

Max Frisch:
Tagebuch 1946-1949 y Tagebuch 1966-1971.
«*Literarisches Tagebuch als Kunstform*»

OFELIA MARTÍ PEÑA
Universidad de Salamanca

ABSTRACT

Max Frisch's Diary 1946-1949 and the Diary 1966-1971 established a model of literary Diary where the autobiographical function, characteristic of this form, and the artistic function are both involved. In this paper there is a first part dedicated to define the several characteristics of a literary Diary. In the second part technical resources according to which Max Frisch arranges in sequences the different parts —fictitious as well as autobiographical— of the first Diary 1946-1949 are analysed and treated. Topical cores and spatial setting reach there a special relevance. In the third part, the second Diary 1966-1971 is analysed in the same way as the first one: The text arrangement and the use of different types of letter are here specially relevant as composition elements. After analysing both Diaries we are able to confirm the hypothesis we had stated at the beginning: that the Diary 1946-1949 and the Diary 1966-1971 are actually literary texts produced and created as artistic/literary works. And there is no trace of an autobiographical aim in the work neither in its specific parts.

La actividad literaria de Max Frisch ha estado siempre ligada a la forma diarística. A finales de Marzo de 1940 apareció en Atlantis Verlag *Blätter aus dem Brotsack*. Esta obra incluye *Tagebuch eines Soldaten* publicado anteriormente en el *Neue Zürcher Zeitung*. Es un relato autobiográfico en el que Max Frisch comenta vivencias, de tipo intimista y existencial, de los días de servicio militar prestados en la frontera con Alemania el año en que se declaró la primera guerra mundial.

Blätter aus dem Brotsack es considerado un diario por parte de la crítica, sin embargo, ni el título ni la estructura de esta obra permiten considerarla como tal. El propio Max Frisch parece compartir ese criterio puesto

que denomina el *Tagebuch 1946-1949* y el *Tagebuch 1966-1971*¹ como «Tagebuch eins» y «Tagebuch zwei», respectivamente. En realidad, estos dos diarios, titulados por su autor como «Tagebücher», tienen una estructura y unos contenidos que permite considerarlos como diarios en sentido estricto. Esas dos obras serán, por lo tanto, el objeto de estudio de este trabajo.

I. El diario como forma literaria

Los supuestos necesarios para la existencia del *literarisches Tagebuch* serían: la probada capacidad literaria del diarista, amplitud temporal entre la vivencia y la anotación, elaboración literaria, voluntad artística e intención de publicación, anterior a la redacción del mismo. Parece probado que: voluntad de publicación, intencionalidad artística, elaboración literaria y experimentación formal son parámetros de los que parte Max Frisch para redactar el *Tagebuch 1946-1949* y el *Tagebuch 1966-1971*. En numerosas entrevistas el escritor ha manifestado su predilección por esta forma. En una conversación con Horst Bienek, en 1968, hace una interesante precisión:

Die Form des Tagebuchs, so wie ich es für mich entwickelt habe
—ich spreche nicht von dem privaten Tagebuch, (...) ich spreche vom
Tagebuch als literarische Form².

Doce años más tarde insiste de nuevo en esa idea en una entrevista mantenida con Heinz Ludwig Arnold:

(...) das Tagebuch war also eine Notform für mich. Nachher habe ich
aber festgestellt, dass es eine (...) sehr eigentliche Form für mich ist
und habe sie dann später auch wieder aufgenommen, als ich freier
Schriftsteller war, als Professional. Die Zeit ist keine Ausrede mehr³.

Algo más adelante Frisch manifiesta inequívocamente su voluntad de publicación en la concepción de los diarios I y II:

¹ Frisch, M., *Tagebuch 1946-1949*, Suhrkamp (Frankfurt/M. 1973/1950) y *Tagebuch 1966-1971*, Suhrkamp (Frankfurt/M. 1972). A continuación citaré T. I. y T. II., respectivamente, seguido del nº de página. Cuando cito los fragmentos de ambos diarios antepongo al título el número que les correspondería si éstos estuvieran numerados.

² Bienek, H., «Max Frisch», en: Bienek, H. *Werkstattgespräche mit Schriftstellern* (München 1969), 23-37, cita 26.

³ Arnold, H. L., «Gespräch mit Max Frisch», en: Arnold, H. L. *Gespräche mit Schriftstellern* (München 1975), 9-73, cita 41. En adelante citaré A. y el nº de página.

Das erste Tagebuch war genau so als Tagebuch für die Veröffentlichung geschrieben. Ich habe damals auch ein Tagebuch geführt, nicht zur Veröffentlichung bestimmt. (...) die Tagebücher eins und zwei geben nie vor, nicht mit dem Leser zu rechnen (A. 42).

La predilección de Frisch por la forma diarística se manifiesta también en el hecho de que sus novelas: *Stiller* y *Homo faber* adoptan, parcialmente, la forma del diario. La utilización de una estructura diarística en las novelas, unida al hecho de que algunas historias ficticias incluidas en los diarios son esbozos de novelas o dramas posteriores, ha conducido a muchos estudiosos de la obra de Frisch a analizar los diarios en función del resto de la obra de creación: dramas, novelas y narraciones.

En estos estudios se defienden dos tesis divergentes; 1ª: los diarios son considerados «Werkstatt» del autor, obras de valor autobiográfico y documental y 2ª: son obras de carácter ficticio, al igual que la obra dramática y narrativa. Entre los primeros se puede citar a P. Boerner o a Klaus Haberkamm. De este último es la afirmación de que el *Tagebuch 1946-1949* sería: «Präfiguration der Gesamtproduktion Frischs»⁴. La otra postura está representada por varios críticos, de los que destaco algunos. Rolf Kieser, en su trabajo *Max Frisch. Das literarische Tagebuch* (Frauenfeld 1975), considera los diarios como prosa ficticia. Horst Steinmetz en su libro *Max Frisch: Tagebuch, Drama, Roman* tiene los diarios por «ein fiktionales Werk» y afirma: «Die Kongruenz zwischen Tagebuch und Werk ist so groß, dass schließlich alle literarischen Werke als Bestandteile eines umfassenden Tagebuchs definiert werden müssen»⁵. Heinz F. Schafroth sostiene también esa tesis: «Sein Gesamtwerk ist Tagebuch. (...) Dass sich Leben und Schreiben in der (entscheidenden Tatsache) ihrer Fiktionalität gleichen, macht das Tagebuch zur konsequentesten und sinngemäßesten literarischen Form. Die Romane und Stücke sind aus Frischs Werk wegdenkbar, die Tagebücher nicht»⁶.

A pesar de estas opiniones es difícil probar la ficcionalidad de los diarios de Frisch. La mayoría de los fragmentos aluden a hechos y circunstancias pertenecientes a la historia general europea y al campo de experiencia personal del escritor, datos fácilmente documentables. Las reflexiones y vivencias del escritor, arquitecto y ciudadano suizo Max Frisch aparecen explícitamente como pertenecientes a la persona real del autor. El contenido de estos dia-

⁴ Haberkamm, K., «Max Frisch», en: Weber, D. (Hrsg.), *Deutsche Literatur der Gegenwart* (Stuttgart 1976), 359-389, cita 368.

⁵ Steinmetz, H., *Max Frisch: Tagebuch, Drama, Roman* (Göttingen 1973), 8.

⁶ Schafroth, H. F., «Bruchstücke einer großen Fiktion», *Text und Kritik*, n° 47/48 Max Frisch, 58-68, cita 58-59.

rios no puede ser leído, en su totalidad, en clave ficticia, sino tan sólo aquellos fragmentos del T. I. y del T. II. en los que se cuentan historias inventadas.

Seguramente la insistencia en defender la ficcionalidad de los mismos prueba la vigencia de una idea muy arraigada en la teoría literaria alemana: Tan sólo la ficcionalidad confiere a la «Literatur» el rango de «Dichtung». Defender la *ficcionalidad* de los diarios sería defender su *literariedad*, cuando ambos conceptos ya no son sinónimos.

Tal y como se ha mencionado, Max Frisch utiliza el diario como *literarische Form*, como *Kunstform*. La intencionalidad artística y autobiográfica se imbrican y el resultado es, en palabras de Tildy Hanhart: «eine literarische Zwischenform»⁷. Este criterio es compartido por Klaus Schimanski el cual, después de comentar la entidad ficticia de los *Ich-Erzähler* en las novelas *Stiller* y *Homo faber*, concluye:

Beide Beispiele belegen es hinreichend: Die hochgradig formbewußte Einsetzung der Erzählerfiguren und die überzeugende Motivierung ihrer Artikulationsweise – das sind wesentliche Strukturelemente einer spezifischen Erzähltechnik, durch die sich Frischs Tagebuch-Romane von seinen Tagebüchern deutlich abheben. Jede Gleichsetzung kommt einer Unterschätzung der künstlerischen Eigenart sowohl der einen wie der anderen literarischen Form gleich⁸.

