas facetas que quedan fuera del alcance de las restantes disciplinas de estudio. Disciplinas de estudio tales como la Psicología o la Sociología, o bien determinadas reflexiones de carácter filosófico le parecen a Frisch en ocasiones insuficientes para lograr un verdadero conocimiento del ser humano. En opinión del autor, opinión que compartimos plenamente, el hombre sólo podrá conocerse a sí mismo cuando se acepte tal y como es en realidad, liberado de todas las imágenes que los demás le hayan asignado y de las máscaras que él mismo se haya puesto para ocultar su verdadero "yo".

En una entrevista mantenida con Dieter E. Zimmer, el escritor se manifestó del siguiente modo acerca de lo que él consideraba que debía ser el principal objeto de la literatura:

*"Die Domäne der Literatur? Fast wage ich zu sagen: das Private. Was die Soziologie nicht erfaßt, was die Biologie nicht erfaßt: das Einzelwesen, das Ich, nicht mein Ich, aber ein Ich, die Person, die die Welt erfährt als Ich, die stirbt als Ich, die Person in allen ihren biologischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten, also die Darstellung der Person, die in der Statistik enthalten ist, aber nicht zur Sprache kommt und im Hinblick aufs Ganze irrelevant ist - das ist es, was wenigstens mich interessiert, was mir darstellungswürdig erscheint: alles, was Menschen erfahren, Geschlecht, Technik,*

*Politik als Realität und als Utopie, aber im Gegensatz zur Wissenschaft gezogen auf das Ich, das erfährt"* (Frisch apud Zimmer 1967: 3).

Y es que, efectivamente, el objeto principal de estudio de la producción literaria de Frisch no es la realidad, sino el ser humano, ese "*Selbst*" al que hacíamos alusión directa en las primeras páginas de este trabajo. "*Der Schriftsteller [...] ist Forscher in einer Suche nach der Wirklichkeit.... (einer Suche) nicht in Richtung auf die Welt, sondern in Richtung auf das Ich*" (Frisch 1964: 14).

En líneas generales, puede pues afirmarse que para este escritor los conceptos de "*Mensch*" y de "*Hauptfigur*" en sus novelas y dramas se corresponden a una misma y única realidad, esto es, al individuo concreto. Frisch no hará ningún hincapié en el carácter ficticio de sus personajes literarios, puesto que para él esa ficción es tan sólo relativa. Los protagonistas de sus obras, más que personajes ficticios, son encarnaciones o modelos de individuos del siglo XX. Sus incesantes monólogos interiores y la redacción por parte de muchos de ellos de diarios o informes sobre su vida serán en realidad intentos enconados de los protagonistas por tratar de escudriñar en su verdadera identidad. La sociedad a su alrededor será presentada en la mayoría de las ocasiones como una fuerza anónima, capaz de aniquilar la identidad individual. Frisch no se referirá en sus obras a ninguna sociedad concreta, por mucho que algunos críticos hayan intentado ver en su obra una continua alusión hacia Suiza, su país natal.

La sociedad que Frisch nos presenta es por lo general una sociedad anónima, un modelo de realidad que no se corresponde plenamente con ningún lugar ni con ninguna época concreta. Es tan sólo una abstracción de la realidad del siglo XX. Ahí es donde radica la universalidad de la temática de este autor: en su carácter atemporal e indefinido, capaz al mismo tiempo de permitirle a lectores de décadas relativamente alejadas del momento en el que fueron escritos sus dramas y novelas, el sentirse plenamente identificados con los protagonistas de las mismas, con sus miedos y preocupaciones vitales.

La visión que Frisch nos presenta de ese individuo concreto y de su realidad es fundamentalmente una visión cargada de pesimismo. Pocas son las salidas que parecen quedarle al hombre de su tiempo para intentar adaptarse a ese ambiente hostil en el que vive encerrado. Muchas veces jugará a ser quién no es en realidad, esto es, se evadirá de su propio "yo" refugiándose en identidades falsas más acordes a los intereses de su entorno. Y, en otras ocasiones, perecerá víctima de la presión ejercida sobre él.

Pasemos ya sin más demora a analizar con mayor detenimiento algunas de las principales características y técnicas narrativas y escénicas de Max Frisch.





## 3.2. IDENTIDAD EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA

Antes de pasar a comentar cuáles fueron las principales aportaciones de Frisch, en su papel de dramaturgo, al teatro escrito en lengua alemana, resultaría conveniente presentar, aunque sea de una manera muy sucinta, el panorama de la escena en los países de habla alemana en el período en el que puede ubicarse la obra del autor aquí estudiado.

Tomando una vez más como punto de partida los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, no puede sorprendernos el hecho de que en esa época, en el territorio alemán apenas pudiera hablarse de teatro como género literario. No sólo debido al hecho de que las ciudades, los teatros, etc. hubieran quedado absolutamente devastados por los bombardeos de las potencias aliadas, sino también a que la mayor parte de los dramaturgos que hasta ese momento habían destacado dentro de la producción literaria del país se habían refugiado en el exilio. El panorama era ciertamente desolador; esa situación era además especialmente preocupante en cuanto a la aparición de nuevas obras de teatro. Tanto los autores como el público carecían en ese momento, tras la experiencia terrible vivida durante la guerra en su propio país, de las fuerzas suficientes como para buscar en la literatura un entretenimiento. En esos difíciles años, en Alemania, algunos de los autores que habían huido del país durante la dictadura del

Nacionalsocialismo, fueron regresando paulatinamente del exilio. Otros, los que habían permanecido en el país durante la guerra, se dedicaron poco a poco a publicar diversas alegorías, relatos ficticios relacionados con la política... La mayor parte de esos escritos, fundamentalmente líricos o narrativos, presentaban como característica común un deseo de evasión de la realidad circundante. Todo a su alrededor eran ruinas, devastación, desolación. Por si eso no fuera bastante, sobre la conciencia de todos estos escritores, y también sobre la conciencia del público receptor de esas obras, pesaba como una losa la conciencia de una culpa colectiva en relación con el decurso de los acontecimientos.

Pasados esos primeros años de una casi total inexistencia de producción dramática en el país, comenzó poco a poco a reaparecer en los escenarios alemanes la tradición expresionista de los años 20, movimiento que había sido castigado por el régimen nazi al ser considerado un "*entartete Kunst*". Así mismo, llevado por las principales corrientes de pensamiento de la época, el teatro fue dejándose arrastrar hacia unos planteamientos de marcado tono existencialista. Los dramaturgos dejaron entonces de tomar la realidad circundante y su análisis como puntos de partida para sus obras y pasaron a centrarse de lleno en el hombre de su tiempo, en sus vivencias, en sus preocupaciones y en su posición de aislamiento e incompreensión por parte de su entorno.

Éstas serán fundamentalmente las fuentes de las que beba Frisch, las que mejor reflejen su creciente preocupación en torno al ser humano y a la problemática cuestión de su identidad.

Al mismo tiempo, dado que el panorama de los escenarios teatrales era desolador en el territorio alemán - prácticamente todas las principales ciudades habían sido bombardeadas, y apenas quedaban en pie unos pocos edificios aislados en medio de las múltiples ruinas -, la ciudad suiza de Zürich se convirtió en uno de los nuevos puntos de referencia obligados de la escena europea. Allí, en el recién inaugurado Zürcher Schauspielhaus, convergerían los principales dramaturgos del momento, así como algunos de los más importantes autores exiliados durante el conflicto bélico. Dicho teatro sería considerado por muchos en esos primeros años tras la guerra como "*die letzte freie deutschsprachige Bühne*"<sup>82</sup>. Allí presentarían sus obras autores de la talla de B. Brecht, G. Kaiser, Th. Wilder, T. Williams, T. S. Eliot, J. P. Sartre o A. Camus, por citar aquí sólo algunos ejemplos.

Indudablemente, la representación de muchas de esas obras con marcados tintes existencialistas ejerció una muy poderosa influencia sobre el joven Max Frisch y sobre sus primeros ensayos en el ámbito de la literatura. Al igual que los escritores franceses Sartre o Camus, el autor suizo compartía esa visión desoladora de la humanidad del siglo XX, esa falta de sentido de la propia experiencia, en resumen, ese distanciamiento del hombre, no ya sólo respecto a la sociedad, sino también respecto de sí mismo. En cierto sentido, podría decirse de

---

<sup>82</sup> Recordemos en ese sentido la actitud neutral del pequeño país suizo durante el conflicto mundial, neutralidad tantas veces puesta en tela de juicio por el propio Frisch, quien en numerosas obras se mostrará muy crítico hacia esa falta de implicación de su patria en la realidad histórica circundante.

Frisch que él se consideraba a sí mismo, y al hombre en general, como una especie de emigrante dentro de la propia sociedad. La realidad histórico-social de su época le obligaba a formar parte de un colectivo más amplio, y sin embargo, él, en calidad de individuo, se encontraba absolutamente aislado, en una posición de "*Außenseiter*" respecto a todas las demás personas de su entorno.

Frisch, considerado hoy en día como uno de los principales novelistas y dramaturgos del panorama literario suizo, comenzó dando sus primeros pasos en la difícil profesión de escritor cuando era tan sólo un muchacho de apenas 16 años. Fue entonces cuando decidió probar su talento literario al escribir la pieza dramática *Stahl*. Lleno de entusiasmo se la envió a Max Reinhardt, convencido de que éste aceptaría realizar una representación de dicha obra. Sin embargo, el entusiasmo juvenil de Frisch fue pronto frenado: la obra le fue devuelta al poco tiempo, y junto a ella una nota indicando que no era apta para su representación.

Durante su época de estudiante, Max Frisch continuó realizando intentos literarios de todo tipo: probó a escribir poesía, descubriendo pronto por sí mismo que ése no era el género que mejor respondía a sus intereses. Trabajó también en algún periódico y publicó breves ensayos narrativos. Finalmente, a la edad de veintitrés años, llegaría su primera novela, y también, su primer éxito como escritor: *Jürg Reinhart*.

Ahora bien, no es su faceta como novelista la que aquí nos interesa analizar. De ella nos ocuparemos más extensamente en el siguiente

apartado de este trabajo. Lo que aquí nos preocupa es su faceta como dramaturgo, y, en ese sentido, puede decirse que su actuación fue especialmente prolífica entre los años 1945 y 1968. Tanto es así que nos encontramos nada menos que diez títulos de obras dramáticas en ese breve período de algo más de dos décadas.<sup>83</sup>

En la relación de los títulos publicados durante esos años podemos apreciar cómo en un primer momento Frisch se mantuvo más pegado al reciente pasado histórico, para posteriormente ir alejándose de él de una manera progresiva. Obras como *Nun singen sie wieder* (1945) o *Als der Krieg zu Ende war* (1947) hacen ya en el mismo título una alusión muy directa a la Guerra Mundial, a las circunstancias históricas vividas en Alemania y en el resto de Europa, realidad que Frisch tuvo ocasión de conocer bien de cerca en el viaje que efectuó a dicho país apenas concluida la guerra.

Poco a poco, sin embargo, Max Frisch comenzó a distanciarse de esos acontecimientos históricos tan cercanos. No sólo eso; se alejó también a través de sus personajes y obras literarias de toda forma de realidad, del contacto necesario del individuo con su entorno social inmediato, e incluso de sí mismo como individuo. Se sentía incapaz de comprenderse a sí mismo. Pese a ser consciente de su existencia, el

---

<sup>83</sup> Véanse como ejemplos los siguientes títulos: *Nun singen sie wieder* (1945); *Santa Cruz* (1946); *Die Chinesische Mauer* (1946); *Als der Krieg zu Ende war* (1947); *Graf Öderland* (1951); *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (1953); *Biedermann und die Brandstifter* (1958); *Die große Wut des Philipp Hotz* (1958); *Andorra* (1961); *Biographie: ein Spiel* (1968)

autor, como hombre del siglo XX, rechazaba plenamente el momento que le había tocado vivir. Veía en la nueva sociedad industrializada la pérdida absoluta de valores del ser humano. En esa sociedad alienadora no parecía haber lugar para el individuo, sino que los hombres pasaban a ser meros autómatas al servicio de las normas establecidas.

A lo largo de numerosas páginas, no sólo de sus dramas sino también de sus novelas y ensayos, Frisch nos presentará a hombres marginados por su entorno o por sí mismos, en busca de su verdadero "yo", de una identidad que permita darle un sentido firme a su existencia.

En una fase relativamente temprana de su producción dramática, esto es, en el año 1947, Max Frisch tuvo ocasión de conocer personalmente a uno de los principales dramaturgos de la escena alemana: Bertold Brecht. Este primer contacto sería decisivo para la elaboración de todos sus dramas posteriores, e incluso también para la elaboración de las novelas que años más tarde le darían la fama como escritor. Ambos dramaturgos coinciden plenamente en su desoladora visión de la realidad del siglo XX y del papel del individuo en medio de esa realidad; ambos reconocen el peso tan abrumador que los convencionalismos sociales pueden ejercer sobre la identidad del ser humano, así como el escaso margen de libertad y de actuación que le queda al individuo inmerso en ese ambiente hostil.

Para presentar esa nueva realidad del hombre de su tiempo, Brecht optó principalmente por el llamado efecto de distanciamiento o

"*Verfremdungseffekt*" como técnica dramática. Con la aplicación de dicha técnica a sus creaciones teatrales, el dramaturgo consiguió romper con el "*Illusionstheater*" precedente. En otras palabras, ante la puesta en escena de las obras de Brecht, los espectadores dejaron de ocupar pasivamente las butacas del teatro en las que antes contemplaban ensimismados y entretenidos aquello que estaba siendo representado como una ficción sobre el escenario. Con la introducción de ese efecto de distanciamiento Brecht dio un paso definitivo en la evolución del género dramático: utilizando de manera diferente e innovadora distintos recursos escénicos (desde la propia actuación de los distintos personajes hasta efectos escénicos muy concretos tales como la música, la iluminación, el uso del lenguaje, etc.), el dramaturgo consiguió implicar al público hasta el punto de que los espectadores pasaron pronto a convertirse en los más críticos jueces de la realidad representada.

Tal y como hemos mencionado anteriormente, también Max Frisch retomará en sus obras, tanto en las dramáticas como en las narrativas, ese "*Verfremdungseffekt*" propio del teatro épico de Brecht. Él utilizará dicho efecto para intentar plasmar ese "distanciamiento" o "*Selbstentfremdung*" característico del hombre de su tiempo, para intentar hacer más comprensible la deshumanización de su entorno. En sus propias palabras, "*das Theater soll, wie bei Brecht, als Theater sichtbar gemacht werden*".

Ya no es tiempo de un "*Illusionstheater*". El hombre no puede ni debe vivir engañado pensando que aquello que ve representado en escena

se corresponde plenamente con la realidad que le rodea. El mundo a su alrededor se ha vuelto un entorno hostil, deshumanizado, y, por esa razón, también las representaciones teatrales deben cambiar de perspectiva y tratar de adaptarse a la nueva realidad del hombre.

Indudablemente, Brecht y su teatro épico marcaron profundamente la producción dramática del autor suizo. La relación entre ellos pasó de mero contacto literario a ser una gran amistad. Frisch admiraba profundamente a Brecht, tal y como lo manifestó en más de una ocasión, y de él tomó técnicas o formas dramáticas (ej: la parábola) que pudieran ayudarle a ilustrar mejor su temática fundamental en torno a la identidad del individuo:

*"Frisch hat das Artistische von Brecht übernommen: den Spielcharakter des Theaters, und will sein eigenes Bewußtseinstheater schaffen. Seine Figuren suchen das Veränderliche in den Verhältnissen des Menschen, in seinem Verhältnis zur Zeit, zu anderen Menschen, zum Leben, zum Tod" (Gockel 1989:65).*

Ahora bien, tal y como lo define por ejemplo H. Steinmetz, *"Frisch ist kein Brecht-Schüler oder Brecht-Imitator, er hat seine Technik benutzt und verändert. Er betont den Spielcharakter des Werkes"* (Steinmetz 1973: 87). En efecto, Max Frisch no puede ser considerado meramente como uno de los numerosos discípulos de Brecht.

Él no pretendió en modo alguno plagiar o "superar" al dramaturgo berlinés en cuanto a la utilización de sus técnicas.

En palabras del propio autor, en ningún momento su producción dramática debería ser entendida como

*"(k)ein Versuch über Brecht hinauszugehen, hingegen ein Versuch mit dem Epischen Theater, ohne die ideologische Position von Brecht zu übernehmen; das Modell als Mittel, eine Thematik durch Entaktualisierung freizulegen"* (Frisch apud Bienek 1962: 29).

Ambos dramaturgos optaron por esa misma técnica dramática al considerar que ese distanciamiento de la escena respecto al público era al mismo tiempo lo más adecuado para representar la nueva realidad del hombre de su tiempo, y sobre todo para tratar de despertar la conciencia del ser humano a la hora de juzgar la deshumanización de su entorno.

Sin embargo, no sería ésta la única semejanza entre la producción dramática de ambos autores. Así, por ejemplo, los dos coincidieron también en la elección de la forma de la parábola para muchas de sus piezas teatrales.<sup>84</sup> Ahora bien, el significado que cada uno de los

---

<sup>84</sup> Recuérdense por ejemplo títulos como *Biedermann und die Brandstifter* (1958) o *Andorra* (1961) de Max Frisch

dramaturgos quiso darle a sus parábolas fue muy diferente. Así, por ejemplo, Brecht intentó mediante esta forma, en parte didáctica, adoctrinar a sus espectadores. En cierto sentido, sus obras encierran ese cierto carácter didáctico, moralizante o ilustrativo. Con el mencionado efecto de distanciamiento, Brecht nos presenta sobre el escenario una determinada realidad a la espera de que nosotros, en calidad de público, tomemos parte activa en ella y emitamos nuestro juicio sobre lo que estamos presenciando. Por boca de sus personajes de ficción, o bien con la ayuda de otros elementos y técnicas escénicas, a Brecht le gusta formularle preguntas a sus espectadores. No se trata de unas preguntas cualesquiera, sino que son preguntas generalmente dirigidas hacia unos objetivos concretos. El autor pretende con ello llevar a los espectadores de sus obras hacia su propio terreno, es decir, pasarles parte de su propia ideología o de su modo de entender la realidad. En este sentido, puede afirmarse que la obra de Brecht presenta un tono mucho más político, más comprometido, y más *doctrinario* que la producción dramática de Frisch.

Si bien el dramaturgo suizo se acerca a Brecht en lo que respecta a la aplicación del efecto de distanciamiento, apartando a los espectadores de la "realidad" presentada ante sus ojos para poder así juzgarla de un modo más objetivo y no tener que sentirse tan directamente implicados en los acontecimientos que se están presentando sobre el escenario, sus parábolas presentarán también unas características diferentes a las de las parábolas de Brecht. Frisch nos presentará más bien modelos de sociedad, modelos de convivencia entre

los hombres, de relaciones humanas, pero sus parábolas entendidas como formas literarias carecerán a su vez del tono doctrinario o político de las obras de Brecht. Es cierto que también Frisch plantea muchas preguntas a los espectadores, pero, a diferencia de Brecht, sus preguntas no estarán tan dirigidas. Con esas preguntas él no pretenderá obtener ninguna respuesta concreta, sobre todo porque ni siquiera él mismo conocerá esa respuesta. El autor se encuentra tan perdido en esa relación con el mundo como lo puedan estar sus personajes o el propio espectador. En este sentido, Frisch estaría mucho más cercano a los postulados de Henrik Ibsen que a los del propio Brecht: por medio de sus personajes, o de la acción representada sobre el escenario, el autor planteará a los espectadores toda una serie de preguntas abiertas basadas en las reflexiones personales del escritor acerca del ser humano y de su polémico papel como individuo en la era de la industrialización y la tecnología, pero tal y como el propio Frisch dirá, retomando las palabras de Ibsen, "*zu fragen bin ich da, nicht zu antworten*".

