

De Biedermann por Andorra hasta Biografie. La obra dramática de Frisch en España

Luis A. ACOSTA
Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT

This paper deals with the reception in Spain of three works by Frisch (1911-1991), namely, *Biedermann y los incendiarios* (*Biedermann und die Brandstifter*), 1958, *Andorra*, 1961, and *Biografía* (*Biografie*), 1967. These three plays have been produced for the stage in Spain by professional or commercial companies. Both the reception and the interpretation of the plays are seen from the perspective of comparativist methodologies. On the one hand, the way in which critics in its native tongue considered them is taken into account; on the other hand careful attention is paid to the peculiar way in which these works were received in Spain as a direct consequence of specific literary, cultural and historical conditions. Conflation of these two disparate analyses has brought about a new form of understanding.

Voy a ocuparme de la recepción e interpretación de la obra de Frisch (1911-1991) en España. Sería naturalmente pretencioso por mi parte hablar en tan breve espacio de tiempo de una obra tan amplia y tan estudiada y discutida como es la de este autor. Por ello restrinjo mis objetivos: no voy a hablar de su prosa, la parte de su producción que seguramente más éxitos le ha aportado. Hablaré de su producción dramática, pero tampoco de toda ella, me limitaré a las tres que han constituido, sin duda, la razón de su ascensión a clásico del teatro moderno. Son tres obras que —no es una pura casualidad desde perspectivas recepcionales— que han hecho de Frisch un autor conocido en España y son las únicas que han sido llevadas a escenarios comerciales por compañías, digamos, profesionales: *Biedermann y los incendiarios* (1958)

(*Biedermann und die Brandstifter*)¹, *Andorra* (1961)² y *Biografie* (1967)³. Y una última restricción: me ocuparé del momento inicial de la acogida de estas tres obras, del momento en que fueron dadas a conocer en nuestro país.

Pretendo hacerlo desde la perspectiva que proporciona la consideración del autor por críticos eminentes en el medio literario y social de su propio ámbito lingüístico, de la actitud del autor frente a unos condicionamientos históricos y literarios específicos y una interpretación, diríamos, actual de las tres obras en cuestión. De este modo se dispone de dos puntos de referencia: el de la recepción en su medio literario y social y el de la propia de un ámbito en el que los condicionamientos históricos, políticos, culturales y, dentro de estos, los literarios, dramáticos y teatrales, ofrecen un cariz completamente diferente.

Sirvan aquí las opiniones de críticos prestigiosos. Para Walter Jens, Frisch es difícil de encasillar:

Quien cree conocer a Max Frisch, se equivoca radicalmente... Las miles de páginas que ha escrito y que tenemos ante nosotros, no son datos que se puedan utilizar, más todavía, ni siquiera son hechos de los que, una vez eliminados los enrevesamientos literarios, podría decirse con buena conciencia: «Así es como ha sido en realidad». En realidad y en verdad: Con estos conceptos uno se aproxima en último término a un hombre en cuya obra se ha suprimido la frontera entre la ‘ficción’ y la ‘facción’ —una obra en la que lo inventado no es menos real, no contiene con frecuencia menos realidad que lo que está ya ahí, el mundo exterior con su garantía, de otro lado, no más seguro que el mundo interior con sus contradicciones, su oscuridad, su enmarañamiento⁴.

¹ Frisch, M., *Biedermann und die Brandstifter. Ein Stück ohne Lehre*. (Mit einem Nachspiel.) Frankfurt am Main 1958. Desde la décimocuarta edición aparece sin el añadido ‘Nachspiel’. La obra se estrena en el Schauspielhaus de Zürich el 29 de marzo de 1958.

² Frisch, Max, *Andorra. Stück in zwölf Bildern*. Frankfurt am Main 1961. Se estrena en el Schauspielhaus de Zürich los días 2/3/4 de noviembre de 1961.

