

MANCHA NEGRA SOBRE MANTEL BLANCO

"El tiempo es una cosa extraña —dije—, existe y no existe. ¿Qué quiere decir con eso? —me preguntó ella—. Y entonces tuve que pensar. Me dí cuenta de que me estaba tomando demasiado en serio y eso me molestó un poco. Realmente tuve que pensar. Y respondí: Existe, sí... y al mismo tiempo no existe, sí... y, sin embargo todos nosotros, y ahí está la locura, somos esclavos del tiempo. Luego le pregunté: ¿Usted también tiene recuerdos? La cbinita se ruborizó. Yo no tenía la intención de molestarla —le dije—. Alguien me había dicho que las cosas que nosotros consideramos recuerdos aún están presentes. Eso es convincente al principio pero luego me vuelve a confundir. Porque eso le arrebató el tiempo a las cosas que nos encontramos todos los días y muchas veces ya no sé realmente en qué momento de la vida estoy. Es una gran aventura. Me encuentro con gente que ya no existe y hablo con esas personas: las amo por primera vez. Es como la luz de estrellas apagadas hace milenios pero que sigue avanzando todavía."

Max Frisch
en *Mí o el viaje a Pekín*

LOS LIBROS DE Max Frisch están hechos de la luz viajera de estrellas apagadas: su materia es la memoria de los hombres cuyo fuego está a punto de extinguirse o ya se ha desvanecido.

Ocaso del hombre, senilidad o locura, desesperación o melancolía, son los pilares sobre los que Frisch edifica su obra. En sus novelas y piezas de teatro —y de vez en cuando también en sus diarios— nos hace leer el destino sombrío y "anormal" de cada uno de sus personajes de la misma manera que el suicida de su novela *Mí o el viaje a Pekín* espera con ansia recibir alguna carta para, según explica, "acogerla con respeto y entrar en cada una de sus palabras como la abeja entra en cada una de sus flores. Yo entraría en el destino de otro, piensa él, como en un templo."

Pero ese espacio oscuro, ese templo de templos dedicado a los ocasos del hombre, se construye sobre la más luminosa de las normalidades: la de la vida cotidiana suiza, la de sus hombres y mujeres orgullosamente impecables y exactos sobre paisajes de una belleza meticulosa. En el tiempo de la vida suiza, la obra pausada, lenta y hasta intencionalmente monótona de Max Frisch se introduce paradójicamente como un torbellino: y produce en la lógica perfectamente cuadrículada del hombre helvético medio, el efecto de un relámpago que ilumina de pronto bosques internos de tristeza y desamparo.

Como las películas de Alain Tanner, la literatura de Max Frisch parte de una lógica suiza implacable —lógica pulcra puesto que la pulcritud es uno de los orgullos nacionales de Suiza—, y siguiéndola sin fallas llega a mostrar lo más ilógico y hasta sucio de esa vida que se quiere intachable. La proposición de ambos —y

ALBERTO RUY SÁNCHEZ

Al filo de las hojas

que enerva terriblemente al suizo medio— es que todas las "anormalidades" que la sociedad suiza señala con gran distancia (como los crímenes que se leen en la nota roja, por ejemplo) no son sino desarrollos naturales de esa normalidad. No excepción ni desvío sino consecuencia lógica de la vida que ahí todos viven.

Pero la proposición de Frisch, vista en Suiza como evidente alusión local, puede extenderse a cualquier otro lugar sin perder su fuerza crítica y expresiva. Porque la obra de Frisch alude a una dimensión existencial que va mucho más allá de cualquier referencia geográfica o social muy localizada. Sus palabras o, más bien, lo que él hace aparecer bajo el tejido de sus palabras, puede tener en cualquier parte una presencia inquietante, sin necesidad de convertirse en vociferación de ningún tipo.

Las argumentaciones narrativas de Frisch nunca apelan a principios o verdades prestadas y se manifiestan con la suavidad de quien señala con un leve movimiento de los ojos algo que ya estaba ahí pero que la mayoría no se atrevería o, simplemente, no podría ver de frente. Frisch no acusa con índice de fuego ni amonesta con desagradable lengua pedagógica; simplemente mira y describe, invitando a mirar con él.