Y es que es ahí precisamente donde, según Frisch, radica la principal función del dramaturgo:

*"Als Stückeschreiber hielte ich meine Aufgabe für durchaus erfüllt, wenn es einem Stück jemals gelänge, eine Frage dermaßen zu stellen, daß die Zuschauer von dieser Stunde an ohne eine Antwort nicht mehr leben können - ohne ihre Antwort, ihre*

*eigene, die sie nur mit dem Leben selber geben können'* (Frisch 1950: 141).

Su misión es pues la de despertar la conciencia del hombre, la de inducirle a reflexionar sobre sí mismo, sobre el sentido de su existencia.

Tal y como hemos podido comprobar por lo analizado en los capítulos anteriores con relación a la identidad del ser humano, sólo conociéndose y aceptándose a sí mismo logrará el hombre vivir con dignidad. Sólo descubriendo su identidad, oculta bajo una máscara o alienada por la presión del entorno, podrá lograr también una muerte auténtica.

Frisch y Brecht no se diferenciarán únicamente en el carácter moralizante o doctrinario de sus parábolas; tampoco lo harán sólo respecto a si ofrecen o no al público una respuesta acerca de alguna de las preguntas que formulan sobre el escenario. Otra de las diferencias más significativas entre ellos, especialmente relevante para la temática que constituye el objeto de estudio de la presente tesis, será la que encontramos en su manera de concebir el término *Bildnis*. Ya hemos tenido ocasión de comprobar la opinión de Max Frisch acerca de la predisposición innata que todo individuo tiene a crearse una imagen respecto a las demás personas de su entorno. Dejándose arrastrar tan sólo por una primera impresión, o bien por habladurías o comentarios de terceras personas al respecto, todos los hombres tendemos a etiquetar a los demás. Hasta ahí, Frisch y Brecht se muestran afines una vez más.

Ahora bien, mientras que para el autor suizo esa "Bildnis" o imagen ejerce un pernicioso efecto sobre la identidad del ser humano, al impedirle ver quién y cómo es en la realidad, alejándole aún más si cabe de sí mismo y de los otros hombres, Brecht no conferirá a esas imágenes una función necesariamente negativa, sino muchas veces todo lo contrario. Según él,

*"[...] der Mensch macht sich von den Dingen, mit denen er in Berührung kommt und auskommen muß, Bilder, kleine Modelle, die ihm verraten, wie sie funktionieren. Solche Bildnisse macht er sich auch von Menschen: Aus ihrem Verhalten in gewissen Situationen, das er beobachtet hat, schließt er auf bestimmtes Verhalten, ein anderen, zukünftigen Situationen. [...] Nicht nur das Bildnis eines Menschen muß geändert werden, wenn der Mensch sich ändert, sondern auch der Mensch kann geändert werden, wenn man ihm ein gutes Bildnis vorhält. Wenn man den Menschen liebt, kann man aus seinen beobachteten Verhaltensweisen und der Kenntnis seiner Lage solche Verhaltensarten für ihn ableiten, die für ihn gut sind. Man kann dies ebenso wie er selber. Das Bildnis ist produktiv geworden, es kann den Abgebildeten verändern, es enthält*

*(ausführbare) Vorschläge. Solch ein Bildnis machen heißt Lieben*".<sup>85</sup>

Frisch será mucho más pesimista que Brecht en lo que a la asignación de imágenes se refiere. Mientras que Brecht opina que la formación de una imagen positiva acerca del hombre que tenemos a nuestro lado puede ejercer una buena influencia sobre él, ayudándole a incrementar su autoestima y su seguridad en sí mismo, para Frisch, las imágenes (*Bildnisse*), tanto las que nosotros formemos acerca de nosotros mismos, como las que el resto de los hombres traten de imponernos, estarán siempre asociadas a elementos o connotaciones negativas. Resaltarán siempre de manera imborrable todo lo malo de las personas, y precisamente por esa razón estarán absolutamente reñidas con el concepto de "Liebe". Se tratará de imágenes cargadas de prejuicios, estereotipos negativos o "mirages" entendidas en el sentido imagológico ya comentado, que al ser volcadas sobre el ser humano, le arrastrarán inevitablemente hacia un final trágico. El hombre portador de esa imagen negativa acabará creyendo ser en realidad tan malo como los demás creen que es. No sólo no logrará superar el distanciamiento respecto de sí mismo y de los demás, sino que lo hará aún mayor, insuperable. Sólo aquellos que logren desterrar de sí esas imágenes podrán aceptarse o amarse a sí mismos. Sin embargo, para la inmensa mayoría de los personajes de Frisch, la asimilación final de esa "Bildnis" se convertirá también en su sentencia de muerte. En unos casos, como el

---

<sup>85</sup> Véase a este respecto el ensayo de B. Brecht titulado "Über das Anfertigen von Bildnisse" y recogido en : *Notizen zur Philosophie 1929-1941*/o en *Gesammelte Werke*.

de Andri en el drama *Andorra* o el del Dr. Schaad en *Blaubart* se tratará de una muerte física; en otros, como el de Anatol Stiller, esa muerte será más bien figurada. Será la muerte de ese "yo-ideal" al que aspiraba el protagonista, de ese intento de evasión hacia una nueva identidad no sometida a las convenciones sociales de su entorno. Sea como sea, en ambos casos el autor nos presentará esa asignación y asimilación de "*Bildnisse*" como poderes destructivos y alienadores de la identidad del individuo.

Quizá para continuar indagando en aquellas características formales propias del teatro de Max Frisch, lo más conveniente sería partir de un ejemplo concreto. Es por esta razón por la que tomaremos aquí el drama *Andorra* (1961) como ilustración de las principales técnicas narrativas y escénicas empleadas por el autor en la construcción de sus piezas teatrales.

No es éste uno de sus primeros dramas. De hecho, podría decirse del mismo que pertenece a una segunda fase dentro de la producción dramática de Max Frisch. Aparte de las obras teatrales realizadas en los años de la posguerra, obras a las que ya hemos hecho alusión en las páginas anteriores, durante la segunda mitad de la década de los 50 Frisch se ocupó básicamente de escribir novelas (*Stiller, Homo faber...*). Con *Andorra*, el autor retomará el género dramático, y lo hará con decisión y entusiasmo, al ser precisamente esta obra "(*eins*) zu den

*meistgespielten deutschsprachigen Dramen des 20. Jahrhunderts*" (Hage 1983: 122).

*Andorra* surgirá a partir de un pequeño ensayo titulado "*Der andorranische Jude*" escrito ya en el año 1946, y publicado dentro de su *Tagebuch 1946-1949*, en el año 1950. En dicho relato se hablaba de un joven muchacho al que toda la sociedad de su alrededor le había asignado la imagen negativa de un judío. El chico, tras sufrir una seria crisis de identidad, acabará asumiendo esa imagen como propia, y eso le conducirá a una trágica muerte.

Esa misma historia, aunque con importantes variaciones temáticas, y sobre todo formales, será recreada en forma de drama por Max Frisch una década más tarde. Nuevamente, aunque de manera más indirecta que en obras como *Nun singen sie wieder* o *Als der Krieg zu Ende war*, el autor vuelve a hacer alusión al pasado histórico reciente. Sin embargo, desde la elaboración de esos dramas de guerra, el modo de concebir la realidad de Max Frisch ha cambiado significativamente. Ya no pretende representar sobre el escenario la realidad histórica del nacionalsocialismo alemán, sino que en *Andorra* el autor tiene como principal intención presentarnos un *modelo* del mundo deshumanizado en que vivimos. En más de una ocasión, Frisch trató de desvincular esta obra del reciente y tenebroso pasado alemán, pese a que identificar el drama de Andri con las persecuciones cometidas contra el pueblo judío por los soldados de Hitler resulte inevitable para los espectadores.

Para el autor, *Andorra* es tan sólo un modelo, un ejemplo ilustrativo de la realidad circundante, "*ein Ort, an dem 'wir alle' wohnen*". La realidad representada podría estar referida a Alemania, como también podría tener como referente cualquier otra parte del mundo. En todas las sociedades domina esa tendencia del ser humano a forjarse ideas preconcebidas, generalmente de signo negativo, sobre el resto de las personas a nuestro alrededor. En todos los países hay millones de individuos que diariamente sufren la terrible presión de tener que asumir esas imágenes que no se corresponden en absoluto con su realidad. En general, la mayor parte de nosotros vivimos desempeñando papeles que los demás, o que nosotros mismos, nos hemos asignado: jugamos a ser profesores, ingenieros, médicos... al igual que también en las relaciones familiares nos corresponde actuar necesariamente en varios roles (el de hijos, padres, hermanos...) Cada una de las personas de nuestro entorno tiene una serie de expectativas en relación con nuestra conducta hacia ellos, e inconscientemente - al menos en la mayor parte de los casos - nosotros tendemos a amoldar nuestro comportamiento tratando de adaptarnos a esas expectativas. De este modo, los prejuicios que en el drama *Andorra* aparecen asociados a la imagen del judío<sup>86</sup> podrían igualmente darse sobre otros individuos en otras sociedades concretas.

---

<sup>86</sup> Véase el apartado correspondiente al tratamiento del prejuicio en la obra de Frisch, donde aparece analizado como ejemplo precisamente el papel del judío asignado a Andri en *Andorra*. Así mismo, en la primera parte del presente trabajo, hay también un interesante estudio sobre el prejuicio dentro del ámbito de la psicología social. Tajfel será uno de los representantes más destacados a este respecto.

Pero vayamos ya al análisis formal del drama, esto es, al estudio de las principales técnicas teatrales empleadas por Frisch en *Andorra*. Esto nos permitirá comprender mejor su estilo dramático y juzgar por nosotros mismos las semejanzas y diferencias de sus composiciones literarias tanto respecto a las obras de Brecht como al resto de la producción dramática que se estaba gestando en Alemania y Suiza en ese momento.

*Andorra* es una pieza dramática estructurada en doce cuadros o escenas.<sup>87</sup> Las diferentes escenas se suceden unas a otras aparentemente con poca conexión entre sí. Ya en la primera escena, aunque sea de forma bastante esquemática conseguimos como espectadores tener una idea bastante global del tipo de sociedad que es la sociedad andorrana y del problema que Andri, como judío, supone para ese colectivo tan cerrado en sí mismo y tan estrecho de miras.

Esa estructura en doce escenas presenta ya un cambio importante frente a la estructura clásica de los dramas tradicionales. Así mismo, Frisch rompe en su obra con la aristotélica unidad de tiempo, al presentarnos en su drama de modo simultáneo la presencia de varios planos temporales: por un lado aparece el pasado, la relación amorosa entre el maestro y "la Señora", fruto de la cual nacería Andri; por otro,

---

<sup>87</sup> Precisamente esa estructura tan peculiar nos hace pensar en el género del "Stationendrama". La historia de Andri guardaría entonces una cierta relación con el Via Crucis, entendiendo la obra en su conjunto como el arduo camino del protagonista tratando de descubrir su verdadera identidad y de aceptarse a sí mismo, para desembocar finalmente en una muerte trágica.

tenemos el plano del presente, la historia del rechazo del chico como judío en medio de una sociedad cobarde y llena de prejuicios; por último, aparecería también apuntado un plano temporal asociado al futuro, en la medida en que las declaraciones de los distintos miembros de la sociedad andorrana acerca de la trágica muerte de Andri nos hacen ver dicha muerte como el pasado, y al mismo tiempo, esas declaraciones presentes ya en las primeras escenas del drama hacen que como espectadores seamos conocedores omniscientes de lo que va a ocurrir.

Frente a esa ruptura de la unidad de tiempo clásica<sup>88</sup> al presentarnos de manera simultánea varios planos temporales en el drama, Frisch sí mantiene las unidades de lugar (Andorra como único escenario) y de acción.

---

<sup>88</sup> También el drama *Biografie: Ein Spiel* (1967) será muy peculiar desde el punto de vista formal. Frisch nos presentará en este caso una pieza estructurada en dos partes claramente diferenciadas entre sí. No encontraremos en esta obra la clásica presentación de una acción en actos ni en escenas. El escenario será la única localización de la realidad representada. Los protagonistas serán simplemente actores que representan su papel sobre un escenario bajo las cuidadas instrucciones de un director teatral. Jugarán a presentar la realidad tal y como es, a la vez que plantearán a los espectadores una invitación a la reflexión sobre cómo podría esa realidad haber cambiado si las cosas no hubieran ocurrido como de hecho ocurrieron en el pasado. En este sentido, resultan interesantes los diferentes estudios realizados acerca de esta obra en los que se intenta ver una cierta similitud entre la vida o la realidad representada sobre el escenario y un tablero de ajedrez. Los diferentes protagonistas, los hombres, deciden en algún momento de su vida realizar una jugada concreta, esto es, actuar de una determinada forma, y eso da lugar a que el resto de la partida, es decir, de la vida, se desarrolle en una dirección o en otra. Eso sí, esa forma de concebir la existencia humana invita naturalmente a una reflexión más profunda de cómo son las cosas y de cómo podrían haber sido. En *Biografie: Ein Spiel* el dramaturgo no pretende demostrar nada, sino únicamente despertar la reflexión del hombre con relación a su existencia.

Las escenas se suceden unas o otras, y entre ellas aparece siempre, o casi siempre, la declaración de algún miembro de la sociedad andorrana en relación con la muerte de Andri. Dichas declaraciones se producen siempre en un primer término, lejos del escenario en el que se desarrolla la acción. Con ellas se nos adelantará el trágico desenlace del joven. También en ellas veremos un motivo común: el del intento de justificación de la propia conducta ("*Selbstrechtfertigung*"), y el deseo por parte de todos los andorranos de desterrar de sí mismos el sentimiento de culpa. Tan sólo los verdaderos padres de Andri y el cura reconocerán haber tenido algo que ver en la muerte del muchacho.

Con la presentación de los diferentes testigos en una especie de estrado ("*Zeugenschränk*") colocado en primer término en el escenario, muy cerca de los espectadores, Frisch retoma de manera magistral el efecto de distanciamiento introducido por Brecht en su teatro épico. De este modo consigue romper la ilusión y la ficción representada sobre la escena. El autor convierte su escenario en una sala de tribunal, donde todos los diferentes personajes, salvo la víctima, aparecerán como acusados o implicados de algún modo en el juicio sobre la muerte de Andri y el asesinato de "la Señora", y nos corresponderá a nosotros, como espectadores, el emitir una sentencia al respecto. Con este efecto de distanciamiento, Frisch nos invitará a todos a la reflexión, a tomar partido activamente sobre la ficción representada. La temática era ya recurrente en sus novelas y dramas, esto es, el problema de la identidad del individuo y la destrucción del ser humano por la asignación de imágenes cargadas de prejuicios y de connotaciones negativas.

Al mismo tiempo, las sucesivas declaraciones de los testigos, realizadas al margen de la acción representada, no serán el único ejemplo de la aplicación del efecto de distanciamiento<sup>89</sup>. Técnicas escénicas tales como la presencia sobre el escenario de ese simbólico poste ("Pfahl") asociado a la muerte de Andri desde un primer momento, la utilización de una simbología muy clara asociada a los colores (blanco-pureza, negro-enemigo, rojo-sangre), a los nombres de los protagonistas (Andri-der Andere...) o al tipo en sí de personajes - muy cercanos por otro lado a los del teatro expresionista-, el juego de luces, la música, las alusiones religiosas, etc. contribuirán también a hacernos conscientes como espectadores de que lo que estamos presenciando sobre el escenario es tan sólo una ficción, un modelo de comportamiento típico de la sociedad de nuestros días. De ese modo estamos siendo también invitados por parte del autor a no permanecer pasivos respecto a lo que estamos viendo en escena, sino más bien a emitir nuestro juicio y nuestra propia reflexión o valoración crítica.

Pero no es el teatro épico el único ejemplo de género dramático presentado por la obra *Andorra*. P Pütz nos presenta un interesante

---

<sup>89</sup> Max Frisch se mostró siempre bastante meticuloso a la hora de poner en escena sus dramas. Absolutamente todos los diferentes elementos teatrales, actores, decorado, luces, etc. tenían que responder plenamente a esa idea del dramaturgo de presentar la realidad desde la distancia. Así, por ejemplo, en *Andorra* el autor dispuso en más de una ocasión todos los principales aspectos relacionados con la escenografía: "*Die Bühne soll so leer wie möglich sein. Ein Prospekt im Hintergrund deutet an, wie man sich Andorra vorzustellen hat; auf der Spielfläche steht nur, was die Schauspieler brauchen.*" Según lo expresan las propias palabras de Frisch, nada debe distraer la atención de los espectadores de lo realmente esencial. La escena debe contar únicamente con aquellos elementos que sean necesarios para una mejor comprensión de la realidad representada, o con una simbología fundamental para la interpretación de la obra.

estudio al respecto. A su modo de ver, lo que hace de *Andorra* una pieza tan original es la convivencia en una misma obra de nada más y nada menos que cinco tipos de drama diferentes: por un lado, estaría ese ya mencionado teatro épico y el efecto de distanciamiento; por otro, en algunas de las escenas de la obra podría hablarse también de la presencia de elementos propios de los dramas analíticos de Ibsen. Así, por ejemplo, en la escena novena, Frisch introduce físicamente la figura de la Señora, la verdadera madre de Andri, y de este modo intenta recuperar para conocimiento de todos los espectadores toda la historia pasada del protagonista. Además recordemos también que Frisch se muestra más cercano a Ibsen que a Brecht en lo que se refiere a plantearles preguntas abiertas a los espectadores, a invitarles a la reflexión sin ofrecerles en ningún caso respuestas concretas. En tercer lugar, Pütz habla de la presencia en *Andorra* de elementos característicos del género "idealistisches Drama". No es que el autor quiera en modo alguno presentarnos una historia sobre el escenario como si fuera una mera ilusión, una ficción. En este caso, lo que Pütz asocia a este tipo de drama es precisamente la representación de esa búsqueda del individuo de su propia identidad como un proceso psicológico característico de la época en la que vivimos. En cuarto lugar, en la historia de Andri podríamos también entrever la presencia del género "Märtyrerdrama". El joven es un mártir de esa asignación de imágenes llenas de prejuicios por parte de la sociedad. Su asimilación del papel de judío que todo el pueblo se ha empeñado en volcar sobre él le acabará conduciendo a su propia muerte. Ésta no será si no el símbolo de la muerte de millones de personas que mueren por esa asignación de imágenes. En el caso concreto de Andri, "el

falso judío", su muerte simbolizará a su vez el sufrimiento y trágico fin de todo un pueblo en una época concreta de la historia, si bien no resultará difícil extrapolar ese momento histórico concreto hacia otras épocas o escenarios en los que lamentablemente también impera esa estereotipia negativa. Por último, también la presencia de algunos elementos como ese ya mencionado poste a modo de oráculo de lo que va a ocurrir en escenas posteriores del drama, nos hace pensar en algunas de las técnicas empleadas también por las antiguas tragedias clásicas.