³ Frisch, M., *Biografie. Ein Spiel*. Frankfurt am Main 1967. Aparece una nueva versión en 1968. Se estrena en el Schauspielhaus de Zürich los días 1/2/3 de febrero de 1968.

⁴ Jens, W., *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. Mai 1981. Según Volker Hage, *Max Frisch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, pp. 139-140. «Wer glaubt, er kenne Max Frisch, der irrt sich gründlich... Was wir vor uns haben auf diesen Tausenden von Seiten, die er geschrieben hat, das sind nicht verwertbare Daten, ja, das sind noch nicht einmal Tatsachen, von denen sich, nach Beseitigung aller poetischen Verästelungen, guten Gewissen sagen liesse: «So also ist es wirklich gewesen». Wirklich und wahrhaftig.: Mit diesen Begriffen kommt man einem Mann zuallerletz bei, in dessen Werk die Grenze zwischen ‘fiction’ und ‘faction’ aufgehoben ist – einem Werk in dem das Erfundene nicht minder real, ja oft wirklichkeitsträchtiger als das Gefundene ist, die scheinbar verlässliche Außenwelt, auf der anderen Seite, nicht sicherer als die Innenwelt mit ihren Widersprüchen, ihrem Dunkel, ihrer Rätselhaftigkeit».

Según Marcel Reich-Ranicki, trata de lo eterno y necesario hoy:

¿De qué habla Frisch? Del amor, esto es, de lo pasajero; de la muerte, del miedo a la muerte. Son, como ya se sabe, algo archiconocido. Pero el que (aunque apenas se perciba en la literatura alemana actual) siga existiendo aún y no se lo haya eliminado, no queda otro remedio que volver a estas cuestiones... Práctica moral sin predicar y crítica del momento sin hacer propaganda. Compromiso sin irritación y protesta sin histerismo. De esta manera se ha convertido en un clásico de entre los escritores contemporáneos en lengua alemana⁵.

Jörg Steiner entiende que su valor está en que es un escritor político:

Max Frisch se ha convertido en una autoridad moral en este país; es comparable a un Pestalozzi o a un Spitteler. Se ha convertido en ello porque es un escritor político. Su fuerza creadora, sus lenguajes se fundamentan en una conciencia política⁶.

Karlheinz Dreschner entiende que Frisch dice lo que tiene que decir de una manera cortés:

Max Frisch es un escritor de tacto. Un hombre de sobriedad y cortesía. Tiene mucha finura. En la vida una cualidad digna de alabanza, en la literatura las más de las veces una cualidad mortal, mortal para el autor, pues raras veces la cortesía entra en armonía con la verdad. Naturalmente Frisch advierte que la persona veraz que no puede o no quiere ser cortés, no necesita maravillarse si la sociedad humana le excluye. Este es el destino que les ha tocado a muchos hombres. No a Frisch. Ciertamente que no está en absoluto satisfecho, pero ella (la actual) lo está con él. Porque es digno de ser querido, hábil e inteligente, sobre

⁵ Reich-Ranicki, M., *Entgegnung*. Stuttgart 1981. Según *ibid.*, p. 140. «Wovon erzählt Frisch? Von der Liebe, also von der Vergänglichkeit; vom Tod, also von dem Angst vor dem Tod. Das sind, wie man weiß, alte, Jahrtausende alte Hüte. Da es jedoch die Liebe (auch wenn sie von der deutschen Gegenwartsliteratur kaum wahrgenommen wird) immer noch gibt, und da man den noch immer nicht abgeschafft hat, bleibt nichts anderes übrig, als zu diesen Fragen zurückzukehren... Er praktiziert Moral ohne Predigt und Zeitkritik ohne Propaganda. Er demonstriert Eingängigkeit ohne Gereiztheit und Protest ohne Hysterie. So wurde er zum Klassiker unter den schreibenden Zeitgenossen deutscher Sprache».