Tres rasgos o, más bien, tres problemáticas se entrelazan en la obra de Max Frisch: *La memoria, la identidad, la crítica*. La vida Suiza es criticada gracias a la memoria que, con el nuevo orden que da a las cosas, permite descubrir la mancha negra sobre el mantel blanco. Como la memoria es plural (está hecha de muy diferentes fragmentos relacionados también de diferentes maneras), y como el hombre frischiano sólo tiene conciencia a través de la memoria, la identidad del hombre es interrogada por todas esas alusiones y su unidad es puesta en duda, cuando no simplemente descartada.

La crítica literaria sobre Frisch ha puesto, generalmente, en primer lugar de su problemática el asunto de la identidad o el de la crítica a los valores suizos cuando, en realidad, la base de ambos en sus libros es la memoria. Según Frisch, la memoria da sentido a la vida mezclando el pasado con el presente y dando así a este último el verdadero sentido con el cual lo vivimos.

Incluso en *Guillermo Tell: una historia ejemplar*, uno de sus libros más directamente críticos de los valores tradicionales de su país, el problema fundamental es el de la memoria. Frisch investiga la historia del héroe suizo y muestra que nadie recuerda cómo sucedió aquella historia. Guillermo Tell aparece entonces mezclado con el presente y, en una nota que molesta enormemente a sus compatriotas, compara algunos de sus actos considerados como heroicos y enseñados

como tales en las escuelas suizas, con atentados terroristas palestinos contemporáneos al momento en el que Frisch escribió el libro.

En otro de sus libros demoleedores sobre Suiza, *La cartilla militar*, de 1974, Frisch abre las compuertas de la memoria, al ver pasar un convoy militar en la carretera, y muestra poco a poco el absurdo de la vida militar que él llevó de 1939 a 1943, cumpliendo con su servicio obligatorio y conociendo a una amplia galería de personas con las que señala similitudes pero sobre todo diferencias. Termina diciendo de sí mismo: "No me atrevía a pensar a fondo: obedecía por inercia pero también porque creía en una Confederación. Era soldado de artillería y no quería participar en la lucha, si ésta llegaba, sin creer en algo. No quería saber sino creer. Creo que así ocurrió."

La memoria es la que establece la dimensión irónica de la vida. De las obras de Frisch nunca está ausente la ironía como método de conocimiento: como manera de mostrar que las cosas son lo contrario de lo que se afirma. Podríamos decir, para descubrir que son lo contrario de cómo se les recuerda. Ya desde la primera de sus muchas obras de teatro, *Santa Cruz*, 1946, Frisch muestra las ironías que lleva consigo la vida en sociedad, las paradojas y los límites de la identidad personal. En sus piezas de teatro más conocidas (*Don Juan o el amor a la geometría*, 1953; *Los incendiarios*, 1958 y *Andorra*, 1961) la memoria irónica hace, sutilmente, de las suyas.

El teatro de Frisch comenzó a desarrollarse bajo el signo de Bertolt Brecht (con quien tuvo el arquitecto y periodista Max Frisch una decisiva amistad en los años treinta); siguió su camino hermanándose con la obra, llena de alusiones sociales pero más rica literariamente, del dramaturgo y novelista norteamericano Thornton Wilder. Sobre todo en las obras de Frisch de la inmediata postguerra: *Ellos cantan de nuevo*, 1945, por ejemplo.