Tal y como vemos, pues, Frisch, era un profundo conocedor de las diferentes técnicas teatrales. En sus obras combinó varias de ellas a su antojo, tratando con ello de conseguir una mayor adecuación del género dramático a su temática. La mayoría de los personajes de sus dramas, con la clara excepción de la figura del protagonista, y en ocasiones también de la figura femenina cercana a él, carecerán de toda individualidad. Con la presencia de estos personajes tipo intentará presentar ante nuestros ojos a todo un colectivo social. En *Andorra*, por ejemplo, bastarán siete personajes anónimos para que nosotros, como espectadores, obtengamos una idea bastante aproximada de cómo es el conjunto de la sociedad andorrana. Personajes como el maestro, el cura, el soldado o el posadero serán, al igual que Andri, portadores de su propia imagen. El autor nos los presentará como clichés, como autómatas carentes de identidad propia. Veremos al soldado como a una figura arrogante, autoritaria y prepotente; al posadero como un hombre egoísta interesado sólo en su negocio y en hacer dinero de la forma más fácil posible; al cura, como elemento conciliador entre el pueblo y la víctima

elegida... Todos ellos serán en el fondo representantes de la cobardía colectiva andorrana, todos contribuirán a que el espectador asocie al pueblo de *Andorra* características como las que tan acertadamente señala H. Geisser (1973) en un estudio sobre la producción dramática de Frisch: "*Selbstgerechtigkeit, Aufgeblasenheit, kollektive Feigheit, Hang zur Sauberkeit und Ordnung*". Se tratará de personajes definidos a la perfección con el empleo de unos mínimos rasgos. Además, la mayor parte de sus personajes presentará una postura inamovible a lo largo de todo el drama; apenas experimentarán evolución alguna en lo que a su actitud se refiere. Como hemos mencionado, en el drama *Andorra* poco o nada importará el nombre de los diferentes personajes. Sólo el protagonista absoluto, Andri, y la mujer con la que aspira a compartir su vida, Barblin, poseerán nombres propios en el drama. El resto de los personajes aparecerá presentado, bien por su profesión, bien por el parentesco familiar que le une al protagonista; todos ellos pueden pues ser encasillados en un plano más privado y familiar o en uno con un carácter más público y social.

Para concluir la presentación de algunos de los recursos y técnicas escénicas empleadas por el dramaturgo Frisch, con el fin de ilustrar mejor su temática de la cuestión de la identidad, nos quedaría por mencionar el importante papel que le confiere tanto en sus dramas como en sus novelas a la casualidad y al azar. Quizá sea en su producción narrativa donde ese "*Zufall*" adquiera un mayor protagonismo. Recordemos por ejemplo el argumento de una novela como *Homo faber*, donde la vida del protagonista y todos los acontecimientos referidos en

la obra - tanto los pasados como los presentes - no son sino fruto de una concatenación de casualidades. O pensemos también en el caso de Hannes Kürmann, el protagonista absoluto de *Biografie: Ein Spiel*. Toda la vida de este personaje gira en torno a esa idea de la casualidad. Continuamente reflexionará acerca de su situación actual, de cómo son las cosas, y de cómo podrían haber sido si su modo de actuación hubiera sido diferente en el pasado.

También en *Andorra*, aunque sea de un modo más indirecto, está presente ese azar. ¿Qué habría sido del muchacho si el maestro y "la Señor" hubieran decidido presentarse con el niño en el pueblo andorrano cuando éste nació? ¿Qué habría ocurrido si el maestro en ese momento se hubiera atrevido a dar la cara por la verdad? ¿Y si en lugar de hacerle pasar por un "niño judío" le hubiera presentado como un niño andorrano abandonado?

Para Frisch, toda la vida no es sino una sucesión de casualidades que de un modo u otro condicionan la existencia posterior del ser humano. En una ocasión el autor afirmó,

*"(Das Leben) summiert sich aus Handlungen, die oft zufällig sind, und es hätte immer auch anders sein können, es gibt keine Handlung und keine Unterlassung, die für die Zukunft nicht Varianten zuließe. Der einzige Vorfall, der keine Variante mehr*

*zuläßt, ist bekanntlich der Tod'* (Frisch 1968: 96-97).

Y es que, efectivamente, todo podría haber ocurrido de otro modo. Es por eso por lo que él nos presenta todas sus historias en novelas y en dramas tan sólo como una posibilidad de lo que podría ocurrir, nunca como algo definitivo o como la única opción posible. Tal y como menciona en esa cita, lo único esencialmente definitivo es la muerte, lo único realmente propio e individual de cada uno, lo único de lo que ningún ser humano puede realmente evadirse.

Una vez vistas las principales técnicas dramáticas y las principales influencias recibidas por Frisch en este terreno, pasaremos a analizar los rasgos más destacados de su estilo narrativo, pasando revista a aquellos que mejor le sirvan al autor para ilustrar su recurrente temática. Para ello nos serviremos también de ejemplos extraídos de las novelas *Stiller*, *Homo faber* y *Mein Name sei Gantenbein*, para pasar en último lugar a comentar algunos de los recursos empleados por Frisch en el relato *Blaubart*, ejemplo curioso de la combinación de técnicas narrativas y dramáticas en una misma obra.





## 3.2. IDENTIDAD EN LA PRODUCCIÓN NARRATIVA

Otro de los géneros literarios cultivados por Max Frisch con gran maestría es el de la novela, de ahí que los títulos que integran el corpus de estudio de esta investigación sean algunos de los ejemplos más representativos al respecto.

Para el joven prosista y dramaturgo el primer gran éxito de crítica y público le llegaría con la novela *Stiller*, publicada en el año 1954, obra que le lanzaría a la fama como novelista dentro del panorama literario, no sólo en lengua alemana, sino como autor universal.

Antes de dicha novela, y por su importancia como base de la temática posterior de las obras de Max Frisch, merece especial atención la publicación en el año 1950 de su *Tagebuch 1946-1949*. En dicha obra, aparte de aparecer recopilados informes sobre los numerosos viajes que llevaron al autor por varios países de Europa, se recogen también encuentros del escritor con personalidades relevantes del panorama cultural europeo (ej: B. Brecht), reflexiones personales, recuerdos, breves relatos tales como "*Der andorranische Jude*" o "*Marion und die Marionetten*", etc. Lo más significativo sin duda de esta publicación es que recoge en sus páginas esbozos de muchos de los motivos literarios y temas que darán lugar en los años sucesivos a obras de la talla de *Andorra*, *Stiller* u *Homo faber*, por citar aquí sólo algunos ejemplos.

La tendencia de Max Frisch a escribir diarios<sup>90</sup> no queda únicamente manifiesta con la publicación de ese *Tagebuch 1946-1949*. Junto a ese título podrían mencionarse igualmente los diarios *Blätter aus dem Brotsack* (1940), *Tagebuch mit Marion* (1947), etc.

El autor era plenamente consciente de su tendencia innata a escribir diarios. En cierto modo, veía en ese género la posibilidad más flexible y abierta de presentar la realidad del hombre de su tiempo y de su entorno inmediato. Para él, el diario consistía en un intento de evasión del "yo", evasión dirigida no necesariamente hacia otras épocas, pese a que en muchos de sus diarios lo que aparece reflejado es una vuelta hacia el propio pasado tratando de encontrarle una justificación válida al presente, sino también hacia otras realidades, esto es, hacia historias inventadas o hacia lugares más o menos exóticos (Cuba, Hawaii, Pekín...) que a su modo de ver no aparezcan sometidos al yugo del orden y de la cotidianidad.

En cierta ocasión, Frisch definió el diario como sigue:

*"Ich glaube, das Tagebuch ist - ich will nicht sagen: ein Ausweg, weil das negativ klingt, aber - eine Antwortform auf die allgemeine Skepsis, die wir hatten und noch haben, vielleicht weniger, als wir sie*

---

<sup>90</sup> Merece especial atención el trabajo realizado al respecto por Ofelia Martí Peña

*füher hatten, gegen die fiktionale Erzählung, gegen die Illusionserzählung [...]” (Arnold 1976: 42).*

Es decir, a su modo de ver, el diario es la forma literaria que mejor responde a la representación de la caótica realidad en la que vive el hombre de su tiempo; es el único género lo suficientemente flexible para permitirle al hombre reflexionar sobre sí mismo, sobre su pasado y también sobre su vida actual y sus relaciones con los demás hombres o consigo mismo.

Ahora bien, dado el número relativamente alto de diarios publicados por el autor, éste intentó en varias ocasiones librarse del encasillamiento por parte de algunos críticos de su papel como diarista. Ante la publicación de su *Tagebuch 1966- 1971*, y para defenderse de esa posible asociación al género, el autor se manifestó de la siguiente forma:

*“Ich möchte aber nicht immer Tagebuch schreiben; ich habe dieses zweite Tagebuch schon vor zwei Jahren veröffentlicht und habe seitdem für mich nur private Tagebücher geführt, kein Tagebuch als Kunstform [...], kein Tagebuch veröffentlicht aus Angst, daß es für mich dann eine Formroutine wird” (Arnold 1976: 42).*

Es cierto que, fuera de los títulos ya mencionados, el autor no publicó ningún otro diario como tal, aunque ciertamente sí continuó a lo largo de su vida escribiendo diarios privados en los que gustaba de anotar reflexiones acerca de su propia vida, observaciones acerca de las relaciones interpersonales e impresiones recibidas en sus múltiples viajes por el mundo y sus contactos con otras culturas.

En cualquier caso, lo que sí puede afirmarse es que si hay alguna característica dominante en lo que se refiere a la técnica narrativa empleada por Max Frisch en sus novelas, ésta es la tendencia recurrente por parte del escritor a utilizar una forma diarística o "*Tagebuchform*", eso sí, bajo muy diversas perspectivas o variaciones. En unos casos, el protagonista de la novela se verá forzado a escribir acerca de su vida con el fin de poder destapar la realidad acerca de su verdadera identidad. Sirvan como ejemplo los "*Aufzeichnungen*" realizados por Anatol Stiller durante su estancia en la cárcel a la espera de ser juzgado. Dichos apuntes no son en absoluto una elección libre del protagonista de *Stiller*, sino que será Rolf, el abogado, quien le incite a ello con la idea de poder así esclarecer las dudas que rodean a su verdadera identidad. En otras novelas, el protagonista elegirá libremente la opción de escribir una especie de informe o diario de su vida y de sus viajes con el fin de poder encontrarse a sí mismo y descubrir su lugar en este mundo. Este es el caso de un personaje como Walter Faber, ingeniero que nos presenta en *Homo faber* un preciso informe de su vida, informe nada ordenado desde el punto de vista

cronológico, pero que sí nos permite reconstruir su pasado y encontrarle una cierta justificación al modo de actuar del hombre en el presente.

"*Schreiben heißt, sich selber lesen*", afirmó el autor en una ocasión y, así ocurre efectivamente. Sólo mediante el celoso seguimiento de un diario acerca de la propia experiencia consigue el hombre distanciarse de sí mismo, y, gracias a esa distancia, consigue la perspectiva suficiente para poder juzgar con objetividad su propia conducta y la de los demás hombres. Mediante esa exposición escrita de su propia vida y de sus reflexiones el individuo "*sujeto*" consigue convertirse a su vez en "*objeto*" de análisis. Se convierte, por decirlo de alguna manera, en un investigador de sí mismo, de su conducta y de sus reflexiones (*Selbstforscher*). Ese distanciamiento, procedente una vez más del contacto y el conocimiento por parte del autor del teatro épico de Brecht, permite a todo hombre romper las barreras que le mantienen encasillado en una realidad muy concreta que determina y aliena su individualidad.

En cierto sentido, esto nos llevaría a hablar de los diarios, o mejor dicho, del estilo diarístico de Max Frisch en sus novelas, como de una especie de terapia para el propio sujeto. Ese plasmar su vida por escrito obliga al hombre a reflexionar sobre sí mismo, a tratar de encontrar su identidad. La conexión entre el estilo de los personajes de Frisch a la hora de enfrentarse a la propia experiencia por una parte, y la terapia del Psicoanálisis impulsada por Freud por otra es, pues, evidente, pese a que existan también entre ambos algunas diferencias notables. Así,

mientras que en la teoría psicoanalítica de Freud, la reflexión acerca de uno mismo requiere la presencia de una segunda persona ajena al sujeto, de un psicoanalista o persona capaz de invocar el subconsciente del paciente de modo que éste pueda acceder incluso a lo más remoto y recóndito de su pasado a fin de poder encontrarse a sí mismo, en las novelas de Max Frisch, la reflexión de los protagonistas con relación a su propia vida se producirá en solitario. No habrá ningún terapeuta, ni ninguna otra persona que consiga llegar tan cerca del individuo como para que éste le descubra hasta las zonas más ocultas de su subconsciente. Es más, esas zonas permanecerán desconocidas incluso para él mismo, lo que le imposibilitará llegar a descubrir su verdadera identidad.

Esto enlazaría necesariamente con la otra gran diferencia entre las novelas de Frisch y la corriente psicoanalítica. Así, según la terapia del Psicoanálisis una de las principales características de sus procedimientos terapéuticos es la presencia dominante del diálogo entre el paciente y el psicoanalista, esto es, la necesidad intrínseca de comunicación entre ambos para lograr hallar el fondo de la personalidad del sujeto paciente. Frente a esta situación, el autor suizo nos presentará en la mayor parte de sus novelas, y también de sus dramas, una dramática falta de comunicación del individuo no ya sólo con el resto de hombres y mujeres a su alrededor, sino también consigo mismo. En sus informes, apuntes, esbozos de diarios... presenciaremos una y otra vez cómo los protagonistas se debaten en monólogos internos muy extensos y sin una salida posible. El hecho de no abrirse a los demás, de no comunicar lo que realmente piensan y sienten, aquello que les asusta o

que les preocupa, les mantendrá al mismo tiempo cerrados en sí mismos y profundamente apegados a su angustia existencial, incapaces de superar sus errores del pasado e impedidos de ese modo para disfrutar también el presente o el futuro. Únicamente en el relato *Blaubart* podremos apreciar una presencia considerablemente mayor del diálogo. Esta obra, concebida inicialmente como pieza teatral pero publicada finalmente con la forma correspondiente a un relato, presenta un curioso género híbrido entre la novela y el drama.<sup>91</sup> A las sucesivas declaraciones de los numerosos testigos en relación con el asesinato de Rosalinde Zogg, les seguirán una y otra vez las reflexiones, a modo de monólogo interior del Dr. Schaad. Diálogo y monólogo estarán repartidos en el relato de manera bastante uniforme, lo cual es además muy poco habitual en el resto de la producción narrativa de Frisch.

La falta de comunicación de los personajes consigo mismos y con los demás enlazará así mismo con las posturas de los principales sociólogos de la época, posturas a las que hemos hecho ya una alusión más extensa en la primera parte de este trabajo. En resumidas cuentas, las novelas de Max Frisch, como también ocurre en sus dramas, reflejan el aislamiento del hombre de la segunda mitad del siglo XX, su posición marginal o de *Außenseiter* respecto a la sociedad que les rodea. Ese aislamiento proviene muchas veces de ellos mismos, de su falta de comunicación real con quienes les rodean.

---

<sup>91</sup> Dada la peculiar estructura formal de esta obra hemos considerado necesario dedicarle un subapartado a su análisis concreto, subapartado que aparece recogido en

Quizá uno de los ejemplos más significativos de esa ausencia de diálogo y de comunicación en las relaciones interpersonales sea el caso concreto de las relaciones entre hombres y mujeres en las obras de Frisch, aspecto al que hemos dedicado una importante parte de nuestra reflexión en el apartado 2.3.5. Muchas de sus novelas tendrán como hilo temático el matrimonio o la vinculación del protagonista masculino a una o a varias mujeres (ej.: *Anatol Stiller y Julika*, *Anatol Stiller y Sybille*, *Walter Faber y Hanna*, *Faber y Sabeth*, *Theo Gantenbein y Lila*, *Felix Schaad y sus siete mujeres...*). Para Max Frisch la relación del hombre con la figura femenina no será más que un modelo fallido de todos los posibles dentro de las relaciones interpersonales. Con la mujer, al igual que con los demás miembros de la sociedad, la comunicación resultará siempre un fracaso. Esa imposibilidad de diálogo se manifestará de forma más evidente en los personajes femeninos con los que el protagonista masculino comparte o ha compartido algún tipo de relación amorosa (su novia, esposa, amante...). Únicamente la figura materna será capaz de entablar un diálogo sincero con el hombre. Éste buscará en la madre una confidente y una amiga a la que transmitirle al menos parte de sus preocupaciones, y un refugio en el que sentirse a salvo frente a la hostilidad del mundo exterior.

Entre los hombres y las mujeres de sus novelas y dramas faltará el diálogo, la complicidad, el simple hecho de sentirse comprendido y aceptado. Las mujeres, del mismo modo que los demás hombres de su entorno, se habrán forjado ya una imagen preconcebida del protagonista,

una imagen que intente adaptarse a sus expectativas. Bajo la presión ejercida por todas esas imágenes tan negativas, cualquier atisbo de relación amorosa entre ambos será totalmente imposible.

Al querer libremente o tener que escribir de manera más o menos forzada una especie de diario o informe acerca de sí mismos, los protagonistas de sus novelas se verán, al menos en cierto modo, obligados a realizar una meticulosa reflexión sobre sí mismos y sobre su pasado. Utilizando una vez más el efecto épico del distanciamiento, Frisch nos los presentará muchas veces reflejados en un espejo, o bien, proyectados en el otro (generalmente, en una figura femenina). Sus personajes literarios se convertirán así en objetos de su propia reflexión, de su propio sujeto. Esta visión evidentemente narcisista será la única capaz de conducirles hacia su pasado. Se encontrarán frente a frente con unos errores aún no superados y que en gran medida han condicionado también el devenir de los acontecimientos presentes. Ignorando esos errores o tratando de exculparse apelando a cómo fueron las cosas y su implicación personal en ellas, no conseguirán tampoco vencer esos recuerdos ni llegar al fondo de su verdadera identidad<sup>92</sup>. Para conseguirlo, deberán aceptar esos errores, reconocerlos como propios. Sólo así podrán fundir ese pasado a su realidad presente. Sólo así vencerán el distanciamiento que les mantiene alejados de su mundo actual y de su contacto con los demás hombres y mujeres de su entorno inmediato. Para muchos de esos protagonistas, el auténtico problema aparecerá cuando consigan llegar a los rincones más

alejados de su subconsciente y, ni siquiera mediante esa autoreflexión plasmada en sus diarios y apuntes, no logren acceder a determinados aspectos o acontecimientos de ese pasado. Naturalmente, al no ser conscientes de esa realidad, tampoco estarán preparados para aceptarla ni superarla. Ésta permanecerá aparcada en algún lugar de su consciencia, y les impedirá encontrarse a sí mismos.

Otra de las características determinantes de la producción narrativa de Frisch, asociada una vez más al género de los diarios, es su afición a presentar la realidad del hombre como si fuera un mosaico formado por elementos muy diversos. En sus novelas aparecen entremezclados fragmentos de su vida pasada, reflexiones personales del protagonista, tanto acerca de su pasado como de su presente, premoniciones que intentan anticipar el futuro o el devenir de los acontecimientos, episodios paralelos a la historia principal narrada en la novela, descripciones muy extensas de lugares por los que pasa el protagonista, etc. Ese carácter "*skizzenhaft*" de la realidad presentada se corresponde plenamente con la visión que el hombre tiene de sí mismo en medio de la sociedad hostil del siglo XX.

Por su carácter abierto, la redacción de un diario o de un informe personal de la propia vida, permitirá al hombre insertar en él a su antojo, y en el momento que lo considere más oportuno, reflexiones propias sobre su actitud y sobre su entorno. En esas reflexiones, el individuo

---

<sup>92</sup> Walter Faber es posiblemente el personaje literario de Frisch que mejor ilustra esa intención continua de autojustificarse por los errores cometidos en el pasado

plasmará fundamentalmente su añoranza de un mundo diferente a aquel en el que le ha tocado vivir. Echará en falta algo perdido, algo difícil de definir, en tanto que ni él mismo lo ha vivido. Sólo sabrá que la realidad que le rodea es una realidad opresora de su "yo", una realidad que le coarta su libertad y le impide mostrarse ante el mundo tal y como él es. Se debatirá en vano tratando de buscarle el verdadero sentido a su existencia.