Comparto ese criterio. El carácter artístico y experimental que tienen los diarios de Frisch es, en parte, consecuencia del hecho de que, además de incluir fragmentos de carácter autobiográfico —según correspondería a la forma—, incorpora otros de contenido claramente ficticio, —lo cual supone una ruptura de los parámetros en los que se mueve el diario—. La ficcionalidad de esas historias es evidente, puesto que aparecen como relatos independientes con narrador, argumento y personajes. Precisamente, el contraste entre fragmentos ficticios y autobiográficos no hace más que acentuar el carácter propio de cada uno de ellos. En la mencionada entrevista con Heinz Ludwig Arnold Frisch afirma:

Das Tagebuch zeigt die permanente Konfrontation erstens von Fiktion und Faktum —Sie erinnern sich, im ersten wie im zweiten Tagebuch kommen fiktionale Erzählungen vor, die stehen aber in einem

⁷ Hanhart, T., *Max Frisch: Zufall, Rolle und literarische Form* (Krongberg 1976), 82.

⁸ Schimanski, K., «Ernst genommene Zeitgenossenschaft – subjektiv gespiegelt», *Weimarer Beiträge* 5 (1974), 161-171, cita 68.

nicht leicht zu durchschauenden Kontext mit den geschichtlichen Ereignissen des Tages—; und der andere Kontrapunkt ist das persönliche Leben: Ich bin hier, ich bin in New York, ich bin in Moskau usw., also die Person Frisch, und ich schreibe da und dort dies und das (...) (A. 41).

La pretendida ficcionalidad de los mismos anularía el objetivo principal que persigue el diarista. Frecuentemente los diarios han sido estudiados en el contexto de la obra de creación. Sin embargo, el objetivo de este trabajo es estudiar el T. I. y T. II, considerando ambos como obras literarias de carácter autobiográfico, con entidad artística propia: «Tagebuch als Kunstform». (A. 42) Cúales son los rasgos característicos del modelo de diario establecido por Max Frisch y en qué medida este escritor ha enriquecido las posibilidades de la forma, son preguntas a las que este trabajo quiere dar respuesta. Por otra parte, también es interesante plantear la pregunta inversa: ¿Qué posibilidades ofrece esta forma al escritor Max Frisch?

II. *Tagebuch 1946-1949*: «Damit hörte diese Art der Fluchtliteratur auf – es begann die Bestandaufnahme» (A. 24)

Max Frisch escribe el *Tagebuch 1946-1949* en unos años cruciales para él mismo y para la historia general europea. Una vez terminada la 2ª guerra mundial consigue Frisch, no sin dificultades, un permiso para viajar a Alemania en compañía de Kurt Hirschfeld y, posteriormente, viajó por toda Europa. Ambas experiencias le permitieron establecer un contacto directo con aquéllos que fueron protagonistas de la historia reciente europea. Estas experiencias provocaron un fuerte impacto en él y le condujeron a una revisión, en profundidad, de anteriores planteamientos. Paralelamente el escritor fue trasformando su concepción de la literatura y de la responsabilidad del escritor. La búsqueda formal para expresar nuevas realidades le ocupan durante mucho tiempo. Ambos procesos, el personal y el artístico, pueden leerse en el *Tagebuch 1946-1949*. En estos años conoce a Bertolt Brecht, inicia contactos con emigrantes alemanes en el «Schauspielhaus» de Zürich, y se dedica activamente a su profesión de arquitecto. Estos tres factores son, en sus propias palabras, los que más le politizaron. Su amistad con Friedrich Dürrenmatt y Peter Suhrkamp data también de estos años. En el T. I. se imbrican cuestiones referidas a la experiencia personal de Max Frisch con aquéllas otras que forman parte de la historia política y cultural de la Europa de postguerra. En palabras de Volker Hage:

Der Leser (des Tagebuchs) erhält ein einzigartiges Bild vom Europa der Nachkriegsjahre und darüber hinaus auch Einblick in Frischs frühe Theorien zu Literatur und Theater. Die Form des Tagebuchs wird dabei als vorläufige Antwort auf die Frage erkannt, wie Schreiben möglich sei nach einer Zeit furchtbarer Schrecken⁹.

El *Tagebuch 1946-1949* fue el primer libro que editó «Suhrkamp Verlag» en 1950. Los fragmentos correspondientes al año 1946, junto con los 14 primeros del año 1947 (hasta el nº 63) constituían el primitivo *Tagebuch mit Marion*, publicado por Atlantis Verlag en 1947. Posteriormente, y con escasas modificaciones, fue incorporado al *Tagebuch 1946-1949* y desapareció como tal¹⁰. Externamente la obra está dividida en cuatro partes que corresponden a cada uno de los años en los que fue redactado. En total el diario incluye 151 fragmentos y comienza con unas palabras dirigidas al lector, que transcribo debido al interés de las mismas:

Der verehrte Leser – einmal angenommen, daß es ihn gibt, daß jemand ein Interesse hat, diesen Aufzeichnungen und Skizzen eines jüngeren Zeitgenossen zu folgen, dessen Schreibrecht niemals in seiner Person, nur in seiner Zeitgenossenschaft begründet sein kann, (...) – der Leser täte diesem Buch einen großen Gefallen, wenn er, nicht nach Laune und Zufall hin und her blättern, die zusammensetzende Folge achtete; die einzelnen Steine eines Mosaiks, und als solches ist dieses Buch zumindest gewollt, können sich allein kaum verantworten (T. I. 7).

Es evidente que la sucesión de fragmentos que integran el diario no sigue un orden estrictamente cronológico, toda vez que muchos de ellos están encabezados con indicaciones como «Nach einem Flug», «Zum Theater» o «Café de la Terrasse». Surge entonces una pregunta: ¿Qué factores intervienen para componer, para ensamblar esa sucesión de fragmentos que en el índice del diario se denomina «die Folge»? Una simple aproximación al diario revela aspectos que, una vez puestos en relación, podrían arrojar luz sobre la forma en la que se distribuye la larguísima sucesión de fragmentos que lo constituyen. Los fragmentos están redactados en Suiza y otros países europeos, de forma alternante. Lo interesante de esta circunstancia es que el factor común de la alternancia es siempre Suiza. Todos los años (excepto 1948) comienzan

⁹ Hage, V., *Max Frisch* (Reinbeck bei Hamburg 1983), 61.

¹⁰ Daniel de Vin ha escrito un interesante trabajo *Max Frischs Tagebücher* (Berlín 1976), en el que estudia las reelaboraciones que han sufrido antiguos escritos al ser incluidos en los diarios. Evidentemente, también establece las mínimas variaciones existentes entre el *Tagebuch mit Marion* y el *Tagebuch 1946-1949*.

con un grupo de fragmentos redactados en este país, a continuación Alemania, Italia ect... ofrecen el escenario a otro grupo de fragmentos. Suiza vuelve a ser el escenario de las anotaciones y así, sucesivamente, durante los cuatro años. Todos los años terminan con fragmentos redactados en Suiza. Siendo eso así: ¿Pueden establecerse rasgos propios en las secuencias de fragmentos escritas en Suiza y en aquéllas otras redactadas en el extranjero?; ¿En qué medida afecta esa situación a los contenidos, temas y a la actitud del diarista?; ¿Cómo se establece la relación entre esas secuencias?