De esa época es su novela *Mi o el viaje a Pekín*, verdadera travesía interior de un hombre que, no en sueños sino en ensueños, viaja hasta el lugar utópico donde, según él descubre, la rutina cotidiana al estilo suizo no existe: Pekín. Lo acompaña Mi, un amigo imaginario, especie de ángel de la guarda lleno de sabiduría oriental, quien lo hace ver todo de una manera diferente. Juntos visitan un burdel, un príncipe, un santo, raptan a una mujer, y hacen de todo en su camino, enseñanza irónica entrecruzada de historias y recuerdos. Casi al final, el personaje reconoce que tan sólo ha tenido "un divertido ataque de recuerdos" y que sus ángeles y marineros, flores de loto y búfalos negros, santones, peces dorados y cortesanas, vienen a él mientras lleva "una vida completamente normal". Pero, continúa, "y no obstante, mientras recordamos a un pastor, él está aquí en ese momento". La travesía de la memoria que hace el narrador hacia su Pekín imaginario es, como él mismo lo afirma, un remedio contra la melancolía. Luego, el mismo narrador, al contar la historia de un suicida, hace de la tristeza profunda un espacio tan abierto que caben en él complejas hasta ferias de pueblo. "Y continuó su camino. Entretanto había oscurecido; durante un tiempo estuvo sentado en un banco y sería un grave error ver los sentimientos de un suicida como algo demasiado ne-

gro. La melancolía es un amplio espacio en el que caben tioviejos enteros."

En su China imaginaria, el narrador cuenta cómo es la vida en Occidente, horrorizando a su público:

"—Llamamos a esto los días de la semana. Es decir, cada día tiene su número y su nombre, y el séptimo día, de pronto, tocan las campanas; entonces hay que pasear y descansar para poder empezar de nuevo, pues una y otra vez vuelve a ser lunes.

"—¿Qué horrible!, dijo la señora.

"—Sí, dije yo asintiendo con la cabeza. Esa es la palabra que se debe emplear.

"—¿Y quién les obliga a eso?, me dijo ella.

"—¿Cómo quién?

"—¿Y no se marean con eso los hombres?

"—¿Marearse?, dije, la costumbre ayuda. Ya no podemos imaginarnos una vida sin días de la semana. Usted pensará: eso no es una vida que valga la pena... y sin embargo, lloran cuando uno muere. Total, que todo está lleno de contradicciones y de sinsentidos, es muy curioso. Nuestra vida se parece a una máquina quitanieves: va empujando por delante un montón de vida insatisfecha; un montón cada vez más grande y fatigoso; se cansa y envejece. El resultado es que uno no ha existido y, sin embargo, todo nuestro empeño se centra en morir lo más tarde posible. Inventamos un remedio tras otro porque, con todo esto, somos muy inteligentes y activos; trabajamos como hormigas."

Este diálogo muestra cómo cada época da su marca a las obras que la habitan y por qué el teatro de Frisch fue clasificado en los años cincuenta y aún en el comienzo de los sesenta como una de las más auténticas expresiones del teatro del absurdo y del drama existencialista.

Los tres géneros en los que Frisch ha entrecruzado su obra: novela, teatro y memorias, funcionan como vasos comunicantes que se contaminan mutuamente de sus características formales. En cada libro suyo, del género que sea, es discernible una dramaturgia, un ímpetu novelesco y una dimensión autobiográfica.

Aunque su primera novela, *Jürg Reinbart*, es de 1934, sus obras más conocidas en este género son *Stiller*, de 1954, y *Homo Faber*, de 1957. La más ambiciosa de sus novelas, con evidentes resonancias pirandellianas y musilianas, es *Mi nombre es Gantenbein*, de 1964, traducida al inglés y al francés como el equivalente de *Páramo de espejos*, y en la cual Frisch presentaba de manera experimental diferentes niveles de la realidad.

Montauk, de 1975, es la obra de ficción en la que más ha experimentado con las infinitas posibilidades del tono autobiográfico. Los volúmenes de su *Diarios* son ejemplo de las múltiples maneras de decir "yo" y hablar de todo lo otro que cada día encuentra: un "yo" trascendente que parece expresarse a la sombra de Montaigne pero con todas las técnicas literarias contemporáneas en su mano.

El hombre aparece en el Holoceno, de 1979, es un relato sobre los múltiples ocasos de la senilidad, la identidad perdida en el laberinto de sí mismo —que incluye a la sociedad—, los temores a la catástrofe geográfica y la observación pausada de la final apoplejía.