Para muchos de los protagonistas de las novelas de Frisch, la única evasión posible frente a ese entorno alienador será la fragmentación de su propio "yo" en varias personalidades diferentes. El "yo" narrativo de las novelas aparecerá entonces escindido en varios personajes o en varios "Roller" claramente diferenciados. Esa escisión del "yo" narrador (*Spaltung des Erzählers*) se producirá unas veces de manera voluntaria y otras de manera forzada. No se trata de una innovación formal introducida por Max Frisch dentro de la literatura universal. Ya en algunos personajes románticos, como por ejemplo Heinrich von Oefterdingen, se nos presentaba esa doble o a veces múltiple perspectiva en relación con la identidad del protagonista.

Max Frisch también manejó esta técnica en un elevado número de sus novelas (*Stiller, Homo faber, Mein Name sei Gantenbein*). Para él, precisamente en esa escisión del "yo" narrador en dos o varias figuras, le ofrecía una posibilidad más de profundizar en la reflexión sobre la identidad del ser humano. En sus piezas dramáticas el empleo de esta

---

(abandono de Hanna, no afrontar su paternidad, etc.)

técnica no le resultaba posible, en tanto que la realidad física del escenario y la presencia real de los actores, impedía jugar con ese posible desdoblamiento de la personalidad. Sin embargo, en sus novelas, el autor empleará esta técnica una y otra vez, y lo hará con una maestría indudable. El "yo" sujeto aparecerá ante nosotros bajo perspectivas de muy diversa índole; serán varios los personajes que nos muestren identidades claramente diferenciadas entre sí e incluso nombres distintos.

Así, por ejemplo, en la novela *Stiller* (1954) comprobamos ya desde las primeras páginas cómo el protagonista intenta evadirse de una realidad con la que no se muestra conforme y se presenta ante nosotros bajo la falsa identidad de Jim White. A lo largo de los distintos cuadernos en los que Anatol Stiller se ve obligado a reflexionar sobre su vida y su pasado, iremos descubriendo cómo esos dos personajes son en realidad una única persona. En ellos podremos apreciar la diferencia existente entre la realidad del "yo" (Anatol Stiller) y ese otro "yo" ideal en el que le gustaría identificarse (Mr. White).

Otro caso curioso de ese juego de identidades, si bien en este caso forzado por las circunstancias concretas del entorno, es el del protagonista masculino de la novela *Homo faber* (1957). En el ingeniero Walter podemos también entrever la presencia de varias personalidades simultáneas y en parte opuestas entre sí. Walter Faber, hombre de ciencia, técnico capaz de encontrarle siempre una razón justificada y "*matemática*" a la realidad que le rodea, habrá de enfrentarse ahora a su

otro "yo", a un hombre más apasionado que se dejará arrastrar incluso hasta extremos insospechados por los sentimientos que despierta en él la joven Sabeth, y se puede hablar en este sentido de un viaje iniciático que le conducirá hacia su verdadero amor y, en consecuencia, a su auténtica identidad.

Será sin embargo su novela *Mein Name sei Gantenbein* (1964), la que nos muestre un mayor dominio de esa técnica de desdoblamiento del propio "yo" en varias identidades diferentes. Aquí, el "yo" narrador jugará a su antojo con unos personajes ideados por él mismo: el ciego Theo Gantenbein, el profesor Enderlin y el arquitecto Svoboda. Cada uno de ellos representará algún lado distinto de una misma identidad. El continuo cambio de perspectiva en la narración de la historia así como la sucesión arbitraria de fragmentos presentados en primera o en tercera persona serán utilizados por Frisch a modo de experimento con su estilo narrativo. Con ese juego de identidades y de personajes, el autor intentará una vez más presentarnos la necesidad del hombre actual de contemplar su propia vida desde distintas perspectivas. Sólo así logrará obtener un juicio objetivo de la misma.

Junto a esa tendencia a presentar al yo narrador escindido en varios personajes, al distanciamiento que eso supone para el individuo de cara a poder juzgar acerca de su propia identidad, y la tendencia de Frisch a utilizar el estilo propio de los diarios como forma de presentación de la realidad en sus novelas, habría igualmente otra serie

de características técnicas narrativas asociadas de manera general al corpus de sus novelas.

Tal y como tuvimos ocasión de mencionar en el apartado 2.3.5. de este trabajo acerca de las relaciones entre los protagonistas masculinos y femeninos en la obra del autor, todos los protagonistas de sus novelas son hombres. Frisch escribe y nos presenta la realidad siempre desde el punto de vista masculino. Los protagonistas de sus historias, y al mismo tiempo autores de sus "diarios", son hombres maduros, alrededor de los cincuenta años. En su mayoría se trata de intelectuales, o bien de personas con un nivel cultural y de formación considerablemente alto. Todos ellos gozan de una buena posición social y son reflejo de profesiones de considerado prestigio: Anatol Stiller es escultor, Walter Faber ingeniero de la UNESCO, Enderlin profesor, Svoboda ingeniero, Felix Schaad médico... Aparentemente su acomodada posición social y profesional podría pensarse como asociada a una cierta estabilidad y satisfacción con su vida. Y sin embargo, no es así. Todos ellos se sentirán en cierto modo rechazados por su entorno. No estarán conformes con su modo de ser o de vivir. Unos (ej.: Anatol Stiller) se refugiarán en falsas identidades, pretendiendo ser quienes no son en realidad; otros (ej.: Felix Schaad como presunto culpable del asesinato de Rosalinde), lucharán en vano tratando de librarse del papel que la sociedad les ha asignado; otros personajes (ej.: el técnico Faber como hombre romántico) estarán desconcertados al descubrir que no son como realmente pensaban que eran. En torno a todos estos personajes masculinos aparecerá siempre al menos una figura femenina, una figura a

la que ellos se enfrentarán, pues, al modo de ver del autor, la mujer supone una nueva "prisión" para el hombre, un encasillamiento más en un papel determinado que le aleja de su identidad y de sí mismo.

Otra técnica narrativa recurrente en las novelas, como sucede también en los dramas de Frisch, es la presencia simultánea en una misma obra de varios planos temporales. En los diarios o informes de los protagonistas, el presente y el pasado aparecen con frecuencia entremezclados. Sus narraciones no siguen un procedimiento cronológico lógico, sino que, en parte debido a esa forma diarística, los personajes juegan a su antojo haciendo libres asociaciones de pensamiento que los llevan de una temporada de su vida a otra sin ningún orden evidente. Sus vivencias presentes les conducirán en numerosas ocasiones a recordar con relativa nostalgia momentos pasados; esos recuerdos les harán a su vez pensar en las posibles repercusiones que dichas acciones han tenido en su vida presente o en cómo podrán afectar también a los acontecimientos venideros; el futuro estará a su vez presentado de manera muy confusa, llena de reflexiones por parte del protagonista acerca del por qué las cosas son realmente así y por qué no han podido ser de otro modo. Si a todo esto le sumamos la presencia de numerosas historias paralelas a la narración principal o la alusión a determinados sueños de los protagonistas, el plano temporal que se nos presenta en las novelas es ciertamente complejo. En algunas obras, como por ejemplo en *Homo faber*, nos resultará un poco más sencillo el intentar separar pasado, presente y futuro en la vida del protagonista. El informe redactado por Faber será, al igual que el propio personaje, bastante

preciso y exacto en lo que a la presentación de los datos se refiere. Pero en otras novelas, como por ejemplo en *Stiller* o en *Mein Name sei Gantenbein*, el hilo de conexión entre los diferentes momentos de la vida del yo narrador será demasiado fino, y, además, el desdoblamiento de ese "yo" en varios personajes diferentes nos hará aun más difícil poder separar el pasado del presente, la realidad de la ficción.

En lo que respecta a la historia presentada, comprobamos una vez más que el punto de vista ofrecido por Frisch en la mayor parte de sus novelas es múltiple. En una sola novela el autor abordará distintas historias, diferentes realidades o perspectivas variadas de una misma única realidad las unas con las otras. Esto, según el propio autor, será un reflejo del universo poco armónico en el que vive el hombre del siglo XX. Una vez más, Frisch juega con esta técnica narrativa a su antojo, e intenta de este modo provocar a sus lectores. En las distintas perspectivas de esa realidad, el autor nos enfrentará una y otra vez a preguntas vitales sobre la identidad del ser humano en medio de ese mundo caótico. Nos presentará un gran número de interrogantes, pero se abstendrá en todo momento de darnos las respuestas. Ni las dará, ni tampoco querrá darlas, sino únicamente se limitará a invitar a los lectores a una reflexión sobre sí mismos y sobre su mundo.

Así mismo Frisch ubica la acción de sus novelas generalmente en más de un escenario. El hombre del siglo XX se caracteriza por su espíritu cosmopolita y viajero, y Frisch es sin duda un buen ejemplo de ello. El autor recorrió a lo largo de su vida buena parte del mundo, y eso

le hizo consciente de la universalidad y validez de su temática fundamental. La crisis de identidad del ser humano no es algo que pueda asociarse únicamente a una realidad geográfica concreta. La limitación de su territorio suizo natal, "*die Enge der Schweiz*" como dicen algunos estudiosos, coarta hasta cierto punto la libertad individual, pero esa libertad de decisión y de actuación es una constante universal de la sociedad industrializada.

Muchos de los protagonistas de los dramas y novelas de Frisch son efectivamente suizos, como él, de Zürich, pero también muchos han viajado por todo el mundo, e incluso han pasado largas temporadas de su vida en los Estados Unidos (país por el que Frisch se sentía especialmente fascinado), Méjico, etc.

Ni en sus dramas ni en sus piezas narrativas aparece pues un único escenario, sino que los protagonistas se mueven con mucha soltura y agilidad por múltiples países: Norteamérica, Méjico, Cuba, Grecia, Francia.... Podría hablarse de ellos como de nómadas, tanto interna como externamente. Teniendo en consideración la presencia de esos múltiples escenarios repartidos por toda la geografía universal, podríamos hablar también de otra característica más de la producción literaria de Frisch. En sus novelas aparecen a menudo extensas descripciones de todos los lugares que menciona. Dichas descripciones están basadas a su vez en un conocimiento muy directo de esos lugares por parte del autor. Antes de escribir cualquier nueva obra, Frisch se documentaba ampliamente al

respecto, y recorría él mismo, y en más de una ocasión si fuera necesario, los lugares que luego elegía como escenario para sus novelas.

Algo en parte similar es lo que hace el autor en cuanto al uso del lenguaje de sus personajes. Frisch emplea con maestría registros lingüísticos muy diferentes, y lo hace siempre manteniendo una perfecta armonía con las diferentes identidades representadas por sus personajes. Eso le obliga en ocasiones a crear discursos matizados con una extraordinaria maestría (como por ejemplo en la evolución lingüística experimentada por el personaje de Walter Faber). Cada uno de sus protagonistas requiere también una previa labor de documentación por parte del autor, pues si hay algo que defina fielmente a cada uno de sus personajes, esto es el lenguaje que utilizan en sus escritos y en sus escasas intervenciones orales. No hablarán igual el técnico Walter Faber, que el fiscal que dirige los interrogatorios contra Felix Schaad, ni tampoco el profesor Dr. Enderlin que el escultor Anatol Stiller. Cada uno de ellos empleará registros diferentes; a través de sus palabras más que a partir de las mínimas características físicas esbozadas por el autor sobre ellos, conseguiremos tener una idea bastante fiel del tipo de personajes que son.

Así, por ejemplo, sobre Faber, sabemos que

*“besser als durch seine eigene Sprache könnte  
dieser Typ Faber gar nicht charakterisiert werden.  
Er ist der heute sehr häufige Typ, der durch den*

*laxen, saloppen Ton seiner Sprech- und Schreibweise überlegene, unerschütterliche Weltmännlichkeit vortäuschen will, damit aber nur seine innere Leben, seine Unsicherheit, sein Mangel an echter Beziehung zum Leben überdeckt“ (Lubich 1996: 14).*

Hay quienes han visto en la crítica que el autor nos transmite acerca de la realidad de su entorno una alusión muy directa a la propia patria, a la limitación de la libertad del ser humano. Sin embargo, el autor va mucho más allá de esa crítica hacia su país. Es cierto que él, como muchos otros autores suizos, Max Frisch también siente hacia su patria una relación contradictoria y polémica de amor-odio (*Haßliebe*). Ama su país y al mismo tiempo lo juzga con mirada crítica, consciente de los errores de sus compatriotas. Efectivamente, en muchas de sus obras se aprecia esa visión amarga de Suiza<sup>93</sup>, si bien la intención primordial del autor era de mucho mayor alcance que esa crítica al propio país.

Con sus personajes y motivos literarios Max Frisch pretende presentarnos una visión dura pero real de la deshumanización de la nueva sociedad capitalista surgida a raíz de la segunda Guerra Mundial. Lo que él critica sin rodeos no es su país natal, sino el mundo o la realidad del siglo XX, la carencia de valores humanos y la alienación del individuo por la presión terrible de su entorno.

### 3.3.1. *Blaubart*, a caballo entre la novela y el teatro

Una vez analizadas las principales técnicas narrativas y escénicas empleadas por Max Frisch en la elaboración de las novelas y dramas que integran el corpus de esta investigación, hemos considerado de especial interés el caso del relato *Blaubart*, publicado en el año 1982. Si bien es cierto que en el subtítulo original de dicha obra ésta aparece definida como "*Eine Erzählung*", es decir, como una narración o relato breve, hay algunos elementos muy peculiares en esta pieza que la diferencian del resto de la producción del autor suizo.

Con un argumento inspirado en un caso real de asesinato, y teniendo como base para la redacción las noticias aparecidas al respecto en la prensa de su país, Frisch nos presenta en *Blaubart* un ejemplo más de su temática recurrente: el doctor Felix Schaad, apodado cariñosamente "*Ritter Blaubart*" por una de sus mujeres, es acusado públicamente del asesinato de Rosalinde Zogg, con quien estuvo casado en el pasado. La obra recogerá en pocas páginas todo el proceso judicial seguido contra el acusado, incluidas las declaraciones de numerosos testigos vinculados de una forma u otra bien a la víctima, bien al presunto asesino. Tras un angustioso juicio en el que no aparecerá ningún indicio claro e indudable de la implicación del Dr. Schaad en tan brutal asesinato, éste será declarado inocente por falta de pruebas concluyentes sobre el caso. Sin embargo, pese al alivio de recuperar su

---

<sup>93</sup> Piénsese por ejemplo en la visión irónica que un personaje como Anatol Stiller hace del sistema penitenciario suizo, en la crítica que el relato *Blaubart* hace sobre la

maltrecha inocencia, ya nada volverá a ser lo mismo en la vida de este hombre. Su credibilidad habrá sido puesta en tela de juicio por todas aquellas personas de su entorno más inmediato. Todos ellos (ex mujeres, amigos, pacientes...) se habrán forjado en algún momento concreto de ese proceso judicial una imagen del acusado. En la mente de todos habrá estado alguna vez, aunque haya sido sólo durante unos instantes, la posibilidad de que efectivamente Felix Schaad haya estrangulado a Rosalinde de tan salvaje manera. Incluso el propio médico, en algunos momentos de desazón extrema llegará a dudar sobre su propia posible implicación en esa muerte, al menos al no haber sido capaz de impedirla.

Su paso por semejante proceso cambiará radicalmente su vida y ya nada conseguirá desprender de él la imagen de un asesino. Sus pacientes perderán la confianza ciega que antes habían depositado en él, su última mujer mostrará un cierto recelo a quedarse a solas con su marido, por temor a que pueda ocurrirle algo similar a Rosalinde... Desesperado intentará en vano evadirse de esa imagen volcada sobre él. Jugará incesantemente al billar, dará largos paseos sin rumbo tratando de liberar su mente de esa *Bildnis* impuesta por los demás, acudirá con frecuencia a echarles comida a los cisnes del lago...; pero ya nada conseguirá que Schaad vuelva a ser el hombre que era antes de iniciarse el juicio. Su seguridad en sí mismo se habrá tambaleado hasta tal extremo, que la única salida posible a esa grave crisis de identidad será la de su propia muerte.

*"Eigentlich könnte ich die Praxis schließen. Ab und zu gibt es Notfälle, also Patienten, die sich den Arzt nicht wählen können, und ich habe einen Krankenbesuch zu machen in der Nacht. Tagsüber in der Praxis ist es still. [...] Der eine und andere, den man über Jahre hin betreut hat, mag während meiner Untersuchungshaft verstorben sein, und andere haben den Arzt wechseln müssen, was ich verstehe, zehn Monate sind eine lange Zeit. [...] Ich habe jetzt Zeit wie noch nie. Noch am Tag meiner Verhaftung war das Wartezimmer überfüllt, sie saßen sogar auf dem Fenstersims. Mein Freispruch ist bekannt, aber man weiß zuviel über meine Person. Es war sogar schwierig, eine neue Arztgehilfin zu finden. [...], ich konnte genausogut zu Hause sitzen. Zu Hause ruft auch niemand an. Der eine und andere, der als Zeuge vor Gericht offenbar nicht mit einem Freispruch gerechnet hat scheint Hemmungen zu haben vor einem Wiedersehen"*  
(Frisch 1982: 18-20).

La absolución del acusado por parte del jurado no conseguirá que él siga siendo juzgado por el resto de la gente a su alrededor allá donde quiera que vaya: *"Mein Freispruch wird ihn nie überzeugen"* (Íbid: 30); *"[...] drei Wochen nach dem Freispruch werde ich noch immer verteidigt, wo immer ich gehe oder liege oder stehe"* (Íbid: 43)... También él se

someterá internamente a esos juicios, e intentará descubrir hasta qué punto esa imagen que los demás se han forjado sobre él es verdadera o falsa.

Desde el punto de vista narrativo, lo que más nos llama la atención en el relato *Blaubart* es la recurrente presencia de los diálogos. Al presentarnos fielmente el proceso judicial seguido contra el Dr. Schaad, las intervenciones directas de los distintos testigos se sucederán las unas a las otras con gran agilidad. Frente a novelas como *Stiller, Homo faber* o *Mein Name sei Gantenbein*, en las que el número de diálogos es muy escaso y domina la falta de comunicación del protagonista con las demás personas de su entorno, en *Blaubart* ocurre justamente lo contrario. El fiscal interrogará hasta un total de sesenta y un testigos con relación al asesinato de Rosalinde Zogg. La mayor parte de esos diálogos que acercan este relato al género dramático reproducirán un vertiginoso juego de preguntas y respuestas entre el abogado y los testigos o el acusado. Gracias a ese elevado número de declaraciones de los distintos testigos, también nosotros, como lectores, podremos hacernos nuestra particular imagen del doctor Schaad. En cierto sentido, podría entreeverse aquí un paralelismo formal entre las obras de *Andorra* y *Blaubart*, dado que en ambas aparece reflejado un proceso judicial contra el protagonista (Andri/Felix) en el que éste tendrá que luchar por liberarse de la imagen que ha sido volcada injustamente sobre él. Pero a su vez, también hay notables diferencias en lo que se refiere a dicho juicio. Así, en *Blaubart*, los diferentes testigos que prestan declaración no hablarán directamente al público - como sí ocurre en

*Andorra* -, sino que en esta obra observamos cómo en todo momento éstos se dirigen al fiscal tratando de contestar de la forma más coherente posible a sus incesantes preguntas.

Una vez más puede apreciarse en esta obra la influencia ejercida por Brecht y el efecto de distanciamiento de su teatro épico en esta pieza narrativa. En ese frenético intercambio de preguntas y respuestas, Frisch pretenderá deliberadamente que como lectores tomemos partido ante la realidad presentada; quiere que también nosotros dictemos sentencia contra el presunto culpable. Pero no nos condiciona hasta el punto de imponernos el veredicto definitivo sobre el acusado, sino que se limita a presentarnos el caso y nos deja plena libertad de juicio al respecto. Como lectores quedamos así convertidos en una especie de jurado que en última instancia deberá también pronunciarse sobre la culpabilidad o inocencia del protagonista. El autor, omnisciente de todos los acontecimientos aquí presentados, no tomará sin embargo partido ni a favor ni en contra de Schaad.