Para responder a las preguntas anteriormente formuladas se estudiarán, a modo de ejemplo, las dos primeras secuencias de fragmentos correspondientes al año 1946, redactadas en Suiza y Alemania, respectivamente. Estos son los fragmentos que las constituyen:

(Primera secuencia)	(Segunda secuencia)
1. «Zürich, Café de la Terrasse»	8. «München, April 1946»
2. «Marion und die Marionetten»	9. «Du sollst dir kein Bildnis machen»:
3. «Café de la Terrasse»	10. «Zwischen Nürnberg und Würzburg»
4. «Nachtrag zu Marion»	11. «Der andorranische Jude»
5. «Café de la Terrasse»	13. «Frankfurt, Mai 1946»
6. «Basel, März 1946»	14. «Harlaching, Mai 1946»
7. «Marion und das Gespenst»	15. «Zur Schriftstellerei»
16. «Unterwegs, Mai 1946»	

La primera está constituida por dos series de fragmentos con una constelación temática común. Una de ellas formada por el 1. «Zürich, Café de la Terrasse», el 3. y el 5., también titulados «Café de la Terrasse», y el 6. «Basel, März 25». La segunda incluye los fragmentos 2. «Marion und die Marionetten», 4. «Nachtrag zu Marion» y 7. «Marion und das Gespenst», en los cuales se cuenta la historia de Marion. Esta figura es un personaje ficticio como lo es su historia, el resto de los personajes y el lugar Andorra. Sin embargo las referencias entre este personaje y el diarista, así como entre Andorra y Suiza, se establecen ya en el primer fragmento del diario «Zürich, Café de la Terrasse». En el mismo el diarista mezcla una vivencia autobiográfica con la aparición de Marion: «Gestern, unterwegs ins Büro, begegne ich einen Andrang von Leute (...). Ein junger Mensch steht da, groß, bleich, (...)» (T. I. 11). Sin embargo, en el fragmento 3. «Café de la Terrasse» el diarista acentúa su vertiente autobiográfica al describir el momento y el lugar en el que se encuentra al iniciar el diario. Además anota su edad:

Ringsum die brandende Stadt, arbeitsam und rege, (...) – und hier diese grünende Insel der Stille, der Muße; (...) Es ist Samstag. Es ist elf

Uhr, die Stunde, wie ich sie liebe: alles in uns ist noch wach (...). Alter zwischen dreißig und vierzig (T. I. 19)

El siguiente fragmento de la serie, el 5. «Café de la Terrasse» está dedicado al tema del paso del tiempo, núcleo temático importante en el T. I. Tanto el proceso de vivir como el de escribir un diario parten del presente, lo cual supone limitaciones y también posibilidades. En este fragmento se explicita la apuntada relación:

Vom Sinn eines Tagebuches:

Wir leben auf einem laufenden Band, und es gibt keine Hoffnung, daß wir uns selber nachholen und einen Augenblick unseres Lebens verbessern können. Wir sind das Damals, auch wenn wir es verwerfen, nicht minder als das Heute-

Die Zeit verwandelt uns nicht.

Sie entfaltet uns nur.

(...) Wir können nur, indem wir den Zickzack unsrer jeweiligen Gedanken bezeugen und sichtbar machen, unser Wesen kennenlernen, seine Wirrnis oder seine heimliche Einheit, sein unentrinnbares, seine Wahrheit, die wir unmittelbar nicht aussagen können, nicht von einem einzelnen Augenblick aus- (T. I. 21-22).

En el último fragmento de esta serie: 6. «Basel, März 1946» el diarista reflexiona sobre su condición de Suizo: «Wie klein unser Land ist. Unsere Sehnsucht nach der Welt, (...) unser Heimweh nach der Fremde» (T. I. 25) Aquí se fijan los dos espacios en los que tendrán lugar las anotaciones de este diario. Desde un punto de vista estilístico hay que destacar la utilización de la forma «wir», que neutraliza cualquier matiz personalista que pudieran tener todas estas reflexiones y las sitúa en un plano interpersonal. Este recurso es recurrente en el T. I.

Como se ha mencionado, la segunda serie está referida a la historia de Marion. En la misma se trata la responsabilidad del artista, su compromiso con la verdad, la búsqueda formal... cuestiones que constituyen un núcleo temático recurrente en el T. I. Son temas que preocupan también al diarista y que acentúan el carácter de Marion como «alter ego» de Max Frisch. Marion vive en Andorra: «ein kleines Land, sogar ein sehr kleines Land» (T. I. 12). Este personaje es poeta y busca la verdad más allá de ideas preconcebidas. Sin embargo, esta actitud entraña riesgos: «denn alles, was man in Wahrheit sagt, hat Folgen» (T. I. 17). Marion aparece en varios fragmentos de los años 46 y 47, es decir, en aquella parte del T. I. que corresponde a la reelaboración del primitivo *Tagebuch mit Marion*, después no vuelve a aparecer. Es interesante apuntar que el diarista anota el comienzo del nuevo diario y la reelabo-

ración del anterior en el fragmento 64: «Gestern habe ich den Umbruch meines bisherigen Tagebuchs bekommen (...)» (T. I. 181)

La Alemania de postguerra es el escenario de la siguiente secuencia. La misma está formada por tres series de fragmentos: el 8. «München, April 1946», 10. «Zwischen Nürnberg und Frankfurt», 12. «Frankfurt, Mai 1946», 14. «Harlaching, Mai 1946» y 16. «Unterwegs», constituyen la primera. Los fragmentos que la componen están precedidos por una indicación de lugar y tiempo. Una segunda serie está formada por el 9. «Du sollst dir kein Bildnis machen» y el 11. «Der andorranische Jude». En este caso, no se indica ni el lugar ni el tiempo, como tampoco en los fragmentos que constituyen la última serie, el 13. y el 15., ambos titulados «Zur Schriftstellerei». Estas series se distribuyen de forma alternante.

La primera de las mencionadas se refiere a la Alemania de postguerra y es, en gran parte, una reelaboración de las 39 anotaciones escritas durante un viaje que Max Frisch realizó con Kurt Hirschfeld durante los meses de abril y mayo de 1946 a ese país. Ya habían sido publicadas en Junio de ese mismo año en *Die Neue Schweizerische Rundschau* (14) con el título «Death ist so permanent. Notizen einer kleinen deutschen Reise». Las imágenes de las ciudades son aterradoras:

Auch die Liebfrauenkirche ist ein offener Raum mit schwirrenden Vögeln darin. (...) Das Dach ist ein schwarzes Gerippe. Und auch hier sieht man wieder auf den Seite hinaus: Kamine sind stehengeblieben, eine Badwanne ganz in der Höhe, eine Wand mit verblaßten Tapeten, dazu die schwarzen Ornamente von Brand, die Zungen von Ruß, die Fenster voll Ferne und ziehendem Gewölk, voll Frühling. Oft blickt man von einer Straße in die andere hinüber, wenn auch durch ein Netz von rotem Rost; Reste einer niederhängenden Decke (T. I. 30).

Una vez más Frisch muestra la plasticidad e intensidad que puede imprimir a sus descripciones. El cuadro que dibuja es tan desgarrador que la expresión «voll Frühling» impacta profundamente. Allí donde se esperaría emotividad, el estilo es contenido, aunque poético: «die Fenster voll Ferne». El estilo paratáctico, la carencia de adjetivación, y la utilización de la forma «man» confieren un tono objetivo, casi periodístico, a esta descripción. Paradójicamente, esa imagen apocalíptica cobra intensidad. Por otra parte, la utilización del pronombre «man» suprime el carácter de vivencia individual, particular convirtiéndola en un testimonio de carácter objetivo. Unas líneas después se incluye una reflexión: «Wäre es ein Erdbeben gewesen, ein Werk der blinden Natur, man könnte es ebenso wenig begreifen; aber man könnte es hinnehmen ohne Begreifen» (T. I. 31). Es importante destacar que en el T.

I. toda reflexión viene precedida de la vivencia concreta que la provoca. También se utiliza en esta reflexión el pronombre «man», lo que le confiere un tono de sentencia. Sin embargo, se produce un interesante efecto: el aforismo no surge como pensamiento abstracto, sino que se lee como consecuencia de una situación concreta. De este modo Frisch da forma a un deseo formulado varias veces en diarios y entrevistas: «Unser Denken muß konkret werden».

La reelaboración de la serie de fragmentos originarios del viaje a Alemania implica cambios estilísticos y, además, una nueva reordenación y distribución de los mismos, puesto que a ellos se intercalan otras dos series de fragmentos: una, formada por el 9. «Du sollst Dir kein Bildnis machen» y el 11. «Der andorranische Jude», y otra, formada por los fragmentos 13. y el 15., ambos titulados «Zur Schriftstellerei».

La primera serie de las mencionadas gira en torno al tema «Bildnis» que es tratado tanto a nivel individual como colectivo. En el fragmento 9. se habla del primero: «In gewissen Grad sind wir wirklich das Wesen, das die andern in uns hineinsehen, Freunde wie Feinde. Und umgekehrt! auch wir sind die Verfasser der andern;» (T. I. 33) «Der andorranische Jude» es una historia que habla, en clave de ficción, de los prejuicios colectivos, aquéllos que se extienden a pueblos enteros. Esta narración es el esbozo del drama *Andorra* estrenado en 1961. El relato incluido en el T. I. comienza:

In Andorra lebte ein junger Mann, den man für einen Juden hielt. Zu erzählen wäre die vermeintliche Geschichte seiner Herkunft, sein täglicher Umgang mit den Andorranern, die in ihm den Juden sehen: das fertige Bildnis, das ihn überall erwartet (T. I. 35).