En obras abundantes como la de Frisch, suele darse un libro que es cristalización, más que síntesis, de sus preocupaciones y métodos, de su visión y su escritura. Ese libro es, pra mí, el relato *Barba Azul*, de 1982.

Barba Azul es el Dr. Schaad, casado seis veces y acusado de matar a dos de sus ex esposas. Cuando la novela comienza ya ha sido absuelto, después de casi un año de cárcel preventiva y un largo proceso en el que las pruebas parecen agruparse en su contra. Pero las voces incriminadoras no dejan de acosarlo y definitivamente lo habitan.

Poco a poco nos vamos enterando de que su consultorio se encuentra vacío porque ya nadie se acerca a él después de que su caso se hizo público. La sombra del homicidio que no cometió se cierne sobre sus clientes cuando él se les acerca: "Un paciente que por tercera vez está solo en la sala de espera, va perdiendo poco a poco su confianza en mí; parece que le quito un peso de encima cuando al fin lo mando a un urólogo; y luego leo las revistas viejas que están en la sala de espera. Ahora tengo más tiempo que nunca. El mismo día de mi detención la sala de espera estaba llena hasta los topes; incluso había gente sentada en el alféizar de la ventana. Se sabe que he sido absuelto, pero la gente sabe demasiadas cosas sobre mi persona. Me llegó a ser difícil hasta encontrar enfermera." Así, la voz acusadora no sólo lo recorre por dentro, sino que además se encarna en la ausencia de clientes. Todas las inercias de su entorno social parecen repetir el largo juicio, a pesar de que Shaad ya ha sido absuelto. El juicio pues, continúa dentro de él, y quienes lo rodean confirman su delirio dándole una tonalidad de realidad.

Mientras juega billar, mientras da de comer a los cisnes, toma un baño sauna, se pasea en el campo, orina sobre una tela de araña, las voces del proceso continúan zumbando en sus oídos con razonamientos que lo culpan. Todas sus ex esposas son llamadas a declarar para confirmar que se trata de un sangriento Barba Azul, pero la ambigüedad de la culpa permanece. Vienen conserjes, amigos, parientes, abogados defensores, fiscales, psiquiatras, jueces, y la máscara de Barba

Azul va tomando consistencia sobre su cara. Sin embargo, casi al final, un detalle inesperado en la escena del homicidio: la presencia de unas flores, hace insuficientes las pruebas en contra de Schaad, y éste es declarado inocente.

La novela se construye como un largo interrogatorio, desarrollado en la mente de Schaad y pausado por brevísimas reflexiones sobre la vida fuera de su mente, es decir fuera del juicio: "Salir de viaje no sirve para nada: Japón, por ejemplo, donde nadie sabe que me han acusado, ni nadie ha oído a los testigos. Con la mano extendida sobre la rodilla izquierda, o la derecha, estoy sentado en un banco de los jardines imperiales de Kyoto y oigo el informe legal del psiquiatra..."

Finalmente, aún gozando de la declaración oficial de su inocencia, Schaad se precipita ofreciéndose por completo a sus acosadores imaginarios, como quien presa de pavor ante un abismo se lanza en él y corre a entregarse a la policía declarándose culpable, a pesar de que el verdadero asesino ya había sido apresado y sentenciado.

No se trata únicamente de que la identidad de Schaad sea violada por el acoso social. El principio de identidad de la persona se diluye desde el interior de la persona misma, desde la memoria: la identidad es una tráfuga. La máscara que se le imputa se vuelve para Schaad su propia cara, y él se convierte lógicamente en aquello que la razón le dice que es: Barba Azul. En este caso como en los suicidos, no hay una explicación, hay muchas. Como en la buena literatura, todas las dimensiones explicativas confluyen en el resultado final.

Desde otro punto de vista, *Barba Azul* es la historia de un hombre que sucumbe a su destino, anunciado por un coro de voces que lo habitan. Un tema clásico con resonancias de teatro griego, pero en el que este destino moderno es una equivocación, y las voces son su eco amplificándose y tomando vida propia en la carne frágil de un hombre.