En una conversación mantenida con G. Kunert respecto a la temática presentada en este relato, Frisch se expresó del siguiente modo:

*“Es ist mir in den letzten Jahren immer wichtiger geworden, daß ich als Erzähler nicht mitteile, was ich zu einer Situation meine. Ob der Mann mir leid tut oder ob ich ihn verurteile, nichts davon möchte*

*ich in dem Text haben. Damit der Leser, der potente Leser natürlich, seine eigene Phantasie freisetzt und von seiner eigenen Erfahrung betroffen wird'* (Frisch apud Kunert 1985: 143).

Otra de las diferencias apreciables entre las declaraciones de los diversos testigos que aparecen en *Andorra* y en *Blaubart* es la de que mientras que en la primera de las dos obras todos los personajes utilizarán su declaración para intentar eliminar su parte de culpa con relación a la muerte de Andri, en *Blaubart*, los diversos testigos no se verán en la necesidad de tener que justificar su actitud hacia el doctor, y menos aún hacia su muerte, en la medida en que ésta se produce sólo un tiempo después de haber concluido el juicio. En esta obra los declarantes sólo juzgarán acerca de la posible implicación de Felix Schaad en el estrangulamiento de la víctima.

La simplificación dominante en todas las declaraciones reproducidas en el texto llama igualmente la atención sobre el peculiar estilo y la estructura formal empleadas por Frisch. Los distintos testigos nos transmitirán únicamente información acerca de los aspectos que ellos consideren como los más importantes en relación con el asesinato de Rosalinde o con la implicación de Schaad en lo ocurrido. Informaciones tales como la descripción física de los personajes, aficiones, etc. carecerán en esta obra de importancia. Todo en ella tiende a la simplificación, a presentar de manera sucinta, pero suficiente, sólo aquello que sea realmente significativo respecto al caso aquí juzgado:

*“Die Erzählung strebt nach der größtmöglichen Reduktion. Die Praxis des Dr. Schaad ist nicht beschrieben, die Wohnung der Rosalinde auch nicht, das alles soll der Leser sich vorstellen. Aus dem Schatz seiner Erfahrungen. Natürlich war ich oft verlockt zu weitschweifigem Erzählen, das alles mußte ich wieder weg. Es verträgt sich nicht mit dem Rhythmus, der diese Erzählung zu tragen hat. Einige Leute finden, dieser Geschichte fehle das erzählerische Fleisch” (Íbid: 150).*

Tal vez fuera ese carácter simplificador, así como su trepidante e incluso a veces angustioso ritmo de la narración, lo que más disgustara al crítico Marcel Reich-Ranicki acerca del relato *Blaubart*, que él definió en los siguientes términos:

*“[...] Frischs neue Erzählung 'Blaubart' ist eher originell als interessant. Sie läßt sich leicht lesen und wird schon deshalb ein Publikum finden. Wer es aber riskiert, über den sonderbaren Text nachzudenken, der kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß es dem ebenso bewunderungswürdigen wie liebenswerten Schriftsteller Max Frisch diesmal, aus welchen Gründen auch immer, gefallen hat, uns einen Scheck*

*anzubieten, der leider nicht gedeckt ist"* (Reich-Ranicki 1991: 91).

Como narración en prosa, el relato nos presentará de manera alternativa a esos frecuentes y breves diálogos una serie de fragmentos en los que se reproducen fielmente algunos de los más importantes monólogos internos del acusado, monólogos en los que reflexiona sobre su culpabilidad o inocencia en relación con el asesinato de su ex mujer, sobre la fiabilidad de la imagen que todos a su alrededor han proyectado sobre su persona... En esos largos monólogos el protagonista hará una especie de terapia personal e intentará sin éxito buscarle un sentido a su existencia.

En lo que respecta al tratamiento del tiempo y del espacio en una obra como *Blaubart*, diremos en primer lugar que también aquí Frisch rompe con las unidades tradicionales. Por un lado, nos presenta varios escenarios, aunque uno de ellos tiene un papel claramente dominante sobre todos los demás; nos estamos refiriendo, claro está, a la sala en la que se celebra ese proceso judicial contra el Dr. Felix Schaad. Sin embargo, a través de las muchas declaraciones reproducidas en este relato, se hará alusión igualmente a otro gran número de espacios de naturaleza muy diversa, y que, de un modo u otro, guardarán también una relación muy directa con el protagonista. Entre otros escenarios podrían mencionarse aquí los siguientes: la *Jugendstilhaus* en la que residía la víctima, el consultorio en el que Schaad atendía a sus pacientes, la sala de billar a la que el médico acudía con frecuencia una vez acabado el

juicio con la intención de evadirse de la presión de la imagen del culpable, etc.

En *Blaubart*, al igual que ocurrirá en un gran número de las obras narrativas o dramáticas de Frisch, se puede apreciar también la convivencia de varios planos temporales distintos y con unos límites muy marcados entre sí. Por un lado, sabemos que todo el proceso judicial seguido contra el acusado hará referencia explícita al pasado. Las diversas declaraciones de los testigos nos remontarán a la vida conyugal del doctor, no sólo con Rosalinde Zogg - la víctima - sino también con sus otras cinco ex mujeres o con Jutta, su actual esposa. Esa vuelta hacia el pasado nos llevará incluso a la infancia de Felix, a la relación de éste con sus padres. A lo largo de esos largos diez meses que dura el proceso judicial se nos presentará de un modo u otro toda o casi toda la vida pasada del protagonista, lo cual nos permitirá como espectadores hacernos una idea algo más clara acerca del tipo de persona que es en realidad.

Una vez dictada la sentencia contra el acusado ("*Freispruch mangels Beweis*") podremos apreciar un nuevo plano temporal que, en este caso, hará referencia tanto al presente de la vida de Schaad como a su futuro y ulterior muerte. El tramo de vida presente aquí reflejado abarcaría aproximadamente un intervalo de tres meses, desde la puesta en libertad del médico hasta su trágica muerte en un accidente automovilístico. Pese a haber obtenido una sentencia favorable y haber sido declarado inocente de la muerte de Rosalinde Zogg, el simple hecho

de que toda la sociedad de su entorno pudiera haber pensado en algún momento que él pudo haberla estrangulado arruinará no sólo su brillante trayectoria profesional, sino toda su vida. Cualquier intento de evasión de ese continuo ser juzgado por los demás o por él mismo no le ayudará a escapar de esa imagen llena de prejuicios ni de su trágico destino. Lo que empezó siendo un proceso judicial contra su persona, acabará convirtiéndose sin remedio en un proceso personal en el que el mismo Schaad llegará a dudar de su implicación en dicho asesinato: "*Ich bin nicht unschuldig ... Nur bin ich nicht der Täter*" (Frisch 1982: 73-74), y se verá forzado a pagar con el alto precio de su propia vida.



## **CONCLUSIONES**



## 4.

**CONCLUSIONES**

Una vez llegados a este punto y comprobada la adecuación de la *Bildnistheorie* al estudio e interpretación de una parte significativa de la producción literaria de Max Frisch procede ahora a nuestro estudio el extraer las conclusiones pertinentes derivadas de nuestra investigación. Para ello hemos tenido necesariamente que partir de aquello que en líneas generales debe entenderse bajo el término "identidad" en diferentes ámbitos de estudio tales como la Psicología, la Sociología o la Filosofía, para pasar en un segundo tramo de nuestro estudio a analizar algunos de los principales estadios por los que pasa todo individuo de la sociedad contemporánea en ese arduo proceso de hacerse a sí mismo y de construir para sí una identidad sólida que le defina como hombre concreto dentro de un colectivo social.

- 1) La primera de todas nuestras conclusiones radica en la recurrente presencia de la búsqueda y construcción de las verdaderas señas de identidad del hombre en la obra de Max Frisch. Pese a haber tomado en esta investigación como único objeto de estudio el corpus integrado por los títulos *Stiller* (1954), *Homo faber* (1957), *Andorra* (1961), *Mein Name sei Gantenbein* (1964), *Biografie: ein Spiel* (1967) y *Blaubart* (1982), debe entenderse así mismo que ese *Bildnismotiv* está igualmente presente en otras

novelas y dramas del autor. De este modo, puede inferirse del análisis de la obra de Frisch una presencia - casi obsesiva - del tema de la identidad como constante en todos, o en casi todos, sus personajes. Ese proceso de búsqueda del propio "yo", de una autodefinición frente al colectivo social ha de entenderse a su vez como reflejo de la realidad del entorno más inmediato del autor y, también del hombre de la segunda mitad del siglo XX. Su vinculación a los recientes acontecimientos históricos le obliga a reflexionar sobre el verdadero sentido de su existencia. En una actitud marginal frente al resto de los individuos, el hombre de nuestro tiempo emprende pues la arriesgada y solitaria empresa de tratar de encontrar su verdadera identidad y de liberarla de todas las imágenes y prejuicios que hayan sido volcadas aleatoriamente sobre ella.

- 2) Observamos en segundo lugar la presencia en la producción literaria de Frisch de una interesante, a la par que original, galería de itinerarios de identidades en la que personajes de índole bien diferente juegan, unas veces libremente y otras forzados por las personas o circunstancias de su alrededor, a representar determinados roles. En la mayor parte de sus obras predominan los protagonistas masculinos, de mediana edad, de un nivel cultural relativamente alto y, con una asentada posición tanto profesional como económica. Todos ellos aparecen además vinculados de una u otra forma a personajes femeninos. Así, unas veces aparece la figura materna, otras la esposa, la hija, la

hermana... Es precisamente en la relación del hombre frente al "otro", cuando el hombre toma conciencia del "yo" e intenta encontrar una identidad que se empeña en mantenerse oculta o, cuando menos, enmascarada. Aun inmersos en un entorno opresivo y alienador, a muchos de los personajes de Frisch les queda una voluntad explícita de liberarse de las ataduras y caretas que les han sido impuestas por las demás personas a su alrededor o bien por ellos mismos. Los personajes ficticios creados por él aparecen definidos por lo general por una vinculación más o menos directa a una o a varias imágenes (*Bildnisse*) que ejercen sobre ellos y sobre su personalidad mucha presión, hasta el punto de llegar en muchos casos a alienarla - entendiendo este término en su acepción más general - o de conducirles a una muerte trágica.

- 3) Llama la atención de igual forma el empleo por parte de Frisch de recursos muy diferentes para analizar esos itinerarios de identidad arriba mencionados. Pese a un carácter monotemático de su producción literaria, no hemos encontrado sin embargo en las obras aquí analizadas dos planteamientos exactamente iguales de la cuestión de la identidad y del proceso de todo individuo de tratar de encontrarse a sí mismo. Para ilustrar esta cuestión, el autor elige siempre personajes y situaciones bien diferentes y, de este modo, nos conduce como lectores o espectadores a un enfrentamiento con distintos aspectos de una misma y única realidad: la búsqueda de la propia identidad por parte del individuo de su tiempo.

4) En la búsqueda del "yo" los personajes literarios ideados por Max Frisch recorren distintos itinerarios. Todos ellos parten necesariamente de una confrontación, bien consigo mismo, bien con su entorno. Desde esa confrontación consiguen cobrar conciencia de su identidad y nace en ellos la preocupación o el interés por llegar a descubrir cómo son en realidad. En las obras aquí analizadas hemos abordado como itinerarios para llegar a ese reencuentro de la verdadera identidad del individuo los siguientes:

- La libre asunción de un papel asignado por el entorno o por uno mismo vs la forzada representación de una identidad falsa que convierte al hombre en una marioneta cuyas cuerdas son movidas desde el exterior.
- La asignación y/o asunción de imágenes cargadas de prejuicios y estereotipos negativos, imágenes que condicionan y modifican la identidad humana hasta el punto de no dejar ver al verdadero "yo".
- La continua justificación de la propia conducta y de los errores del pasado como vía de reconciliación con uno mismo. Esa vuelta a recrear la vida anterior y a reflexionar sobre las decisiones tomadas en algún momento respecto a una persona o a una circunstancia concreta harán brotar en el hombre un sentimiento de culpa. Algunos de sus personajes se sentirán

culpables de los errores cometidos en el pasado y de su repercusión en su vida presente; otros, se verán inculpados de esos errores o frente a la imagen que les haya sido asignada. Sin embargo, en las obras de Frisch, en el momento de buscar una instancia frente a la cual pueda haberse contraído esta culpa, nos encontramos con que no aparece ninguna instancia superior que determine aquello que está moralmente bien o mal. No se postula en ningún momento la existencia de un ser divino superior que, como instancia suprema, juzgue de manera definitiva la moralidad o amoralidad de las acciones humanas. El escritor aboga en todo momento por una cierta autonomía por parte del individuo a la hora de juzgar tanto su propio comportamiento como el ajeno. En este sentido, puede afirmarse que Frisch mantiene un cierto aunque mínimo optimismo con relación al hombre de su tiempo, si bien deja claro que esa relativa autonomía de juicio tiene más que ver con una utopía que con una realidad. Sea como fuere, culpados o inculpados, todos sus personajes tratan - unas veces con más éxito que otras - de llegar a esa reconciliación final con su pasado y con su verdadera forma de ser a fin de poder vivir una vida auténtica y de morir con la dignidad que merece todo ser humano.

- Enlazando con esa idea de dignidad referida a la propia existencia, otro de los itinerarios de identidad propuestos por el autor es el de la aceptación del propio "yo". Sólo amándose a

sí mismo, con todas las virtudes y los defectos que uno pueda tener, conseguirá el hombre ser también amado y aceptado por los demás. De este modo logrará liberarse de las ataduras que la imagen volcada sobre él le haya impuesto

- Frisch concibe el término *Liebe* no ya como un sentimiento amoroso hacia el otro, sino fundamentalmente hacia uno mismo. En sus dramas y novelas nos presenta repetidamente a individuos que se debaten tratando de encontrar su auténtica identidad. Naturalmente, dado el momento histórico en el que vivimos y en el que viven también sus personajes, el hombre no puede ser presentado aislado del resto del mundo, sino que aparece en todo momento inmerso en un entorno social con el que mantiene una actitud hostil marcada por la falta de comunicación. Esta característica resulta igualmente aplicable a las relaciones que sus protagonistas mantienen con las mujeres. El matrimonio será, en efecto, otro de los hilos conductores de gran parte de su producción literaria. Ahora bien, Frisch no lo concibe nunca como una relación satisfactoria y gratificante para el individuo, sino que para él el vínculo matrimonial es tan sólo una prisión que anula la escasa libertad de actuación y decisión del ser humano, y que le obliga a asumir un nuevo rol, el de marido, que le aleje nuevamente de ese anhelado reencuentro con su verdadera identidad.

- 5) Sin ser innovador en la introducción de esta temática en el panorama literario universal, Max Frisch sí anticipa en cierto modo el tratamiento de unas situaciones y vivencias centradas plenamente en el individuo y en sus preocupaciones vitales. La originalidad de este autor reside en su original forma de presentarnos la cuestión de la identidad y la presión que sobre la propia conducta ejercen las imágenes del "yo" o del "otro".
  
- 6) Esta originalidad enlaza de lleno con otra de las conclusiones derivadas de nuestro. La naturaleza de la temática abordada por Frisch requiere necesariamente una visión interdisciplinar. El análisis del corpus ha de salir por fuerza de un punto de vista meramente literario. Dependiendo de los distintos aspectos analizados asociados a la *Bildnis* del individuo o de los estadios que éste recorre en la búsqueda de su identidad resultan de interés de maneras muy diversas los acercamientos o divergencias entre el autor suizo y ámbitos de estudio tales como el psicológico, sociológico o filosófico.
  
- 7) Concluimos por tanto señalando que la realidad humana reflejada por Max Frisch en su producción literaria se corresponde fielmente con la idea de la realidad presente también en la mentalidad del hombre actual. El escritor suizo se nos descubre así como un auténtico conocedor del ser humano, de sus miedos y angustias, de sus complejos y de sus pasiones. Como elemento integrante de la sociedad deshumanizada y hostil en la que le ha

tocado vivir, en sus escritos Frisch reflexiona acerca de las preocupaciones fundamentales del individuo de su tiempo: la búsqueda de la propia identidad y la aceptación de ésta una vez encontrada. El autor no nos facilita en ningún caso una respuesta concreta acerca de cuál es el método más apropiado para lograr dicha aceptación. Tan sólo nos plantea interrogantes referidos a nuestra conducta y de este modo nos obliga a tomar una postura activa y crítica frente a nuestro entorno.

- 8) Esta temática de la búsqueda de la identidad y de la atribución y/o asignación de imágenes a individuos se caracteriza a su vez por una indudable universalidad. Hoy, décadas después de la redacción de sus obras, los temas abordados por Max Frisch siguen gozando de la misma actualidad, si no más, que en el momento en que fueron escritas. Resultan igualmente válidas y aplicables al hombre representativo de los comienzos del siglo XXI.

Todo lo anteriormente mencionado nos hace concebir a Max Frisch no sólo en su papel de autor literario de primer orden sino que, como lectores de su obra, nos deja la puerta abierta a la reflexión y a un intento personal de dar respuesta a todos esos interrogantes del ser humano en relación con la cuestión de la búsqueda de la propia identidad.





# BIBLIOGRAFÍA



## 5.

# BIBLIOGRAFÍA

## 5.1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA DEL CORPUS

### A) Antologías

Frisch, M.: –*Stücke I.*. Incluye: *Santa Cruz - Nun singen sie wieder - Die Chinesische Mauer - Als der Krieg zu Ende war - Graf Öderland*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.

Frisch, M.: –*Stücke II.*. Incluye: *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie - Biedermann und die Branstifter - Die grosse Wut des Philipp Hotz - Andorra*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1973.

Mayer, H. (ed.): –*Max Frisch. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge (1931-1985)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

### B) Volúmenes

Frisch, M.: –*Tagebuch 1946-1949*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1950.

Frisch, M.: –*Stiller. Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1954.

Frisch, M.: –*Homo faber. Ein Bericht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957.

Frisch, M.: –*Andorra. Stück in zwölf Bildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961.

Frisch, M.: *–Mein Name sei Gantenbein. Roman.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.

Frisch, M.: *–Biografie: Ein Spiel.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

Frisch, M.: *–Blaubart.* Ein Buch zum Film von Krzysztof Zanussi. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Frisch, M.: *–Blaubart. Eine Erzählung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

### **C) Traducciones al castellano:**

Frisch, M.: *–No soy Stiller.* Traducción castellano de Margarita Fontseré. Barcelona: Editorial Seix Barral 1958.

Frisch, M.: *–Homo faber. Novela.* Traducción al castellano de Margarita Fontseré. Barcelona: Seix Barral 1961.

Frisch, M.: *–Max Frisch. Obras escogidas.* Traducción al castellano de 'Andorrd de Juan García-Puente. Madrid: Editorial Aguilar 1979.

Frisch, M.: *–Digamos que me llamo Gantenbein.* Traducción al castellano de María Teresa Vallés. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1967.

Frisch, M.: *–Biografía: Un Juego.* Traducción al castellano de Carlos Gorostiza y Nicolás Costa. Madrid: Caracas: Monte Ávila, 1968.

Frisch, M.: *–Barba azul.* Traducción al castellano de Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza Editorial - Ediciones Alfaguara 1983.