Según lo afirmado anteriormente, esta cuestión aparece tratada como reflexión autobiográfica y como tema de una historia ficticia. Este principio de composición es recurrente en la secuenciación de los fragmentos en el T. I., toda vez que siempre la reflexión precede a la historia ficticia. La historia del judío andorrano, al igual que todas las historias ficticias del T. I. los diarios, tiene un carácter bipolar. Son historias autorreferenciales, sin embargo, temáticamente se relacionan con la serie de fragmentos a la que pertenecen. Ya en la historia de Marion se planteaba el conflicto de la «Wahrhaftigkeitssuche» como la superación de los «Bildnisse». En aquélla secuencia se hablaba de las ideas preconcebidas, a nivel individual, y ello permite establecer una asociación temática entre ambas secuencias.

Es interesante anotar el hecho de que el tema del «Bildnis» colectivo se incluya en la secuencia de fragmentos redactados en su viaje a Alemania, los cuales habían sido publicados anteriormente. La siguiente cita puede arrojar algo de luz sobre el momento en el que se podría establecer una asociación

temática. El fragmento «Harlaching Mai 1946» refiere la conversación con una joven alemana, la cual añora la época nazi: «(...) kurz darauf folgen ihre bitteren Worte über die Besatzung, die eben im Jeep vorbeirast, über die Amerikaner ganz allgemein, die sie als Barbaren bezeichnet». (T. I. 41) El párrafo comienza con una reflexión del diarista que precede a la citada conversación:

Das Gefühl, daß es nie stimmt, wenn wir von ganzen Völkern sprechen, und daß alle Einsichten, die man in dieser Art verallgemeinert, mehr Unheil stiften als anders – wo könnte es wacher sein als in der Nähe einer jungen Frau... (T. I. 41).

Este hecho legitima la afirmación de que la sucesión de fragmentos no está determinada por la sucesión de los días. Desde una cierta amplitud temporal Frisch reelabora y redistribuye los fragmentos desde criterios exclusivamente temáticos. De este modo pone en relación las experiencias vividas, las reflexiones que ello le produce y la transformación de esas reflexiones en tema de historias ficticias.

Una tercera serie de fragmentos —13. y 15. ambos titulados «Zur Schriftstellerei»—, se intercala a los últimos redactados en Alemania. En ambos, el diarista, en tanto que escritor, manifiesta su incapacidad para expresar el horror del que es testigo, constata las limitaciones del sujeto que lo percibe y, además, las limitaciones que impone la lengua:

Im Grunde ist alles, was wir in diesen Tagen aufschreiben, nichts als eine verzweifelte Notwehr, die immerfort auf Kosten der Wahrhaftigkeit geht, unweigerlich; denn wer im letzten Grunde wahrhaftig bliebe, käme nicht mehr zurück, wenn er das Chaos betritt – oder er müßte es verwandelt haben (T. I. 39).

Del análisis de estas dos secuencias interesa destacar el intenso proceso de literarización al que están sometidos los fragmentos que la componen. La sucesión de fragmentos no está determinada por el suceder de los días. Hay un proceso consciente de reordenación de aquéllos en secuencias redactadas en Suiza y en el extranjero alternativamente. Cada secuencia está constituida por varias series asociadas desde un punto de vista temático. Los temas surgen y se tratan según un esquema que se repite: situación concreta como punto de partida, proceso de interiorización de los mismos y base conceptual de historias ficticias. Se podría afirmar que, tanto en las secuencias escritas en el extranjero como en Suiza, se tratan los mismos núcleos temáticos. En general, se constata que los temas se presentan como consideraciones pun-

tuales y concretas en los fragmentos escritos en el extranjero y son sometidos a una reflexión más articulada cuando el diarista vuelve a tratarlos, posteriormente, en Suiza. Todas las historias ficticias están en secuencias escritas en Suiza. «Der andorranische Jude» sería la excepción.

Las personas y las ciudades cobran un gran protagonismo en las anotaciones hechas en el extranjero. Frecuentemente se recogen vivencias, experiencias, observaciones concretas que sirven de punto de partida para posteriores reflexiones. Predominan las descripciones concretas del aquí y del ahora. Descripciones que incluyen hermosas imágenes de la naturaleza sirven de contrapunto a aquéllas que presentan la destrucción de las ciudades en la postguerra: «Das Meer erscheint wie dunkle Tinte, je tiefer die Sonne sinkt; mit glißenden Schäumen rollen die Wellen über ihre eigenen Schatten» (T. I. 114). También encontramos bellísimas descripciones de paisajes suizos, esta vez como contrapunto a momentos de desaliento. En general, los modos de discurso más frecuentes son el informe, la descripción y la reflexión, siendo utilizados de forma alternante. En los fragmentos escritos en el extranjero predominan la descripción y el informe, en los redactados en Suiza, la reflexión. El contraste provocado por los diferentes matices temporales, que los diferentes modos comportan, imprime un marcado ritmo a la prosa.

La mayoría de los fragmentos escritos en el extranjero vienen precedidos de indicación de lugar y tiempo. Por el contrario, aquéllos cuyo escenario es Suiza carecen de tal descriptor. A pesar de ello el cambio de espacio es claro, pues, de forma regular, el primer fragmento de las series redactadas en Suiza es: «Zürich, Café de la Terrasse». Las narraciones ficticias crean su propio espacio y tiempo y, por contraste, dinamizan el ritmo general de la prosa diarística.

En relación a las diversas facetas del diarista se puede afirmar lo siguiente. En general, en los fragmentos redactados en el extranjero aquél se muestra como atento observador de la realidad exterior, como testigo del acontecer histórico. Evita todo personalismo situando sus observaciones y reflexiones en un plano interpersonal e intersubjetivo. Para ello, a veces, transcribe conversaciones, y utiliza con mucha frecuencia las formas «man» y «wir».

En su calidad de escritor, Max Frisch ofrece un interesante panorama literario de aquellos años. Su encuentro con Zollinger, con Brecht, su asistencia al congreso de escritores en Warschau en 1948, son circunstancias que ayudan al lector a conocer aspectos que no se recogen en los libros de historia de la literatura. Como creador, reflexiona frecuentemente sobre la forma teatral y, en general, se replantea su forma de escribir y de servirse de la lengua. Sus reflexiones son expresión de la impotencia y el desconcierto que le producen tanto el caos que percibe a su alrededor, como el que vislumbra en él mismo. Por ello siente la necesidad, casi existencial, de darle forma. En sus reflexio-

nes poetológicas se incluyen planteamientos que definen, a grandes rasgos, la literatura moderna del S. XX:

Mindestens ließe sich denken, daß ein spätes Geschlecht, wie wir es vermutlich sind, besonders der Skizze bedarf, damit es nicht in übernommenen Vollendungen, (...) erstarrt und erstirbt. (...) Der Hang zum Skizzenhaften, (...) die Vorliebe für das Fragment, (...) das alles hatte schon die Romantik, der wir zum Teil so fremd, zum Teil so verwandt sind. (...) Die Haltung der meisten Zeitgenossen aber, glaube ich, ist die Frage, und ihre Form, solange eine ganze Antwort fehlt, kann nur vorläufig sein; für sie ist vielleicht das einzige Gesicht, das sich mit Anstand tragen läßt, wirklich das Fragment (T. I. 118 y 122)

Durante los tres últimos años en los que se redacta el diario, el arquitecto Frisch ve construir la piscina Letzigraben y esta circunstancia se recoge en sus anotaciones. Por otra parte, como ciudadano suizo el diarista formula a lo largo de todo el diario, especialmente en los fragmentos que están escritos en su país, una oposición frontal a una sociedad dominada por el concepto del orden, y por el valor del dinero:

Oft am Morgen, wenn ich an die Arbeit fahre, steige ich vom Rad, erlaube mir eine Zigarette; (...) das verwilderte Gras, der See und die Verbotstafel, die mich jahrelang abschreckte; die offene Weite dahinter. (...) Ordnung muß sein ! (...) Oft, während ich hier sitze, immer öfter wundert es mich, warum wir nicht einfach aufbrechen-. (T. I. 71-72)

El tema del «Ausbruch» que reaparecerá durante los tres años restantes, parte de esa vivencia personal y de una noticia leída en el periódico: un respetable cajero de banco mata durante la noche a toda su familia. La historia ficticia «Der Graf von Öderland» tiene como tema el «Ausbruch». Este diario muestra el cambio de actitud de Max Frisch, en relación a su compromiso con la realidad del momento: «Der Brief eines Freundes rührt einmal mehr an die Frage, ob es zur Aufgabe irgendeiner künstlerischen Arbeit gehören kann, sich einzulassen in die Forderungen des Tages» (T. I. 113). Como respuesta cita los conocidos versos de Brecht: «Was sind das für Zeiten, wo das Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist, weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt» (T. I. 113). Frisch describe su compromiso como ciudadano con estas palabras: «Wer sich nicht mit Politik befaßt, hat die politische Parteinahme, die er sich sparen möchte, bereits vollzogen: er dient der herrschenden Partei» (T. I. 329). Su responsabilidad como dramaturgo se expresa en estas frases:

Als Stückschreiber 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 (T. I. 141).