## 5.2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA PARA EL ESTUDIO DE LA OBRA DE MAX FRISCH

### 5.2.1. SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA

AAVV.: –*Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Albrecht, G./Böttcher, K./Greiner-Mai, H./Krohn, Paul G.: –“Max Frisch”. En: *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 1. Leipzig 1967, pp. 372-375..

Arnold, Heinz L. (ed.): –*Max Frisch. TEXT + KRITIK*, Heft 47/48. München 1975.

Baden, Hans J.: –*Der Mensch ohne Partner. Das Menschenbild in den Romanen von Max Frisch.* Wuppertal: Barmen 1966.

Bänzinger, H.: –*Frisch und Dürrenmatt.* Bern: Francke Verlag 1960.

Beckermann, Th. (ed.): –*Über Max Frisch.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

Beckmann, H.: –“Entwürfe zu einem Ich”. En: *Rheinischer Merkur*, 4.9.1964.

Bloch, Peter A.: –“Aspekte und Tendenzen der deutschschweizerischen Gegenwartsliteratur. Von Frisch und Dürrenmann zu O.F. Walter und Peter Bichsel”. En: Heinz Rupp und Hans-Gert Roloff (eds.): *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses.* Basel: Lang 1980. También en: *Jahrbuch für Internationale Germanistik.* Reihe A. 8. 4, pp. 202-211.

Bolliger, L., Obschlager, W. und Schütt, J. (eds.): *–jetzt: max frisch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Botheroyd, Paul F.: *–Ich und er. First and Third Person Self-Reference and Problems of Identity in Three Contemporary German Language Novels*. The Hague, Paris: Mouton 1976.

Brummack, J.: *–“Max Frisch und Kierkegaard”*. En: *Text und Kontext*, H. 1 / 2, 1978, pp. 388-400.

Burger, H.: *–“Gegengelesen. Marcel Reich-Ranicki über Max Frisch”*. En: Jens Jessen (ed.): *Über Marcel Reich-Ranicki*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1985, pp. 78-90.

Butler, M.: *–The Plays of Max Frisch*. London: Macmillan 1985.

Conrady, Karl O.: *–“Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur”*. En: *Moderna Sprak*, Jg. 49, Bd. 3. 1965.

Dahms, Erna M.: *–Zeit und Zeiterlebnis in den Werken Max Frischs. Bedeutung und technische Darstellung*. Berlin, New York: De Gruyter Verlag 1976.

De Vin, D.: *–Max Frischs Tagebücher. Studien über 'Blätter aus dem Brotsack' (1940), 'Tagebuch 1946-1949' (1950) und 'Tagebuch 1966-1971' (1972) im Rahmen des bisherigen Gesamtwerks (1932 bis 1975)*. Köln: Böhlau Verlag 1977.

Durzak, M.: *–Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*. Stuttgart: Reclam 1972.

- Edfeld, J.: –"Max Frisch". En: *Moderna Sprak*, Jg. 56, Bd. 3, 1962.
- Eisenschenk, U.: –*Das Menschenbild in den Romanen Max Frischs*. Phil. Diss. Salzburg, 1965.
- Elm, Th.: –"Schreiben im Zitat. Max Frischs Poetik des Vorurteils". En: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, H.2, 1984, pp. 225-243.
- Ellerbrock, J.: –*Identität und Rechtfertigung. Max Frischs Romane unter besonderer Berücksichtigung des theologischen Aspekts*. Bern, Frankfurt am Main: Lang 1985.
- Esslin, M.: –"Max Frisch. The Man and his Work". En: *Plays and Players*, Jg. 2, Bd. 5, 1964.
- Esslin, M.: –"Max Frisch". En: *German Men of Letters*, Bd. 3, London 1964.
- Fechter, P.: –"Max Frisch". En: *Geschichte der deutschen Literatur*, bearbeitet von Kurt Lothar Tank und Wilhelm Jacobs, Bd. 2, Gütersloh: 1960, pp. 382-384.
- Fernández de Gorostiza Foronda, A.: –*Max Frisch: su recepción en España. Valoración crítica*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1990.
- Foulds, Peter B.: –*Technick und Struktur in den Romanen von Max Frisch*. Phil. Diss. Tübingen, 1964.
- Geißler, R.: –*Zur Interpretation des modernen Dramas. Brecht-Dürrenmatt-Frisch*. Frankfurt: Diesterweg 1965.

Geisser, H.: –*Die Entstehung von Max Frischs Dramaturgie der Permutation*. Bern: Haupt Verlag 1973.

Glaser, H.: –*Kleine Geschichte der modernen Weltliteratur*. Frankfurt: Ullstein 1960.

Glaser, M.: –"Rolle und Wirklichkeit im Roman der Gegenwart, Beitrag zur existentiellen Literaturbetrachtung". En: *DU*, Jg. 20, H.1, Marzo 1968.

Gockel, H.: –*Max Frisch. Drama und Dramaturgie*. München: Oldenburg 1989.

Gontrum, P.: –"Max Frisch and the Theatre of Bertold Brecht". En: *German Life and Letters*, H.2. 1980, pp. 163-171.

Grenzmann, W.: –*Deutsche Dichtung der Gegenwart*. Frankfurt: Menck 1953.

Grimm, Ch.: –"Kontinuität und Erneuerung im späten Schaffen von Max Frisch". En: Klaus Pezold (ed.): *Entwicklungstendenzen der deutschsprachigen Literatur der Schweiz in den sechziger und siebziger Jahren*. Leipzig: Karl-Marx-Universität 1984, pp. 93-106.

Gross, H.: –"Die Kommunikation zwischen den Geschlechtern bei Max Frisch". En: *Die Horen*. H. 112, 1978, pp. 33-44.

Haberkamm, K.: –"Max Frisch". En: Dietrich Weber (ed.): *Deutsche Literatur seit 1945. In Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner Verlag 1968, pp. 364-395.

Hage, V.: –"Max Frisch, ein Album. Wirkliche und imaginäre Bilder eines Schriftstellers: zum Tod des großen Schweizer Dichters". En: *Die Zeit*, Nr. 16, 12.4.1991.

Hage, V.: –*Max Frisch*. Reinbek: Rowohlt 1983.

Hanhart, T.: –*Max Frisch: Zufall, Rolle und literarische Form. Untersuchungen zu seinem neueren Werk*. Kronberg: Scriptor 1976.

Harris, K.: –"Die Sprache der menschlichen Beziehungen bei Max Frisch". En: *Dichtung-Sprache-Gesellschaft*. 1972, pp. 465-471.

Hartmann, H.: –*Auf der Suche nach der verlorenen Identität. Aspekte zum Romanwerk von Max Frisch*. Phil. Diss. Frankfurt, 1964.

Hartung, R.: –"Schreibend unter Kunstzwang. Zu der autobiographischen Erzählung von Max ". En: *Über Max Frisch II*. Walter Schmitz (ed.). Frankfurt 1976, pp. 435-442.

Henningsen, J.: –"Jeder Mensch erfindet sich eine Geschichte: Max Frisch und die Autobiographie". En: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, H. 4, 1971, pp. 167-176.

Henze, W.: –"Die Erzählhaltung in Max Frischs Roman '*Homo Faber*'. En: *Wirkendes Wort*, Jg. 11, 1961, pp. 278-289.

Hering, Gerhard F.: –"Über Tagebuch 1946-1949". En: *Neue Zeitung*, München, 18./19.8.1951.

Hillen, G.: –"Reisemotive in den Romanen von Max Frisch". En: *Wirkendes Wort*, Jg. 19, H.2., 1969, pp. 126-133.

Hoffmann, Ch.: –"The Search for Self, Inner Freedom and Relatedness in the Novels of Max Frisch". En: *The Contemporary Novel in German. A Symposium*. Austin & London 1967, pp. 91-114.

Horst, Karl A.: –"Bildflucht und Bildwirklichkeit". En: *Merkur*, Jg. 9, 1955, pp. 190-193.

Horst, Karl A.: –*Das Abenteuer der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1964.

Horst, Karl A.: –*Die deutsche Literatur der Gegenwart*. München: N, 1957.

Horst, Karl A.: –*Kritischer Führer durch die deutsche Literatur der Gegenwart*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1962.

Jacobi, J.: –"Die jüngsten Dramen von Frisch und Dürrenmatt". En: *Neue Zürcher Zeitung* 16.3.1962.

Jacobs, W.: –"Max Frisch". En: Jacobs, W.: *Moderne deutsche Literatur. Porträts, Profile und Strukturen*. Gütersloh: Signum Verlag 1963, pp. 128-140.

Jurgensen, M. (ed.): –*Frisch. Kritik - Thesen - Analysen*. Queensland Studies in German Language and Literature 6. Bern: Francke 1977..

Jurgensen, M.: –"Leitmotivischer Sprachsymbolismus in den Dramen Max Frischs". En: *Wirkendes Wort*, Jg. 18. Düsseldorf 1968, pp. 37-45.

Jurgensen, M.: –"Max Frisch und seine Tagebücher". En: *Universitas*. H.4. 1981, pp. 419-424.

Jurgensen, M.: –*Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*. Bern: Francke 1979.

Jurgensen, M.: –*Max Frisch. Die Dramen*. Bern: Francke 1968.

Jurgensen, M.: –*Max Frisch. Die Romane*. Bern: Francke 1972.

Kaiser, J.: –"Grenzen des modernen Dramas". En: *Theater heute*, Jg. 5, Nr.12, 1964.

Kaiser, J.: –"Max Frisch". En: *Dichten und Trachten*. Jahresschau des Suhrkamp Verlages, Jg. 13. 1959.

Kaiser, J.: –Nachwort zu Frischs *Ausgewählter Prosa*. Frankfurt, 1961.

Karasek, H.: –"Max Frisch oder: Die tödliche Wiederkehr des Gleichen". En: *Theater heute*, Jahressonderheft 1972.

Karasek, H.: –*Max Frisch*. Velber: Friedrich Verlag 1966.

Kepper, H.: –*Formen des Dramas und Theaters bei Brecht, Frisch und Dürrenmatt*. Marburg 1964.

Kesting, M.: –"Frisch und Dürrenmatt". En: Walter Hinck (ed.): *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: Bagel 1980, pp. 453-464.

Kesting, M.: –"Max Frisch". En Hermann Kunisch (ed.): *Kleines Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*. München 1967, pp. 166-170.

Kesting, M.: –"Max Frisch". En: *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*. Unter Mitwirkung von Hans Hennecke. Hg. von Hermann Kunisch. München 1965, pp. 199-201.

Kieser, R.: –"Taking on Aristotle and Brecht: Max Frisch and His Dramaturgy of Permutation". En: Edward R. Haymes (ed.): *Theatrum mundi. Essays on German Drama and German Literature*. Dedicated to Harold Lenz on His 70<sup>th</sup> Birthday. München: Fink Verlag 1980, pp. 185-197.

Kieser, R.: –*Max Frisch. Das literarische Tagebuch*. Frauenfeld: Huber 1975.

Knapp, Gerhard P. (ed.): –*Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*. Studien zum Werk Max Frischs 1. Bern: Lang 1978..

Knapp, Gerhard P. (ed.): –*Max Frisch. Aspekte des Bühnenwerks*. Studien zum Werk Max Frischs 2. Bern: Lang 1979.

Knapp, M.: –"Eine Frau, aber mehr als das, eine Persönlichkeit, aber mehr als das: eine Frau. The structural function of the female characters in the novels of Max Frisch". En: Susan L. Cocalis / Kay Goodman (ed.): *Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women and German Literature*. Stuttgart: Heinz Verlag 1982, pp. 261-289.

- Kopplow, H.: *–Das dramatische Schaffen Max Frischs von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Diplomarbeit Rostock 1966.
- Kraetzer, A.: *–Studien zum Amerikabild in der neueren deutschen Literatur: Max Frisch, Uwe Johnson, Hans Magnus Erzensberger und das Kursbuch.* Bern, Frankfurt am Main: Lang Verlag 1982.
- Kristiansen, B.: *–"Max Frisch und Friedrich Nietzsche. Zur Bedeutung und Funktion lebensphilosophischer Orientierung im Frühwerk Frischs".* En: *Text & Kontext.* 1983. Sonderreihe. Bd. 16, pp. 164-205.
- Krolow, K.: *–"Max Frischs Tagebuch".* En: *Dichten und Trachten.* H. 13. Suhrkamp Verlag 1959.
- Kunisch, H. (ed.): *–Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur.* München: Nymphenburger Verlagshandlung 1965.
- Kurz, Paul K.: *–"Identität und Gesellschaft. Die Welt des Max Frisch".* En: Kurz, Paul K.: *Über moderne Literatur, 2. Standorte und Deutungen.* Frankfurt am Main: Knecht 1969, pp.132-189.
- Lengborn, Th.: *–Schriftsteller und Gesellschaft in der Schweiz. Eine Studie zur Behandlung der Gesellschaftsproblematik bei Zollinger, Frisch und Dürrenmatt.* Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1972.
- Lennartz, F.: *–"Max Frisch".* En: F.L. *Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit. Einzeldarstellungen zur Schönen Literatur in deutscher Sprache.* Stuttgart: Kröner Verlag 1959, pp. 216-219.

Loetscher, H.: –"Frisch und Friedrich Dürrenmatt". En: *Madame*, Jg. 1, Mai 1952.

Lübbren, R.: –"Realismus im modernen Drama. Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Samuel Beckett". En: *Theater und Zeit*, Jg. 5, 1957/58, Nr. 6.

Lusser-Mertelmann, G.: –*Max Frisch. Die Identitätsproblematik in seinem Werk aus psychoanalytischer Sicht*. Stuttgart: Heinz 1976.

Lütge, Carl J.: –*Das dramatische Werk Max Frischs. Ein Beitrag zur Formproblematik des modernen Dramas*. München 1964.

Lüthi, Hans J.: –"Max Frisch". En: Werner Kohlschmidt (ed.): *Bürgerlichkeit und Unbürgerlichkeit in der Literatur der Deutschen Schweiz*. Bern: Francke 1978, pp. 177-196.

Lüthi, Hans J.: –*Max Frisch. "Du sollst dir kein Bildnis machen"*. München: Francke 198.

Lüthi, Hans J.: "Grundbegriffe bei Max Frisch". En: Klaus Pezold (ed.): *Entwicklungstendenzen der deutschsprachigen Literatur der Schweiz in den sechziger und siebziger Jahren*. Leipzig: Karl-Marx-Universität 1984, pp. 84-92.

Mann, O.: –"Max Frisch". En: *Geschichte des Deutschen Dramas*. Stuttgart: Kröner 1963.

Marchand, Wolf R.: –"Max Frisch". En: Benno von Wiese (ed.): *Deutsche Dichter der Gegenwart*. Berlin: Erich 1973, pp. 231-249.

Martí Peña, O.: *El Diario literario como forma artística y el Tagebuch 1946-1949 de Max Frisch*. Tesis Doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1985.

Matt, Peter von: –Das Bild Bertolt Brechts bei Max Frisch. In: Matt, Peter von: ... *fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*. München: Hanser 1984, pp. 182-187.

Mayer, H.: –"Max Frischs Romane". En: H.M., *Zur deutschen Literatur der Zeit*. Hamburg 1967, pp. 189-213.

Mayer, H.: –*Dürrenmatt und Frisch. Anmerkungen*. Pfullingen: Neske 1963.

Mayer, H.: –*Zur deutschen Literatur der Zeit. Max Frischs Romane*. Hamburg 1967.

Menck, C.: –"Max Frischs Tagebuch". In: *FAZ* 5.12.1958.

Merrifield, Doris F.: –*Das Bild der Frau bei Max Frisch*. Freiburg: Becksmann 1971.

Meurer, R.: –*Die Romane von Max Frisch. Untersuchungen zu ihrer Erzählform und Sprache*. Phil. Diss. Bonn, 1964.

Milfulll, J.: –"Anders sein - Marginalität und Integration bei Frisch und Dürrenmatt". En: Heinz Rupp und Hans Gert Roloff (eds.): *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses*. Basel. 1980, pp. 173-179.

Müller, J.: –"Das Prosawerk Max Frischs. - Dichtung unserer Zeit". En: *Universitas* 22, 1967, H.1, pp. 37-48.

Müller, J.: - "Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt als Dramatiker der Gegenwart".

En: *Universitas*, Jg. 17, Bd. 7, 1961.

Neumann, G. / Schröder, J. / Karnick, M.: -*Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Drei Entwürfe zum Drama der Gegenwart*. München: 1969.

Pender, M.: *Max Frisch: -His Work and its Swiss Background*. Stuttgart: Heinz Verlag 1979.

Petersen, C.: -*Max Frisch*. Berlin: Colloquium 1966.

Petersen, Jürgen H.: -*Max Frisch*. Stuttgart: Metzler 1978.

Pickar, Gertrud B.: -*The Dramatic Works of Max Frisch*. Bern: Lang 1977.

Piwinska, M.: -"Das Schaffen von Max Frisch". En: *Dialog*, Jg. 8, Bd. 7, Warschau 1962.

Plard, H.: -"Der Dramatiker Max Frisch und sein Werk für das Theater der Gegenwart". En: *Universitas*, Jg. 19, Bd. 9, 1964.

Plard, H.: -"Max Frisch, un théâtre de aliénation". En: *Revue Générale Belge*, Jg. 100, Bd. 2, 1964.

Praag, Charlotte van: -"Montagetechnik bei Max Frisch als Element der Verfremdung". En: *Etudes Germaniques* 1979, H. 2, pp. 176-187.

Probst, Gerhard F./Bodine, Jay F. (eds.): -*Perspectives on Max Frisch*. Lexington: University Press of Kentucky 1982.

- Pruszek, Hans-Joachim: *–Menschliche Existenz unter der Eigengesetzlichkeit der Lebensbereiche in Max Frischs Dramen. Eine verpflichtende Anrede an den glaubenden Menschen der Gegenwart.* Dissertation Humboldt-Universität, Berlin, 1965.
- Pulver, E.: *–“Die deutschsprachige Literatur der Schweiz seit 1945”.* En: Manfred Gsteiger (ed.): *Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz.* München: Kindler 1974, pp. 141-406.
- Radimersky, “. En: *Kentucky Foreign Language Quarterly*, Jg. 13, 1966, H. 4, pp. 200-208.
- Ramer, U.: *–Im Schatten der Eigentlichkeit. Studien zum Gesamtwerk Max Frischs.* Erlangen: 1973.
- Reich-Ranicki, M.: *–“Max Frisch. Der Klassiker der Skizze”.* En: *Entgegnung.* Stuttgart: 1979, pp. 67-78.
- Reich-Ranicki, M.: *–“Über den Romancier Max Frisch”.* En: *Neue Rundschau*, Jg. 74, Bd. 2, 1963.
- Rode, H.: *–“Die Flucht vor sich selbst”.* En: *Stuttgarter Nachrichten*, 11.12.1954.
- Rosengarten, W.: *–“Max Frisch”.* En: Nonnenmann, H. (ed.), *Schriftsteller der Gegenwart. 53 Porträts.* pp. 108-113.
- Ruppert, P.: *–“Brecht and Frisch: Two Theaters of Possibility”.* En: *Mosaic*. 1982, H.3, pp. 109-120.

Schau, A. (ed.): *–Max Frisch - Beiträge zur Wirkungsgeschichte*. Freiburg: Becksmann Verlag 1971.

Schau, A.: *–"Modell und Skizze als Darbietungsformen der Frischschen Dichtung dargestellt an 'Der andorranische Jude'". In: Studies in Swiss Literature. Aufsätze zur Schweizer Literatur*. Brisbane. University of Queensland. Department of German, 1971, pp. 107-123.

Schenker, W.: *–Die Sprache Max Frischs in der Spannung zwischen Mundart und Schriftsprache*. Berlin, New York: de Gruyter Verlag 1969.

Schmid, K.: *–"Versuch über Max Frisch"*. En: *Schweizer Annalen*. 1946/47, Jg. H. 6/7, pp. 327-333.

Schmitz, W. (ed.): *–Max Frisch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987.

Schmitz, W.(ed.): *–Über Max Frisch II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1976.

Schmitz, W.: *–Max Frisch. Das Werk (1931-1961). Studien zu Tradition und Traditionsverarbeitung*. Bern, Frankfurt am Main: Lang 1985.

Schmitz, W.: *–Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). Eine Einführung*. Bern: Francke 1985.

Schonauer, F.: *–"Roman des modernen Ich"*. En: *Christ und Welt*, 13-1-1958.

Schumacher, E.: *–"Dramatik aus der Schweiz. Zu Max Frischs 'Andorrd' und Friedrich Dürrenmatts 'Die Physiker'"*. En: *Theater der Zeit*. Jg. 17, 1962, H.5, pp. 63-71.

Schütt, J. (ed.): *–Max Frisch. Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente (1943–1963)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Stäuble, E.: *–Max Frisch. Ein Schweizer Dichter der Gegenwart. Versuch einer Gesamtdarstellung seines Werkes*. Amriswil, 1957. 3ª edición, 1967.

Stäuble, E.: *–Max Frisch. Grundzüge in seinen Werken*. Basel: Francke Verlag 1967.

Steinmetz, H.: *–Max Frischs Tagebuch. Drama, Roman*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1973.

Stephan, A.: *–Max Frisch*. C.H. Beck Verlag und Edition Text und Kritik 1996.

Ullrich, G.: *–Identität und Rolle. Probleme des Erzählens bei Johnson, Walser, Frisch und Fichte*. Stuttgart: Klett 1977.

Weber, W.: *–"Max Frisch"*. En: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.12.1958.

Weber, W.: *–"Max Frisch"*. En: *Wirkendes Wort*, 1959, p. 851.

Wehrli, M.: *–"Gegenwartsdichtung der deutschen Schweiz"*. En: *Deutsche Literatur in unserer Zeit*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht Verlag 1959.

Weise, A.: *–"Untersuchungen zur Thematik und Struktur der Dramen von Max Frisch"*. In: *Göppinger Arbeiten zur Germanistik*, Bd. 7. Göppingen, 1969.

Weisstein, U.: *–"Max Frisch. Stücke I, II"*. En: *Books Abroad*, Jg. 37. 1963, p. 177.

Wintsch-Spiess, M.: *–Zum Problem der Identität im Werk Max Frischs.* Zürich: Juris Verlag 1965.

Wolfschütz, H.: *–Studien zur Entwicklung der Erzählkunst in Max Frischs Romanen.* Phil. Diss. Salzburg 1965.

Zimmermann, A. (ed.): *–Max Frisch.* Zürich, Bern: Pro Helvetia/Zytglogge Verlag 1981.

### 5.2.2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MAX FRISCH

Anonym: *–“Max-Frisch Bibliographie”.* En: Max Frisch: *Ausgewählte Prosa.* Nachwort von Kaiser, Joachim. Frankfurt: Suhrkamp 1965. (Edition Suhrkamp 36).

Falkenberg, Hans G.: *–“Max Frisch - Bibliographie”.* En: *Blätter des Deutschen Theaters in Göttingen 7, 1956/57.* Nr. 110, pp. 180-184.

Petersen, Klaus-Dietrich: *–“Max Frisch-Bibliographie”.* En: Stäubli, E.: *Max Frisch. Gesamtdarstellung seines Werkes.* St. Gallen 1967, pp. 243-270.

Ramer, U.: *–“Max Frisch - Gesamtbibliographie”.* En: *Im Schatten der Eigentlichkeit. Studien zum Gesamtwerk Max Frischs.* Erlangen, 1973.

Stephan, A.: *–Max Frisch.* München: Beck 1983. (Edition Text + Kritik). Autorenbücher 37.

### 5.2.3. SOBRE *STILLER* (1954)

Braun, K.: –*Die epische Technik in Max Frischs Roman 'Stiller'. Als Beitrag zur Formfrage des modernen Romans*. Phil. Diss. Frankfurt, 1959.

Brummack, J.: –"White, Stiller und die anderen. Frischs 'Stiller' von Sartre aus". En: *Text & Kontext*, 1983, pp. 141-163.

Cases, C.: –"Max Frisch, 'Stiller'". En: *Cesare Cases: Stichworte zur deutschen Literatur*, 1967, pp. 277-281.

De Groot, C.: –"Bildnis, Selbstbildnis und Identität in Max Frischs Romanen 'Stiller', 'Homo faber' und 'Mein Name sei Gantenbein'. Ein Vergleich". En: Marianne Burkhard und Gerd Labrousse (ed.): *Zur Literatur der deutschsprachigen Schweiz*. Amsterdam: Rodopi 1979, pp. 179-203.

Dürrenmatt, F.: –"'*Stiller*'. Roman von Max Frisch. Fragment einer Kritik". En: F.D.: *Theaterschriften und Reden*. Zürich, 1966, pp. 261-271.

Franzen, E.: –"Über Max Frisch. '*Stiller*' oder der gescheiterte Traum vom neuen Ich". En: E.F.: *Aufklärungen. Essays*. Frankfurt, 1964, pp. 168-170.

Goldschmidt, R.: –"Die verlorene Identität. Zu den Romanen des Schweizers Max Frisch: '*Stiller*'". En: *Stuttgarter Zeitung*, 18.12.1954.

Haerdter, R.: –"Ein Mann wie irgendeiner. Max Frisch: '*Stiller*'. Roman." En: *St. Galler Tagblatt*, 27.11.1954.

Harris, K.: –"Stiller: Ich oder Nicht-Ich?". En: *German Quarterly*, Jg. 41, 1968, pp. 689-697.

Hesse, H.: –"Über Max Frischs 'Stiller'". En: *Die Weltwoche*, 19.11.1954.

Holmgren, Holger-Stig: –"Kierkegaard und Max Frischs Roman 'Stiller'. Ein Kommentar zu einer Diskussion". En: *Orbis Litterarum*. 1981. H.1, pp. 53-75.

Horst, Karl A.: –"Stiller". En: *Wort und Wahrheit*, 1955.

Jens, W.: –*Erzählungen des Anatol Ludwig Stiller*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1961.

Kayser, W.: –"Wer erzählt den Roman?" (Stiller). En: *Die Vortragsreise*. Bern / München: Francke Verlag 1958.

Kiernan, D.: –*Existenziale Themen bei Max Frisch. Die Existentialphilosophie Martin Heideggers in den Romanen 'Stiller', 'Homo faber' und 'Mein Name sei Gantenbein'*. Berlin, New York: de Gruyter 1978.

Kley, A.: –"Anatol Stiller - Der Kleinbürger im Kleinstaat. Eine politisch-literarische Interpretation von Max Frischs Roman 'Stiller' (1954)". In: *Schweizer Monatshefte*. 1986. H.3, pp. 221-231.

Kohlschmidt, W.: –"Selbstrechenschaft und Schuldbewußtsein im Menschenbild der Gegenwartsdichtung. Eine Interpretation des 'Stiller' von Max Frisch und der 'Panne' von Friedrich Dürrenmatt. En: Albert Schaefer

(ed.): *Das Menschenbild in der Dichtung*. München: Beck 1965, pp. 174-193.

Korn, K.: –"Ein Mann, der sich selbst sucht (*Stiller*)". En: *FAZ*, 16.11.1954.

Kulp, M.: –*Stiller*. En: Reclams Romanführer. Hg. Von Johannes Beer, Bd. 2: Deutsche Romane der Gegenwart. Stuttgart 1963, pp. 184-186.

Manger, Ph.: –"Kierkegaard in Max Frischs Novel '*Stiller*'". En: *German Life and Letters*, Jg. 20, 1967, pp. 119-131.

Marti, K.: –"Das zweite Gebot im '*Stiller*' von Frisch". En: *Kirchenblatt für die reformierte Schweiz*, 5.12.1957.

Michel, W.: –"Poetische Transformationen Kierkegaardscher Denkfiguren im neueren deutschen Roman. Eine wirkungsgeschichtliche Betrachtung zu Max Frisch, '*Stiller*' und '*Mein Name sei Gantenbein*', Peter Härtling '*Niembsch oder Der Stillstand*', Gabriele Wohmann '*Ernste Absicht*' und Martin Walser '*Das Einhorn*'. En: Gerd Michels (ed.): *Festschrift für Friedrich Kienecker zum 60. Geburtstag*. Heidelberg: Groos Verlag 1980, pp. 153-177.

Naumann, H.: –"Anatol Stiller alias James Larkin White: Ein Beitrag zur Arbeitsweise Max Frischs". En: *Modern Language Notes*, 1986, H. 3, pp. 697-704.

Naumann, H.: –*Der Fall 'Stiller'. Antwort auf eine Herausforderung. Zu Max Frischs 'Stiller'*. Rheinfelden: Schäuble 1978.

Naumann, H.: –"Rilkes Einfluß auf Frischs 'Stiller'". En: *Wirkendes Wort*. 1981.  
H. 3, pp. 133-151.

Neis, E.: –*Erläuterungen zu Max Frisch. 'Stiller'. 'Homo faber'. 'Gantenbein'.*  
Hollfeld: Beyer 1975.

Pender, M.: –"The Role of Rolf the "Staatsanwalt" in Max Frisch's 'Stiller'". En :  
*German Life and Letters*. 1978/79, H. 4, pp. 332-342.

Petersen, Jürgen H.: "Max Frisch: 'Stiller'". En: Paul M. Lützeler (ed.): *Deutsche  
Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*. Königstein:  
Athenäum 1983, pp. 296-308.

Poser, Th.: –*Max Frisch: 'Stiller'. Interpretation*. München: Oldenbourg 1977.

Sanders, R.: –"Der Mensch in Untersuchungshaft. Endlich wieder ein großer  
Roman deutscher Sprache. 'Stiller' von Max Frisch". En: *Die Welt*,  
18.12.1954.

Schmitz, W. (ed.): –*Materialien zu Max Frisch 'Stiller'*. 2 Bde. Frankfurt am  
Main: Suhrkamp Verlag 1978.

Schonauer, F.: –"Die Aufzeichnungen des Herrn Stiller". En: *Deutsche Zeitung*,  
20.11.1954.

Staiger, E.: –"Stiller". En: *Neue Zürcher Zeitung*, 17.11.1954.

Tank, Kurt L.: –"Schuld: ein Weg zur Wirklichkeit. 'Stiller' – ein Roman wider die Selbstreflexionen". En: *Sonntagsblatt*, 16.1.1955.

Zimmermann, W.: –"Max Frisch: 'Stiller'". En: Zimmermann: *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts. Interpretationen für Lehrende und Lernende*. Bd. 2. Düsseldorf 1969, Schwann Verlag, pp. 115-165.

#### 5.2.4. SOBRE *HOMO FABER* (1957)

Ahl, H.: –"Homo ludens, Homo faber – Homo sapiens. Max Frisch". En: H.A. *Literarische Portraits*. München, 1962, pp. 83-92.

Bauer, C.: –"Max Frischs 'Homo faber'. Versuch einer psychoanalytischen Auslegung". En: *Text & Kontext*. 1983. H. 2, pp. 324-340.

Bradley, B.: –"Max Frischs 'Homo faber'. Theme and structural devices". En: *German Quaterly*, Jg. 41, 1966. H.1, pp. 279-290.

Egger, R.: –*Der Leser im Dilemma. Die Leserrolle in Max Frischs Romanen 'Stiller', 'Homo faber' und 'Mein Name sei Gantenbein'*. Bern, Frankfurt am Main: Lang 1986.

Farner, K.: –"Homo frisch". En: *Die Weltbühne*, 1.1.1958.

Franz, A.: –"Max Frisch: 'Homo faber'". En: *Bücherei und Bildung*, Jg. 9, 1957, p. 790.

Franz, H.: –"Der Intellektuelle in Max Frischs 'Don Juan' und 'Homo faber'". En: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 1971. H. 4, pp. 555-563.

Franzen, E.: –"Homo faber". En: *Merkur*, Jg. 12, 1958, pp. 980-983.

Friedrich, G.: –"Die Rolle der Hanna Piper. Ein Beitrag zur Interpretation von Max Frischs Roman 'Homo faber'". En: *Studia Neophilologica*, ca. 1977, H.1, pp. 101-117.

Geißler, R.: –"Max Frischs 'Homo faber'". En: *Geißler: Möglichkeiten des modernen deutschen Romans*. Frankfurt am Main: Diesterweg 1962, pp. 191-214.

Geulen, H.: –*Max Frischs 'Homo faber'. Studien und Interpretationen*. Berlin, New York: de Gruyter 1965.

Goldschmidt, R.: –"Die verfehlte menschliche Existenz. Max Frischs neues Werk 'Homo faber'". En: *Stuttgarter Zeitung*, 9.11.1957.

Goldschmidt, R.: –"Zu 'Homo faber'". En: *Stuttgarter Zeitung*, 6.1.1958.

Haberkmann, K.: –"Einfall-Vorfall-Zufall. Max Frischs 'Homo faber' als Geschichte von außen". En: *Modern Language Notes*. 1982. H.3, pp. 713-744.

Haerdter, R.: –"Das Fatum und der Zufall. ('Homo faber')". En: *Die Gegenwart*, Jg. 12, 1957.

Haerdter, R.: –"Zu 'Homo faber'". En: *St. Galler Tagblatt*, 5.10.1957.

Heidenreich, S.: –*Max Frisch. 'Homo faber'. Untersuchungen zum Roman*. Hollfeld: Beyer 1977.

Henze, W.: –"Die Erzählhaltung in Max Frischs Roman 'Homo Faber'". En: *Wirkendes Wort*, Jg. 11, 1961, pp. 278-289.

Herzog, B.: –"Von den Liebesromanen älterer Herren" (Homo faber). En: *Schweizer Rundschau*, Jg. 60, 1960.

Hildebrand, R.: –"Homo faber". En: *Mädchenbildung und Frauenschaffen*, Jg. 9, 1959, pp. 390-394.  
Hoffmann, Ch.: –*Max Frischs Roman 'Homo faber' betrachtet unter theologischem Aspekt*. Frankfurt am Main: Lang 1978.

Ingen, F.: –"Max Frischs 'Homo faber' zwischen Technik und Mythologie". En: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. 1973. Nr. 2, pp. 63-81.

Jens, W.: –"Max Frisch und der 'Homo faber'". En: *Die Zeit*, Jg. 13, 1958, Nr. 2.

Kaiser, G.: –"Homo faber". En: *Schweizer Monatshefte*, Jg. 38, 1958/59, pp. 841-852.

Kaiser, J.: –"Homo faber als Schriftsteller. Max Frisch zum 50. Geburtstag". En: *Süddeutsche Zeitung*, 15.5.1961.

Klotz, P.: –"Max Frisch: '*Homo faber*. Ein Bericht". En: Jakob Lehmann (ed.): *Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Walser*. Königstein: Athenäum Verlag 1982., pp. 377-396.

Kulp, M.: –"Homo faber". En: *Reclams Romanführer*. Hg. Von Johannes Beer, Bd. 2: *Deutsche Romane der Gegenwart*. Stuttgart 1963, pp. 186-188.

Lehn, J.: –"Die veränderte Chronologie in Max Frischs '*Homo faber*'. Ein Vergleich zwischen Original-, Werk- und Taschenbuchausgabe". En: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. 1983. H.1, pp. 19-23.

Lenzen, B.: –"'*Homo faber*' – einmal anders betrachtet. Anmerkungen zum Bild der Frau in Max Frischs Roman". En: *Deutschunterricht*. 1986. H. 5, pp. 23-34.

Mauser, W.: –"Max Frischs '*Homo faber*". En: Johannes Cremerius (ed.): *Freiburger literaturpsychologische Gespräche*. Bern, Frankfurt am Mai: Lang 1981, pp. 79-95.

Meurer, R.: –*Max Frisch, 'Homo faber'. Interpretation*. München: Oldenbourg 1977.

Michot-Dietrich, H.: –'*Homo faber*'. *Variations sur un theme de Camus*. Dissertation, University of Michigan, 1965.

Müller, G.: –"Europa und Amerika im Werk Max Frischs. Eine Interpretation des Berichts '*Homo faber*". En: *Moderna Sprak*, Jg. 62, 1968, pp. 395-399.

Nolte, J.: –"Ein Zeitgenosse wird zugrunde gerichtet. Max Frischs Bericht über den 'Homo faber'. Abrechnung mit dem Herrn der Technik". En: *Die Welt*, 26.10.1957.

Ramer, U.: –" 'Homo faber'. Leitmotivische Symbole aus dem Bereich der griechischen Antike in Max Frischs Roman". En: *Anregung* Jg. 30, H.3, 1984.

Schmitz, W. (ed.): –*Max Frisch. 'Homo faber'. Materialien. Kommentar*. München: Hanser Verlag 1977.

Schmitz, W.: –*Frischs 'Homo faber'*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983. (Suhrkamp Taschenbuch Materialien 2028).

Schürer, E.: –"Zur Interpretation von Max Frischs 'Homo faber'". En: *Monatshefte*, Jg. 59, 1967, H.4, pp. 330-343.

Viehoff, R.: –"Max Frisch für die Schule. Anmerkungen zur Rezeption und Verarbeitung des 'Homo faber' in der didaktischen Literatur". En: *Deutschunterricht* 1984. Stuttgart, H. 6, pp. 70-83.

Weber, W.: –"Homo faber". En: *Neue Zürcher Zeitung* 26.10.1957

### **5.2.5. SOBRE ANDORRA (1961)**

Bänzinger, H. (ed.): –*Max Frisch. 'Andorra'. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 1985.

Beckmann, H.: –"Endlich ein Zeitstück! Max Frisch und der Jude von 'Andorra'". En: *Rheinischer Merkur*, 10.11.1961.

Brock-Sulzer, E.: –"Andorra oder die mörderischen Bilder. Uraufführung von Max Frisch in Zürich". En: *FAZ*, 6.11.1961.

Butler, M.: –*Frisch, 'Andorra'*. London: Grant & Cutler 1985.

Cwojdrak, G.: –"Moralisches Modell 'Andorra'". En: *Die Weltbühne*, Jg. 21, 1966, Nr. 9, pp. 273-275.

Eckart, R.: –*Max Frisch, 'Andorra', Interpretation*. München: Oldenburg 1965.

Eisenbeis, M.: –*Stundenblätter. Max Frisch 'Andorra'*. 2. Korr. Aufl. Stuttgart: Klett 1982.

Erzensberger, Hans M.: –"Über 'Andorra'". En: Programmheft des Schauspielhauses Zürich, 1961/62.

Feinberg, A.: –"Andorra - 20 years on". En: *New German Studies*, 1982. H. 3, pp. 175-190.

Frühwald, W. / Schmitz, W. (eds.): –*Max Frisch. 'Andorra' / 'Wilhelm Tell'. Materialien. Kommentare*. München: Hanser Verlag 1977.

Funke, Ch.: –"Andri und die anderen. 'Andorra' von Max Frisch im Volkstheater Rostock". En: *Der Morgen*, Berlin /DDR, 1.5.1963.

Gessler, P.: –"Zur Bedeutung von Max Frischs 'Andorra'". En: *Reformatio*, Jg. 11, Bd. 12, 1962.

Große, W.: –"Die Schuld Andris - Anmerkungen zu Max Frischs 'Andorra'". En: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 1982. H.2, pp. 189-195.

Haberkamm, K.: –"Die alte Dame in Andorra. Zwei Schweizer Parabeln des nationalsozialistischen Antisemitismus". En: Hans Wagener (ed.): *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*. Stuttgart: Reclam Verlag 1977, pp. 95-110.

Hilty, Hans R.: –"Tabu Andorra". En: *DU*, Jg. 22, Mai 1962.