Max Frisch también se muestra en este diario como un observador crítico de la situación histórica europea. Los tres últimos fragmentos del año 1946 son tres borradores de una carta, no enviada, a un militar alemán de alta graduación. Este personaje le escribe acusándole de no estar legitimado para hablar de unos acontecimientos que no vivió, por ser Suiza un país neutral. Sin embargo, Frisch considera que, precisamente esa situación le permite una mayor distancia y objetividad:

Daß der Krieg uns anging, auch wenn er uns nochmals verschonen sollte, wußte jedermann. Unser Glück blieb ein scheinbares. Wir wohnten am Rande einer Folterkammer, wir hörten die Schreie, aber wir waren es nicht selber, die schrien. (...) Wir hatten sogar, was die Kriegsländer nicht haben: nämlich den zwiefachen Anblick (T. I. 149-150)

Sorprende, no obstante, los escuetos apuntes con los que se refiere al cierre de fronteras entre las dos Alemanias: «Die Russen, heißt es, haben die Zonengrenze gesperrt». Más adelante formula una reflexión: «Blockade, um die Westmächte zu treiben – mit dem Hunger der Berliner» (T. I. 266). En la siguiente secuencia se lee: «Die Teilung Deutschlands, seit Kriegsende vorhanden, ist nun verkündet und vollstreckt – es liest sich wie die Exposition eines Dramas» (T. I. 271). El fragmento «Reminiscenz» es un emocionante relato retrospectivo del día de la capitulación, en Abril del 45. Frisch estaba prestando servicio militar en la frontera y vivió las tremendas situaciones que se produjeron entre los que querían huir y los que regresaban. (T. I. 412-419). Por otra parte, el rearme, la utilización de la energía nuclear y la progresiva radicalización de los dos bloques son, entre otros, temas que preocupan al ciudadano Max Frisch y que son tratados frecuentemente en este diario.

En el *Tagebuch 1946-1949* todas las anotaciones han sido concebidas como partes integrantes de un proceso abierto pero no invertido. El diarista, en sus diferentes vertientes, confiere a los contenidos del diario una visión plural, pero homogénea. La coordenada local funciona como factor organizador para la secuenciación de los fragmentos. Las asociaciones temáticas sirven para distribuir las series de fragmentos que las componen. Las variantes autobiográficas y ficticias —por este orden— de algunos temas se repiten regularmente. La aplicación consciente y deliberada de este amplio registro de recursos estilísticos y técnicas de composición permiten afirmar

que el *Tagebuch 1946-1949*, es una obra de calidad literaria en la que se aúnan el carácter artístico y el autobiográfico.

III. *Tagebuch 1966-1971*: «Forderungen des Tages»¹¹

La intención artística y la voluntad de publicación están también en la planificación y redacción de este diario. Cuando Frisch lo inicia, en 1966, es ya un escritor reconocido en todo el mundo y sus obras se han traducido a muchas lenguas. Es el momento de su regreso a Suiza después de permanecer en Roma cinco años junto a Ingeborg Bachmann. Es un tiempo de incesante viajar: en 1967 va a la Unión Soviética y en los años siguientes también a EEUU, Japón y a distintas ciudades de Europa. En este periodo de tiempo la escena internacional se ve conmocionada por numerosos conflictos: Guerra de Vietnam y Camboya, golpe de Pinochet en Chile, primavera de Praga, revueltas en mayo del 68, golpe militar en Grecia, asesinato de Martin Luther King, y un largo etcétera, consecuencia en gran parte de la escalada armamentista y de la lucha por el poder de los bloques del Este y del Oeste. Durante esos años Max Frisch hace oír su voz en muchos foros, dentro y fuera de Suiza. En todas sus intervenciones el escritor muestra su oposición a los dogmatismos ideológicos, a la intolerancia y, sobre todo, a la larvada violencia del poder establecido, ya sea político o económico. En una entrevista concedida a Werner Koch en 1970 se manifiesta sobre estas cuestiones, y las considera el tema central del T. II.: «Macht und Gewalt ist natürlich das zentrale Problem unserer Zeit. Es ist das Problem der Politik überhaupt. Es beschäftigt mich in den letzten Jahren in der Form eines Tagebuchs dauernd»¹². Gran parte de las intervenciones públicas de aquellos años, en su mayoría ya publicadas en periódicos y revistas, son sometidas a un proceso de reelaboración e incluidas en el T. II. En este segundo diario el peso de las cuestiones políticas es relevante.

En el T. II también se tratan otras cuestiones de tipo existencial las cuales, frecuentemente, han sido temas de la prosa narrativa de este escritor, por ej. los problemas de la pareja, la vida fracasada, la falta de autoestima etc... sin embargo, por vez primera surge una cuestión: el proceso del envejeci-

¹¹ Esta expresión aparece en el T. I. 113. Posteriormente da título a un volumen en el que se recogen diversos escritos políticos de Max Frisch de los años 1943-1982. Schmitz, W. (Hrg.), *Max Frisch. Forderungen des Tages* (Frankfurt/M. 1983).

¹² Koch, W., «Gespräch mit Max Frisch», en: Koch, W. *Kant vor der Kamera* (Mainz 1977), 115-128, cita 118.

miento y los problemas que de él se derivan. Este asunto será el tema central de las narraciones publicadas años después: *Montauk* (1975) y *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979). Todos los problemas mencionados preocupan no sólo al escritor Max Frisch, sino también a muchos de sus coetáneos. Así lo formula Peter Wapneski en un trabajo sobre el T. II.: «Wie kein anderer zeitgenössischer Schriftsteller deutscher Sprache hat er die Fähigkeit, das latent im Bewußtsein vieler Dahinschlummernder zu aktualisieren, jenes 'hier -bist-du-gemeint-' Erlebnis zu erzeugen. Dieser Max Frisch, (...) heikel und den Menschen auf bedenkliche Weise nur zugetan: *er ist (bedingt) repräsentativ*»¹³.

El T. II. apareció por vez primera en 1972 y al ser publicado de nuevo en las *Gesammelte Werke* Frisch incluyó partes que habían sido tachadas para la anterior publicación¹⁴. Externamente el T. II. está dividido en seis partes que corresponden a los seis años que incluye la obra. Consta de 431 páginas y de un total de 151 fragmentos (el mismo número que el T. I.). En el T. II., al igual que en el anterior, la sucesión de fragmentos no se realiza según criterios estrictamente cronológicos. En general, los fragmentos que incluyen prosa autobiográfica, documental y ficticia aparecen distribuidos de forma alternativa. Un rasgo característico de este diario es la variedad de textos que incluye: FRAGEBOGEN, VERHÖR, NOTIZEN, KATALOG, PROTOKOLL. Con todo, el aspecto más llamativo del T. II. es la variedad tipográfica. Este aparente juego tipográfico es el resultado de una técnica de trabajo: Frisch hizo las anotaciones en papeles de diferentes colores que, posteriormente, fueron trasladadas a diferentes tipos de letras¹⁵. La hipótesis de que la utilización de diferentes grafías está en relación con el carácter documental, autobiográfico o ficticio de los contenidos de los mismos parece justificada. Sin embargo, deja abiertas muchas preguntas, sobre todo en lo que se refiere a la utilización de la letra garamond.

Para responder a ésta y a otras preguntas es necesario analizar algunos fragmentos sucesivos. Necesariamente el estudio ha de limitarse a algunos de ellos y se han elegido los correspondientes a 1966, primer año del diario. Este estudio se propone, por una parte determinar el principio que ordena la sucesión de los fragmentos y, por otra, determinar las relaciones que se establecen entre el carácter autobiográfico, documental y ficticio de los diferentes fragmentos y el hecho de que aparezcan escritos en helvética, courier, garamond y garamond cursiva. 1966 consta de los siguientes fragmentos:

¹³ Wapneski, P., «Tua res», *Merkur* 26 (1972), 1031-1038, cita 1031.

¹⁴ Consultar para este tema, De vin, D., *op. cit.*, especialmente, 248-250.

¹⁵ *Ibid.* 88.