Horst, Karl A.: –"'Andorra' mit anderen Augen". En: *Merkur*, Jg. 16. 1962, pp. 396-399.

Horst, Karl A.: –"Bildflucht und Bildwirklichkeit". En: *Merkur*, Jg. 9, 1955, pp. 190-193.

Jacobi, J.: –"Andorra zum Beispiel". En: *Die Zeit*, 17.11.1961.

Kaiser, J.: –"Die Andorraner sind unbelehrbar. Max Frischs Drama 'Andorra' in Zürich uraufgeführt". En: *FAZ*, 4/5. 11.1961.

Knapp, Gerhard und Mona: –*Max Frisch. 'Andorra'*. Frankfurt am Main: Diesterweg 1980.

Kramberg, K.H.: –"Max Frischs 'Andorra'". En: *Süddeutsche Zeitung*, 10.2.1962.

Liebermann, R.: –"Warum Andorra scheiterte". En: *Süddeutsche Zeitung*, 21.3.1963.

Lilienthal, V.: –"Kein Täter, aber nicht ohne Schuld". En: *die Tat*, 28.5.1982.

Luft, F.: –"Blickt in eure Spiegel und ekelt euch! Vom Mechanismus tödlicher Vorurteile: Max Frischs neues Schauspiel *Andorra*." En: *Die Welt*, 6.11.1961.

Meinert, D.: –"Objektivität und Subjektivität des Existenzbewußtseins in Max Frischs '*Andorra*'. En: *Acta Germanica*, Jg. 2, 1967, pp. 117-124.

Melchinger, S.: –"Über '*Andorra*'". En: *Stuttgarter Zeitung*, 4.11.1961.

Michaelis, R.: –"Andorra bei uns. Peter Palitzsch inszeniert Max Frischs Stück in Stuttgart". En: *Stuttgarter Zeitung*, 8.5.1962.

Plett, Peter C.: –*Dokumente zu Max Frischs 'Andorra'*. Stuttgart: Klett 1972.

Riess, C.: –"Mitschuldige sind überall - Eine Unterhaltung mit Max Frisch über sein neues Stück" (*Andorra*). En: *Die Zeit* 10.1.1961.

Rischbieter, H.: –"Andorra in München. Frankfurt und Düsseldorf". En: *Theater heute*, Jg. 3, 1962, H. 3, pp. 5-15.

Rischbieter, H.: –"Max Frisch '*Andorra*'". En: *Theater heute*, Jg. 3, 1962, H.5, p. 45.

Schäfer, Hans J.: –"Du sollst dir kein Bildnis machen (vor allem über Andorra)". En: *Mitarbeiterhilfe* (Kassel) H. 6, November/Dezember 1970, pp. 26-33.

Schmitz, W. (ed.): –"Max Frischs 'Andorra' - als Wirklichkeits- und als Erkenntnismodell". En: Harro Müller-Michaelis (eds.): *Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Bd. 2. Königstein: Athenäum Verlag 1981, pp. 112-136.

Schmitz, W. / Wendt, E. (eds.): –*Frischs 'Andorra'*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984.

Weber, W.: –"Über 'Andorra'". En: *Neue Zürcher Zeitung*, 4.11.1961.

Wendt, E. /Schmitz, W. (eds.): –*Materialien zu Max Frischs 'Andorra'*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1978.

### **5.2.6. SOBRE MEIN NAME SEI GANTENBEIN (1964)**

Arnold, Heinz L.: –"Möglichkeiten nicht möglicher Existenzen. Zu Max Frischs neuem Roman 'Mein Name sei Gantenbein'". En: *Eckart Jahrbuch 1964-65*.

Bier, Jean P.: –"Ein Beitrag zur Deutung von Max Frischs letztem Roman 'Mein Name sei Gantenbein'". En: *Revue des langues vivantes*, Jg. 33, 1967, pp. 607-614.

Bimmerle, J.: –"Anmerkungen zu Max Frischs Roman 'Mein Name sei Gantenbein'". En: *Monatshefte*, Jg. 60, 1968, pp. 167-173.

Blöcker, G.: –"Max Frischs Rollen" (*Mein Name sei Gantenbein*). En: *Süddeutsche Zeitung*. München, 5./6. 9. 1964.

Bütow, H.: –"Entwürfe zu einem Ich. Der neue Roman von Max Frisch '*Mein Name sei Gantenbein*'. En: *Sonntagsblatt*, 20.9.1964.

Farner, K.: –"Mein Name sei Frisch". En: *Sinn und Form*, Jg. 18, 1966, H.1, pp. 273-278.

Gockel, H.: –*Max Frisch. 'Gantenbein'. Das offen-artistische Erzählen*. Bonn: Bouvier 1976.

Hamm, P.: –"Entwürfe zu einem späten Ich. Zu Max Frisch: '*Mein Name sei Gantenbein*'. En: *Die Weltwoche*, 16.10.1964.

Hartung, R.: –"Max Frisch: '*Mein Name sei Gantenbein*'. En: *Neue Rundschau*, Nr. 75, 1964.

Heidenreich, S.: –*Max Frisch. 'Mein Name sei Gantenbein'. 'Montauk'. 'Stiller'. Untersuchungen und Anmerkungen*. Hollfeld: Beyer 1976.

Heise, Hans-Jürgen: –"Ein großes Arsenal menschlicher Möglichkeiten. Zu einem neuen Roman von Max Frisch". (*Mein Name sei Gantenbein*). En: *Die Tat*, 7.8.1964.

Hinney, H.: –*Zeiterfahrung und Zeitbehandlung in Max Frischs Gantenbein und Biografie*. Erlangen: 1969.

Horn, P.: –"Keine Zukunft... keine Wiederholung... keine Geschichte ... Das spontane, akasale Ereignis und die Diskontinuität des erkennenden und

moralischen Ichs in Max Frischs '*Mein Name sei Gantenbein*'. En: Heinz Rupp und Hans Gert Roloff (eds.): *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses*. Basel 1980. T 4. Bern: Lang Verlag 1980, pp. 180-185.

Iggers, W.: –"Max Frisch: '*Mein Name sei Gantenbein*'. En: *Books Abroad*, Jg. 39, 1965, p. 186.

Ihlenfeld, K.: –"Max Frisch: '*Mein Name sei Gantenbein*'. En: *Neue Deutsche Hefte*, 1965, H. 105, pp. 129-132.

Joho, W.: –"Spiel mit Möglichkeiten" (*Mein Name sei Gantenbein*) En: *Neue deutsche Literatur*, Jg. 13, Bd. 1, 1965, p. 133.

Kähler, H.: –"Max Frischs *Gantenbein*-Roman". En: *Sinn und Form*, Jg. 17, 1965, H. 1 / 2, pp. 299-303.

Kraft, M.: –*Studien zur Thematik von Max Frischs Roman 'Mein Name sei Gantenbein'*. Bern: Lang 1969.

Krättli, A.: –"Max Frisch: '*Mein Name sei Gantenbein*'. En: *Schweizer Monatshefte*, Jg. 44, 1965, pp. 975-979.

Kurz, Paul K.: –"Vorstellungen gegen das Wahre. Zur Diskussion um Max Frischs *Gantenbein*". En: *Sonntagsblatt*, 4.10.1964.

Kurz, Paul K.: –"*Mein Name sei Gantenbein*". En: *Stimmen der Zeit*, Jg. 175, Bd. 1, 1964.

Marchand, Wolf R.: –"Max Frisch: '*Mein Name sei Gantenbein*'". En: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Bd. 87, H. 4, 1968, pp. 510-535.

Mayer, H.: –"Mögliche Ansichten über Herrn Gantenbein". En: *Die Zeit*, 7.5.1965, p. 11.

Merrifield, Doris F.: –"Max Frisch: '*Mein Name sei Gantenbein*'. Versuch einer Strukturanalyse". En: *Monatshefte*, Jg. 60, 1968, pp. 155-166.

Neumann, H.: –"Mein Name sei Frisch..." En: *Kölnische Rundschau*, 26.11.1975.

Poser, H.: –"*Mein Name sei Gantenbein* oder Die Parabel von der ästhetischen Existenz". En: *Literatur für Leser*, 1979, H. 3, pp. 74-79.

Probst, Gerhard F.: –"Du sollst dir kein Bildnis machen. Überlegungen zu Max Frischs Roman '*Mein Name sei Gantenbein*'". En: *Colloquia Germanica*, 1978. H. 3 / 4, pp. 317-329.

Reich-Ranicki, M.: –"Plädoyer für Max Frisch" (*Mein Name sei Gantenbein*). En: *Die Zeit*, 2.10.1964.

Schneider, P.: –"Mängel der gegenwärtigen Literaturkritik" (*Mein Name sei Gantenbein*). En: *Neue Deutsche Hefte*, Nr. 107.

Schober, O.: –"Max Frisch - '*Mein Name sei Gantenbein*'. Spiegelungen des Rollenverhaltens im Roman". En: Manfred Brauneck (ed.): *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. Analysen und Materialien zur Theorie und Soziologie des Romans*. Bd. 2. Bamberg: Buchner Verlag 1976, pp. 74-96.

Toman, L.: –"Bachmanns 'Malina' und Frischs Gantenbein: Zwei Seiten des gleichen Lebens". En: *Literatur und Kritik*, 1977, H. 115, pp. 274-278.

### **5.2.7. SOBRE BIOGRAFIE: EIN SPIEL (1967)**

Bradley, B.: –"Max Frischs 'Biografie: Ein Spiel'". En: *German Quaterly*, 1971. H.2, pp. 208-226.

Dilloo, R.: –"Domäne der Literatur ist das Private. Max Frisch und sein neues Stück 'Biografie'". En: *Die Welt*, 17.1.1968.

Hamm, P.: –"Kürmann macht die Runde. 'Biografie'. Max Frischs Stück in Frankfurt". En: *Stuttgarter Zeitung*, 6.2.1968.

Ignée, W.: –"Biografie: Darf man über Kürmann lachen?" En: *Christ und Welt*, 9.2.1968.

Ignée, W.: –"Kürmann, Frisch und Noelte. Die Geschichte eines Fehlstars". En: *Der Monat*, Jg.20, 1968, H.232, pp. 50-62.

Jacobi, J.: –"Der Mann, der nicht wählen konnte". (Biografie). Frankfurt. En: *Die Zeit*, 9.2.1968.

Kaiser, J.: –"Frischs Kürmann kann nicht wählen. Zur Züricher Uraufführung des Schauspiels 'Biografie' mit Ulrich Haupt". En: *Süddeutsche Zeitung*, 3./4.2.1967.

Litten, R.: –"Sein neues Stück (Biografie). Was Max Frisch darüber im Gespräch verriet". En: *Christ und Welt*, 30.6.1967.

Luft, F.: –"Ein Spiel ernst genommen. Frischs 'Biografie' in Berlin". En: *Die Welt*, 1.4.1968.

Lutz-Odermatt, H.: –"Zum Ehe-Modell in Max Frischs Stück 'Biografie'". En: *Schweizer Rundschau*, Jg. 67, 1968, pp. 184-185.

Pickar, Gertrud B.: –"Max Frischs 'Biografie'. Image als Life-Script". En: *Symposium 1974*. H.2, pp. 166-174.

Rühle, G.: –"Was wählt Max Frisch? Uraufführung der Biografie im Züricher Schauspielhaus". En: *FAZ*, 3.2.1968.

Zimmer, Dieter E.: –"Der Mann, der nicht wählen konnte". En: *Die Zeit*, 9.2.1968 (*Biografie*).

### **5.2.8. SOBRE BLAUBART (1982)**

Cramer, S.: –"Mein Name sei Blaubart". En: *Frankfurter Rundschau*, 26.6.1982.

Kaiser, J.: –"Vom Schuldgefühl des Mannes". En: *Süddeutsche Zeitung*, 1.4.1982.

Luft, F.: –"Mit einem Freispruch zu leben ist schwer". En: *Die Welt*, 17.4.1982.

Mayer, H.: –"Ritter Blaubart und Andorra". En: *Die Zeit*, 23.4.1982.

Obermüller, K.: –“Da ist einer Max Frisch in die Falle gegangen”. En: *Die Weltwoche*, 18.10.1984.

Obermüller, K.: –“Die Wahrheit und nichts als die Wahrheit”. En: *Die Weltwoche*, 24.3.1982.

Reich-Ranicki, M.: –“Max Frischs ungedeckter Scheck”. En: *FAZ* 3.4.1983 .



## 5.3. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA INTERDISCIPLINAR

Adorno, Th. W.: *–Aufsätze zur Gesellschaftstheorie und Methodologie.*  
Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

Adorno, Th. W.: *–Negative Dialektik.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

Dahrendorf, R.: *–Homo Sociologicus.* Köln/Opladen: Westdeutscher Verlag  
1964.

Dreitzel, H. P.: *–Das gesellschaftliche Leiden und das Leiden an der  
Gesellschaft,* Stuttgart 1972.

Dreitzel, H. P.: *–Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der  
Gesellschaft.* Stuttgart: Enke 1968.

Dreitzel, H.P.: *–Das gesellschaftliche Leiden und das Leiden an der  
Gesellschaft.* Stuttgart: Enke 1972.

Erikson, E. H.: *–Identität und Lebenszyklus.* Frankfurt am Main: Suhrkamp  
1971.

Estébanez Calderón, D.: *–Diccionario de términos literarios.* Madrid: Alianza  
Editorial 1999.

Ferrater Mora, J.: *–Diccionario de Filosofía.* Barcelona: Ariel 1994.

Gabilondo, A.: *–La vuelta del otro. Diferencia, identidad y alteridad.* Madrid: Trotta 2001.

Gehlen, A.: *–Urmensch und Spätkultur.* Frankfurt am Main/ Bonn: Athenäum 1964.

Gerhart, U.: *–Rollenanalyse als kritische Soziologie.* Neuwied: Luchterhand 1971.

Goffman, E.: *–Encounters.* Indianapolis 1961. En alemán: *Spaß am Spiel/Rollendistanz.* München: Piper 1973.

Goffman, E.: *–Estigma. La identidad deteriorada.* Buenos Aires: Amorrortu editores 1998.

H. Plessner, H.: *–Conditio Humana.* 1964.

Habermas, J./Henrich, D.: *–Zwei Reden aus Anlaß des Hegel-Preises.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Habermas, J./Luhmann, N.: *–Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

Habermas, J.: *–Erkenntnis und Interesse.* Frankfurt am Main 1971.

Habermas, J.: *–Zur Logik der Sozialwissenschaften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

Krappmann, L.: –*Soziologische Dimensionen der Identität*. Stuttgart: Klett 1971.

Levita: –*Der Begriff der Identität*. Frankfurt am Main 1971.

Linton, R.: –*The Study of Man*. New York, 1936.

Luhmann, N.: –*Soziologische Aufklärung*. Stuttgart 1970.

Luhmann, N.: –*Soziologische Aufklärung*. Köln/Opladen: Westdeutscher 1970.

Magallanes, F.: –“El redescubrimiento del yo en la literatura alemana tras la Tendenzwelle”. En: Bargalló, J. (ed.): *Identidad y alteridad: aproximación al tema del Doble*. Sevilla: Alfar 1994.

Mead, G. H.: –*Mind, Self and Society*. New York, 1934.

Millán-Puelles, A.: –*Léxico Filosófico*. Madrid: Rialp 1984.

Plessner, H.: –*Conditio Humana*. Pfullingen: Neske 1964.

Popitz: –*Der Begriff der sozialen Rolle als Element der soziologischen Theorie*, Frankfurt am Main 1967.

Robert, F.: –*Diccionario de Términos Filosóficos*. Madrid: Acento 1994.

Tajfel, H.: *-Human groups and social categories*. Cambridge: Cambridge University Press 1981.

Taylor, Vicor E. y Charles E. Winquist (eds.): *-Enciclopedia del Posmodernismo*. Madrid: Síntesis 2001.

Wehler, H.: *-Soziologie und Psychoanalyse*. Stuttgart: Kohlhammer 1972.

## 6.

## VIDA Y OBRA DE MAX FRISCH:

## TABLA CRONOLÓGICA

- 1911 Geboren in Zürich am 15. Mai als Sohn eines Architekten
- 1924-1930 Realgymnasium in Zürich
- 1931-1933 Studium der Germanistik in Zürich, abgebrochen, freier Journalist  
Balkan-Reise
- 1934 *Jürg Reinhart*
- 1936-1941 Studium der Architektur an der ETH in Zürich. Diplom
- 1938 Conrad Ferdinand Meyer-Preis
- 1939-1945 Militärdienst als Kanonier
- 1940 *Blätter aus dem Brotsack*
- 1942 Architekturbüro in Zürich
- 1943 *J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen*
- 1945 *Bin oder Die Reise nach Peking*  
*Nun singen sie wieder*
- 1946 Reise nach Deutschland, Italien, Frankreich
- 1947 *Tagebuch mit Marion*  
*Die Chinesische Mauer*
- 1948 Reisen nach Prag, Berlin, Warschau  
Kontakt mit Bertolt Brecht in Zürich
- 1949 *Als der Krieg zu Ende war*
- 1950 *Tagebuch 1946-1949*
- 1951 *Graf Öderland*

Rockefeller Grant for Drama

**1952** Einjähriger Aufenthalt in den USA, Mexiko

**1953** *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*

**1954** *Stiller*

Aulösung des Architekturbüros, freier Schriftsteller

**1955** Wilhelm Raabe-Preis der Stadt Braunschweig

Pamphlet *achtung: die schweiz*

**1956** Reise nach den USA, Mexiko, Kuba

**1957** *Homo faber*

Reise in die arabischen Staaten

**1958** *Biedermann und die Brandstifter*

*Die große Wut des Philipp Hotz*

Georg-Büchner-Preis

Literaturpreis der Stadt Zürich

**1960-1965** Wohnsitz in Rom

**1961** *Andorra*

**1962** Dr. h. C. Der Philipps-Universität-Marburg

**1963** Literaturpreis von Nordrhein-Westfalen

**1964** *Mein Name sei Gantenbein*

**1965** Preis der Stadt Jerusalem

Reise nach Israel

Schiller-Preis des Landes Baden-Württemberg

Wohnsitz im Tessin, Schweiz

**1966** Erste Reise in die UdSSR, Polen

**1967** *Biografie: Ein Spiel*

**1968** Zweite Reise in die UdSSR

*Öffentlichkeit als Partner*

Politische Publizistik in Zürich

**1969** *Dramaturgisches*

- 
- Aufenthalt in Japan
- 1970** Aufenthalt in den USA
- 1971** *Wilhelm Tell für die Schule*
- Aufenthalt in den USA
- 1972** *Tagebuch 1966-1971*
- 1974** *Dienstbüchlein*
- Großer Schillerpreis der Schweizerischen  
Schillerstiftung
- 1975** *Montauk*
- 1976** *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*
- Friedenspreis des Deutschen Buchhandels  
Max Frisch/Hartmut von Hentig,  
*Zwei Reden zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1976*  
*Wir hoffen. Rede zur Verleihung des Friedenspreises*  
(Schallplatte)
- 1978** *Triptychon. Drei szenische Bilder*
- Der Traum des Apothekers von Locarno.*  
Erzählungen
- 1979** *Der Mensch erscheint im Holozän.* Eine Erzählung
- 1982** *Blaubart.* Erzählung
- 1983** *Forderungen des Tages.*
- Porträts, Skizzen, Reden 1943-1982
- 1986** Neustadt-Literatur-Preis
- 1989** Heinrich Heine-Preis der Stadt Düsseldorf
- 1990** *Schweiz als Heimat?*
- Versuche über 50 Jahre
- 1991** Gestorben am 4. April in Zürich

(Zeittafel in: Max Frisch. *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge* 7. Band. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998)