1. FRAGEBOGEN (garamond)
2. Statistik (helvética)
3. BODEGA GORGOT (garamond)
4. BERZONA (courier)
5. VORSATZ (garamond)
6. CASA DA VENDERE (courier)
7. DER GOLDSCHMIED (garamond)
8. BERLIN (courier)
9. ERINNERUNG AN BRECHT (garamond)
10. ZÜRICH (courier)
11. NACHTRAG ZUR REISE (garamond)
12. WARSCHAU (garamond)
13. ZÜRICH (courier)
14. SKIZZE (garamond)
15. BERZONA, Juni 1966 (courier)
16. FRAGEBOGEN (garamond)
17. ZÜRICH, Dezember, 1966 (courier)
18. Zitate (helvética)
19. EHE NACH DEM TOD (garamond)

El año 1966 comienza con un 1. FRAGEBOGEN. El listado de preguntas que contiene hace referencia a diversos aspectos de la vida humana: amor, hijos, relaciones interpersonales, autoestima, temor a envejecer y a morir, sentido nacionalista, la felicidad etc. Es importante destacar el matiz de objetividad que confiere a estos asuntos tan personales y subjetivos la utilización de este texto de tipo técnico. Todos estos temas serán tratados con mayor profundidad en sucesivos «Fragebogen». Sin embargo, el siguiente fragmento 2. Statistik, reduce el campo temático a la cuestión del envejecimiento de la población, puesto que incluye estadísticas sobre la evolución en las expectativas de vida desde el pasado hasta el presente. De este modo, se introduce un tema central del T. II.: «das Altern», asunto que será el contenido recurrente de los diversos fragmentos: VEREINIGUNG FREITOD y NOTIZEN ZU EINEM HANDBUCH (...). La asociación temática funciona como principio ordenador de la secuenciación puesto que «das Altern», tratado en los anteriores fragmentos, es el tema central de la historia ficticia que se cuenta en 3. BODEGA GORGOT y 7. DER GOLDSCHMIED. En la bodega «Gorgot» pasa Goldschmied gran parte de su tiempo, porque la convivencia con su mujer le produce dolor y frustración:

Seine Frau fürchtet jetzt immer, daß er sich lächerlich macht. (...) Meistens sagt er nichts, überhaupt nichts, wundert sich nur, was eigentlich los ist, daß er sich alles gefallen läßt. Vielleicht meint sie, daß der

Golschmied es nicht einmal merkt. Dann fragt sie jedesmal: ‘hast du wirklich die Wohnung abgeschlossen?’ (T. II. 18)

Entre los dos fragmentos que cuentan la historia de Goldschmied hay otros tres especialmente interesantes: el 4. BERZONA, el 5. VORSATZ y el 6. CASA DA VENDERE. Berzona es el lugar en el que Max Frisch tenía una casa, en la que pasó gran parte de su vida. En ese fragmento se da información sobre el valle en el que está la aldea, sus habitantes etc.. Al final el diarista manifiesta un sentimiento personal: «In Winter habe ich es lieber» (T. II. 13). Este lugar da título a otros muchos fragmentos en los que se habla de cuestiones del ámbito personal. El proceso de deterioro y abandono, que en la historia de Goldschmied se refiere a las personas, es extensivo también a las casas. CASA DA VENDERE habla de ello.

El fragmento 5. VORSATZ es también marcadamente autobiográfico. Alude al momento en el que Frisch regresa de Roma e inicia el T. II. En este fragmento se incluye un propósito: «(...) über die Schweiz mindestens öffentlich keine Äußerungen mehr zu machen». Sin embargo, unas líneas después reconoce haber roto su promesa y, para ejemplificarlo, cita una frase extraída de la conferencia «Überfremdung»¹⁶ pronunciada con motivo de la «Vereinigung der kantonalen Fremdenpolizeichefs» a comienzos de 1966: «(‘Ein kleines Herrenvolk sieht sich in Gefahr: man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen’))» (T. II. 14). El contenido de este fragmento es una declaración de la actitud beligerante y crítica que Frisch mantiene con respecto a la política de Suiza, y que será habitual hasta el final del diario. Numerosos fragmentos del mismo giran en torno a cuestiones polémicas de la vida pública suiza: Las brutales medidas de represión policial con motivo de las revueltas del 68, el escándalo protagonizado por el consorcio Bühler – Oerlikon por la venta ilícita de armas, las posiciones conservadoras del *Neue Züricher Zeitung* en determinados temas etc...

El hecho de que Frisch incluya estos tres fragmentos autobiográficos: 4. BERZONA, 5. VORSATZ y 6. CASA DA VENDERE, entre los dos dedicados a la historia ficticia de Goldschmied, es indicio de que tanto el diarista como la figura ficticia comparten experiencias análogas. Sería inexacto establecer un paralelismo entre ambas pero, sin duda, Max Frisch participa de los miedos de Goldschmied ante el paso inexorable del tiempo. Esta opinión es legítima, toda vez que tres años más tarde Frisch publica la narración autobiográfica *Montauk*, la cual gira en torno al tema «das Altern». Es decir, la asociación temática entre fragmentos sucesivos funciona de nuevo como fac-

¹⁶ Esta conferencia, junto con otras intervenciones y artículos de Max Frisch, está publicada en el volumen *Öffentlichkeit als Partner* (Frankfurt /M. 1977).

tor de organización interna. Las interrelaciones que se constataban en el T. I. entre el diarista y la figura de Marion, pueden establecerse en este T. II. entre el diarista y la figura de Goldschmied.

En el fragmento 8. BERLIN Max Frisch manifiesta no haberse acercado al muro y hace un breve, pero revelador, comentario de su encuentro con Uwe Johnson: «Er selber bezeichnet sich nicht als Flüchtling, kann aber nicht mehr auf die andere Seite» (T. II. 23). En el T. II. El diarista critica con frecuencia la injusta situación provocada por la lucha de poder entre los dos bloques, y las consecuencias negativas que ello reporta a los ciudadanos. En el mencionado fragmento se alude al totalitarismo del sistema comunista, sin embargo, la política militarista de los EEUU, por ej. la ocupación de Vietnam y Camboya, es considerada por Max Frisch como violencia de estado, por cuanto que su verdadero fin es consolidar la posición de poder en esa zona. LUNCH IN DEM WEISSEN HAUS, 2. 5. 1970, y otros muchos fragmentos escritos con motivo de su visita a EEUU en 1970, incluyen testimonios de esta posición crítica.

El fragmento siguiente es el 9. ERINNERUNG AN BRECHT. De Vin se muestra sorprendido por la inclusión en este lugar de un texto ya publicado con anterioridad¹⁷. Sin embargo, siendo la asociación temática el factor ordenador de la sucesión de fragmentos, es perfectamente lógico la inclusión de esos recuerdos en este lugar. Brecht es uno de los ejemplos más evidentes de las contradicciones y problemas en los que se vieron atrapados muchos intelectuales y escritores, debido a su postura crítica con la ideología de uno u otro bloque. El trato con Brecht sirvió a Max Frisch para conocer de primera mano esa situación. En este fragmento rememora momentos vividos en compañía del dramaturgo alemán desde la llegada de éste a Zürich, en noviembre de 1947, hasta la última visita que le hizo en Berlín, en septiembre de 1955, poco antes de su muerte¹⁸. Tiene razón Marcel Reich-Ranicki cuando afirma sobre estos recuerdos: «Niemals (...) sind Brechts Größe und Besessenheit, seine Egozentrik und Einsamkeit exakter beschrieben worden (...)»¹⁹. Este retrato de Brecht es un ejemplo evidente de la capacidad que tiene Frisch para fijarse en detalles que, aún siendo aparentemente insignificantes e inadvertidos para la mayoría, revelan aspectos ocultos de la personalidad:

¹⁷ De vin, D., *op. cit.*, p. 203.

¹⁸ Un estudio más completo sobre la relación entre estos escritores en O. Martí Peña, «La personalidad y el compromiso político de Bertolt Brecht en las reflexiones y recuerdos de Max Frisch», Andersen, K. / Bañuls, J. V. / De Martino, F., (Ed.) *El teatro, una política* (Bari 1999), 193-206.

¹⁹ Reich-Ranicki, M., «Max Frisch. Der Klassiker der Skizze», Reich-Ranicki, M., *Entgegnung* (München 1985/1981), 67-72, cita 71.

Brecht in Gesellschaft von Leuten, die er nicht näher kannte – meistens waren es jüngere Leute, (...) – liebte es, einer der Stilleren zu sein, derjenige, er sich vor allem erkundigt: Schwerpunkt der kleinen Gesellschaft, aber nicht Mittelpunkt, ungefeiert, im Mittelpunkt war immer ein Thema (T. II. 27)

El fragmento 10. ZÜRICH incluye un apunte claramente autobiográfico: «Mutter im Sterben. (...) Sie ist 90» (T. II. 44). El 11. NACHTRAG ZUR REISE es un reportaje en el que constata la difícil situación en la que viven los trabajadores de Odessa, ciudad de la antigua URSS en la que vivía su madre, y a la que, según se deduce del contenido de este fragmento, se desplaza tras la muerte de aquélla. El 12. WARSCHAU incluye un breve reportaje sobre la situación de los trabajadores polacos y el comentario de un conocido: «Einigen gehe es schlechter als früher, aber er ist dafür, daß es 90 Prozent der Leute besser geht» (T. II. 48). El siguiente fragmento 13. ZÜRICH refiere brevemente la conversación mantenida por el diarista con un trabajador autónomo de esta ciudad: «Malermmeister mit sechs Angestellten». Ante su prisa por marcharse Frisch pregunta «ob er glaube, daß ein sozialisierter Betrieb auch funktionieren könnte (...)», la respuesta es inmediata: «einer muß doch die Aufträge beschaffen, einer muß doch die Buchhaltung führen, und davon verstehen die Arbeiter überhaupt nichts» (T. II. 50). Es decir, este fragmento se relaciona temáticamente con los anteriores. Sin embargo, esa relación se establece por oposición, puesto que aquí se plantea la situación de los trabajadores de un país de la zona occidental capitalista que estimula la propiedad privada, la libre economía de mercado, la competitividad etc..., todo lo contrario a lo que sucedía en los países comunistas.

En el fragmento SKIZZE se cuenta la historia ficticia de Heiner, un personaje inmerso en la rutina frustrante de un matrimonio que no le ayuda a vivir. Siguiendo el principio de asociación temática, el fragmento 16. FRAGEBOGEN está referido a cuestiones matrimoniales, que vuelven a ser el tema del último de este año 19. EHE NACH DEM TOD.

El 15. BERZONA incluye una breve anotación de la llamada de un periodista de Moscú. Indirectamente se plantea la cuestión del compromiso de los escritores del Este y del Oeste ante el bombardeo de los EEUU en Vietnam del Norte. Siendo esto así, no sorprende el contenido del 17. ZÜRICH, Dezember 1966. En el mismo se hace un breve apunte sobre Emil Staiger — al que no nombra, sólo alude a «der Gefeierte» (T. II. 62)—, y sobre el discurso pronunciado por éste con motivo de la entrega del Büchner-Preis. A continuación Frisch transcribe, parcialmente, el discurso que desató la gran polémica denominada «Zürcher Literaturstreit». La cuestión de fondo era la diferente concepción de la responsabilidad del escritor en relación a la socie-

dad en la que vive. En opinión de E. Staiger, aquél debería mantenerse al margen del acontecer histórico, en tanto que Frisch y otros muchos escritores y estudiosos de la literatura defendían la necesidad de posiciones más comprometidas. La asociación temática vuelve a funcionar como factor de organización interna de los fragmentos 15. y 17.

Tal y como hemos comentado anteriormente la variedad tipográfica despierta el interés de los críticos. Los fragmentos correspondientes al año 1966, que se han estudiado pormenorizadamente, pueden servir para formular algunas hipótesis en relación a este tema.

La utilización de la letra helvética no presenta problemas, puesto que se reserva para la transcripción de documentos o citas extraídas de textos publicados en periódicos o revistas. En 1966 encontramos esa letra en el fragmento 2. Statistik y, parcialmente, en el 18. para transcribir algunos párrafos de la mencionada conferencia de E. Staiger. En todos los casos al final de las citas se da la referencia bibliográfica.

Por el contrario, la utilización de la letra garamond ofrece dificultades. Este tipo de letra se utiliza tanto para fragmentos de contenido ficticio como autobiográfico, con lo cual la intención que persigue el diarista al utilizarla es incierto. En garamond aparecen todas las historias ficticias contenidas en el diario. En el año 1966 serían los dos fragmentos dedicados a la historia de Goldschmied. La misma grafía aparece en los fragmentos dedicados a la imaginaria VEREINIGUNG FREITOD y en los titulados NOTIZEN ZU EINEM HANDBUCH (...), seis en total. Estos últimos, como citas de un supuesto texto destinado a los miembros de la mencionada asociación, están en garamond, pero cursiva. En garamond están también todos los fragmentos titulados FRAGEBOGEN y VERHÖR, que incluyen cuestionarios e interrogatorios inventados por Frisch. Como ya se comentó, el año 1966, y por tanto el T. II., comienza con un FRAGEBOGEN. En este año no se incluye ningún VERHÖR. Sin embargo, a lo largo del diario hay cuatro interrogatorios. En ellos se aborda la cuestión del poder coercitivo del estado y la legitimidad o ilegitimidad de una respuesta violenta de la población.

Sin embargo, además de esos textos ficticios también aparecen en garamond otros tipos de textos que tienen un marcado carácter autobiográfico. De forma paradójica, el tipo de texto elegido, tan poco apropiado para este tipo de cuestiones, destaca la intencionalidad artística y experimental que mueve al diarista a utilizarlas: el 61. PROTOKOLL. (1968), el 114. KATALOG (1970), el 81. DANKBARKEITEN (1969) y el 110. ALBUM (1970). En el primero Max Frisch registra escenas y comentarios de las revueltas de los estudiantes en Zürich con motivo del «Globus-Affaire» y las contrapone con declaraciones de la policía. De esa contra-

posición se deduce la falsedad de estas últimas. Tanto KATALOG como DANKBARKEITEN tienen contenidos marcadamente autobiográficos. En ellos, a modo de listado, registra Frisch diversos motivos de agradecimiento y de alegría, respectivamente. En ALBUM el diarista va haciendo comentarios de diversas fotografías de Günther Grass. De este modo tan original se obtiene un auténtico «Portrait» de este escritor. A los textos mencionados en este tipo de letra habría que añadir otro amplio grupo de fragmentos de carácter autobiográfico, en los que el diarista incluye reportajes de sus viajes. En el año 1966 serían el 11. NACHTRAG ZUR REISE y el 12. WARSCHAU. En los años restantes, especialmente en 1970, estos reportajes son muy frecuentes. En los mismos se incluyen comentarios y reflexiones muy elaboradas.

Toda vez que en el T. II. existen otros muchos textos autobiográficos, escritos en courier, se plantea una pregunta: ¿existe alguna diferencia entre éstos y los escritos en garamond? En el año estudiado hay varios ejemplos de fragmentos autobiográficos escritos en courier: el 4. BERZONA, 6. CASA DA VENDERE, 8. BERLIN, 10. y 13. ZÜRICH y parcialmente el 17. ZÜRICH, Dezember 1966. Todos ellos tienen en común que incluyen apuntes personales, concretos y muy poco elaborados. Este tipo de anotaciones guarda una gran semejanza con los tradicionales apuntes diarísticos. Esta afirmación parece legítima puesto que esta letra trataría de imitar a la de máquina y, además, a lo largo del T. II., muchos de ellos están encabezados tan sólo por la fecha, por ejemplo los fragmentos 24., 25., 32., 38. etc.

Verdaderamente, el grado de elaboración literaria (relacionado en ocasiones al hecho de haber sido publicados con anterioridad), sería la única característica que diferencia los fragmentos autobiográficos escritos en garamond de aquéllos escritos en courier. Este sería el caso de ERINNERUNGEN AN BRECHT. Comparto la opinión que, al respecto, manifiesta Jürgen H. Petersen, cuando se refiere a la compleja cuestión tipográfica del T. II. Opina este crítico que los textos autobiográficos en garamond serían aquéllos en los que « (...) das persönliche Erlebnis nicht als ein solches notiert, sondern literarisch verarbeitet wurde. Damit rührt Frisch an ein dichtungsentologisches Problem, das weder im allgemeinen (...) noch in bezug auf das T. II. als geklärt gelten kann»²⁰.

La utilización de diversas tipografías deja abiertas numerosas interrogantes que no pueden ser abordadas en profundidad en este artículo. Sin embargo, su interés le convierte en objetivo de futuros trabajos.

²⁰ Petersen, J. H., *Max Frisch* (Stuttgart 1989), 85.

IV. Conclusiones

Después del estudio realizado se puede afirmar la literariedad y el carácter artístico de estas obras autobiográficas. Ambos diarios incluyen escritos autobiográficos, reportajes y comentarios publicados con anterioridad en periódicos, revistas o como obras independientes, como es el caso del *Tagebuch mit Marion*. Cuando, posteriormente, pasaron a formar parte del T. I. o del T. II. estos escritos son sometidos a un proceso de reelaboración estilística y de reestructuración, puesto que la secuenciación de los mismos se realiza aplicando la asociación temática como principio de composición literaria. Este fenómeno, estudiado por Daniel de Vin en el mencionado trabajo, muestra que Frisch se toma un amplio periodo de tiempo desde que hace sus primeras anotaciones hasta que éstas pasan a formar parte del diario.

Del mismo modo, Max Frisch elabora literariamente, tanto el contenido como el texto de los diferentes fragmentos que aparecen por vez primera en los diarios, con una intención artística y experimental consciente y deliberada. Externamente, las partes del diario vienen marcadas por los años que incluyen, sin embargo la secuencia de los fragmentos no viene determinada por la sucesión de los días, —en la mayoría de los casos, los fragmentos no tienen como encabezamiento ninguna fecha—. En el T. I. la secuenciación de los fragmentos responde a criterios locales: Suiza o cualquier ciudad del extranjero. Esa circunstancia marca diferencias en relación a los contenidos, los temas y su presentación. Cada secuencia está constituida, a su vez, por series de fragmentos, sucesivos o no, que tratan un mismo núcleo temático. Además, las sucesivas series y secuencias se van imbricando temáticamente. En el T. II. la asociación temática es el principio que configura cada secuencia individual y pone en relación unas con otras. En el segundo diario se acentúa el carácter experimental. Las diferentes tipografías y variedad de textos confiere al T. II. las características de un Collage.

En relación a esta cuestión es importante considerar que Frisch ya había escrito la narración *Wilhelm Tell für die Schule*, pensada en un principio como parte integrante del T. II., en la cual ya experimenta con diferentes tipos de letra, garamond para la narración ficticia y helvética para las citas de documentos históricos. Esta técnica de Collage, es aplicada también a la narración *Der Mensch erscheint im Holozän*.

La inclusión de prosa ficticia en el contexto autobiográfico propio del diario, es una de las aportaciones más relevantes de Max Frisch a la forma diarística. En sus diarios incluye historias ficticias que, aún siendo autorreferenciales, se asocian temáticamente a los fragmentos autobiográficos que las preceden. La utilización simultánea de anotaciones de carácter autobiográfico/documental y ficticio es el aspecto más innovador de este modelo de dia-

rio que Frisch ha desarrollado, porque permite la articulación de un mismo tema en clave autobiográfica y ficticia. Recurso que, según sus propias palabras, puede dar respuesta a los retos a los que se enfrenta la ficción narrativa: «Ich glaube, das Tagebuch ist (...) eine Antwortform auf die allgemeine Skepsis, die wir hatten und noch haben, (...) gegen die fiktionale Erzählung, gegen die Illusionserzählung. Und das Tagebuch war nun die Möglichkeit, die Fiktion stehen zu lassen, aber sie abzusichern durch den Widerspruch Realität/Faktum und Fiktion» (A. 42).

Las historias ficticias contenidas en el T. I. tienen un importante componente de compromiso social y son el esquema de futuros dramas en los que se trata de responder a cuestiones que afectan a la sociedad: «Andorra», «Graf Öderland» y «Biedermann und die Brandstifter». La interpretación de esta última ha estado condicionada por el lugar en el que aparece en el diario su esbozo originario. Por el contrario, las historias contenidas en el T. II., representan la variante ficticia de temas pertenecientes al ámbito de lo personal. Este aspecto es interesante, toda vez que el T. II. tiene un contenido más político que el T. I., en el que predominan las cuestiones literarias.

La obra de creación del escritor Max Frisch, especialmente la prosa, es una incesante búsqueda de la expresión artística adecuada para articular nuevos contenidos. En el T. I. hay numerosas reflexiones sobre este extremo. La aplicación del V. E. a la narración seduce a Frisch: «Verfremdungseffekt mit sprachlichen Mitteln, das Spielbewußtsein in der Erzählung, das offen-Artistische». En esa búsqueda desempeña un papel importante la utilización contrastada de contenidos de procedencia documental, autobiográfica y ficticia²¹. Tal como hemos visto, la forma diarística es un fértil campo de pruebas para la experimentación en ese terreno. Por otra parte, un escritor que declara abiertamente «Die Vorliebe für das Fragment» y «Der Hang zum Skizzenhaften», tal y como se apuntaba en una cita correspondiente al T. I. (118) no es sorprendente que haya encontrado en el diario una forma de expresión adecuada.

El componente autobiográfico en la obra de creación de este escritor es una realidad probada. La literarización a la que lo somete, se constata también en los diarios. En opinión de Marcel Reich-Ranicki «Der passionierte Psychologe liebt zwar die Introversion und die Introspektion, hat jedoch keinerlei Neigung zum Exhibitionismus»²². En el fragmento VOM SCHREIBEN IN ICH-FORM, uno de los pocos fragmentos del T. II. que tratan de cuestio-

²¹ Sobre este tema, Martí Peña, O. «Material documental, ficticio y autobiográfico en la prosa de Max Frisch», *Studia Zamorensia Philologica* VI (1985), 183-196.

²² Reich-Ranicki, M. (art. cit.), 69.

nes poetológicas, se manifiesta Frisch sobre la verdadera «indiscreción» de la escritura autobiográfica:

Was man gemeinhin als Indiskretion bezeichnet: Mitteilungen aus dem privaten Bezirk des Schreibers, die den Leser nichts angehen. Und was die eigentliche Indiskretion ist: wenn einer mitteilt, was den Leser etwas angeht und was der Leser selbst weiß, aber seinerseits nie ausspricht (T. II. 309).

Desde un punto de vista estilístico el camino recorrido entre el T. I. y el T. II. conduce a una drástica reducción, la expresión se hace más distante y objetiva. Los «Fragebogen», «Notizen», «Katalog» etc. son tipos de textos que apuntan en esa dirección. Sin embargo, la lengua no pierde en intensidad, muy por el contrario, aumenta su poder de evocación, de sugerencia. Refiriéndose a los «Fragebogen» comenta Marcel Reich-Ranicki: «Sie entlarven, indem sie aussparen. Auf die Pausen zwischen den Fragen kommt es hier an: Denn Frischs Fragebögen suggerieren, was sie verschweigen»²³.

El diario ha ofrecido a Max Frisch la forma literaria adecuada para dejar un testimonio artístico que integra sus diferentes facetas. Por una parte, la del creador de historias que hablan de soledad, aislamiento y desamor, de la necesidad de comprometerse en la búsqueda de una sociedad más humana y más libre de prejuicios. Por otra parte, la del sagaz observador de personajes que se cruzaron en su camino durante aquellos años y, así mismo, testigo de numerosos acontecimientos históricos que ha recogido en las páginas de los dos diarios. Del mismo modo, la vertiente del brillante intelectual y crítico comentarista de la realidad que vive. Su faceta de arquitecto, amante del pensamiento que tiene como punto de partida y de llegada la concreción, da origen en estos diarios a la experiencia concreta como punto de arranque de la reflexión y la ficción. Además, estos diarios dan testimonio de la actitud comprometida del ciudadano Max Frisch ante circunstancias concretas de la vida política y socio-económica de Suiza, en las que se ha implicado en numerosas ocasiones. El compromiso indirecto del escritor y el directo del ciudadano Max Frisch van unidos en el T. I. y el T. II²⁴.

Frisch somete los diarios a una compleja elaboración literaria que incluye la *estilización de la lengua y los contenidos* y, además, un *proceso de composición literaria* que afecta a los siguientes ámbitos: 1. La secuenciación de

²³ Ibid. 70.

²⁴ Martí Peña, O., «El compromiso político del escritor y del ciudadano Max Frisch», Magallanes Latas, F. (Ed.), *Tradición e innovación en los estudios de lengua, literatura y cultura alemanas en España* (Sevilla 1998), 181-193.

los fragmentos se realiza según el principio de contraste y alternancia entre aquéllos de carácter documental, autobiográfico y ficticio. A todo ello hay que añadir la importancia de la coordenada local en el T. I. y la utilización de textos y tipografías diversas en el T. II. 2. La asociación temática funciona como principio de organización interna de los fragmentos, integrándolos en un complejo «Sinnzusammenhang». 3. La actitud homogénea, aunque plural del diarista, funciona también como factor de integración.

Todos los aspectos estudiados en este trabajo prueban la importancia que tienen para la historia de la forma diarística el *Tagebuch 1946-1949* y el *Tagebuch 1966-1971*, puesto que no existe ningún precedente que tenga las características tipológicas de ambos diarios. Se puede afirmar que la intención artística con la que Frisch planificó la redacción tanto del *Tagebuch 1946-1949* como del *Tagebuch 1966-1971* no era una mera declaración de intenciones. Ambos diarios pueden ser definidos como los concibió su autor: *literarisches Tagebuch als Kunstform*.