⁶ Steiner, J., *Begegnungen*. Frankfurt am Main 1981. Según *ibid.*, p. 141. «Max Frisch ist zu einer moralischen Instanz in diesem Land geworden; vergleichbar mit einem Pestalozzi, einem Spitteler. Er ist es geworden, weil er ein politischer Schriftsteller ist. Seine schöpferische Kraft, seine Sprachen gründen in seinem politischen Gewissen».

todo como escritor dramático un indudable talento, pero sin una chispa de genio⁷.

Karl Heinz Bohrer se refiere a los aspectos insulsos de su obra:

Max Frisch ha intentado lo eterno dentro de lo actual... Tengo que confesar que muchos de los contrapuntos patéticos los encuentro insulsos, la oposición general entre técnica e imaginación, naturaleza y caso normal, entre hombre y mujer, entre inteligencia y sentimiento, entre racionalidad y atavismo, entre civilización y naturaleza. En todos estos asuntos el escéptico puede encontrarse ante este tipo de escepticismo con el pensamiento en la nueva filosofía de salón alemana, y desgraciadamente son pilares de la obra de Frisch⁸.

Frisch es un escritor de la época de la guerra y de la guerra, *Tagebuch eines Soldaten* (1937)⁹, *Antwort aus der Stille. Eine Erzählung aus den Bergen* (1937)¹⁰, *Blätter aus dem Brotsack* (1940)¹¹, *J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen* (1943)¹² y de la postguerra, *Bin oder Die Reise nach Peking* (1945)¹³, *Nun singen sie wieder* (1946)¹⁴, *Santa Cruz* (1947)¹⁵, *Die*

⁷ Deschner, K., *Talente Dichter Dilettanten*, Wiesbaden 1964. Según *ibid.*, p. 137. «Max Frisch ist ein taktvoller Schriftsteller. Ein Man der Sobrietät und Courtoisie. Er hat viel von Höflichkeit. Im Leben eine löbliche, in der Literatur meist eine tödliche Eigenschaft, tödlich für den Autor, da Höflichkeit selten mit der Wahrheit harmoniert. Frisch notiert natürlich richtig, dass der Wahrhaftige, der nicht höflich sein könne oder wolle, sich nicht zu wundern brauche, wenn die menschliche Gesellschaft ihn ausschlie. Dieses Schicksal hat groe Menschen ja oft getroffen. Nicht Frisch. Er ist zwar keinesfalls mit der Gesellschaft zufrieden, aber die (heutige) mit ihm. Denn er ist liebenswürdig, gewandt und klug, vor allem als Dramatiker ein unbezweifeltes Talent, doch ohne einen Funken Genie».

⁸ Bohrer, K. H., *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 14. März 1971. Según *ibid.*, p. 138. «Max Frisch versuchte das Ewige im Aktuellen... Ich muss gestehen, dass ich viele der pathetischen Kontrapunkte abgeschmackt finde, den durchgängigen Gegensatz von Technik und Imagination, Natur und Normalfall, von Mann und Weib, von Intelligenz und Gefühl, von Rationalität und Atavismus, von Zivilisation und Natur. In all diesen Dingen kann dem Skeptiker vor dieser Art Skepsis der Gedanke an neudeutsche Podiumsphilosophie aufstoßen, und leider sind das Brückempfeiler von Frischs Werke».

⁹ Frisch, M., *Tagebuch eines Soldaten*. En *Neue Zürcher Zeitung* de los días 16, 18 y 22 de septiembre de 1935.

¹⁰ Frisch, M., *Antwort aus der Stille. Eine Erzählung aus den Bergen*. Stuttgart 1937.

¹¹ Frisch, M., *Blätter aus dem Brotsack. Tagebuch eines Kanoniers*. Zürich 1940.

¹² Frisch, M., *J'adore ce qui me brûle oder die Schwierigen*. Roman. Zürich 1943.

¹³ Frisch, M., *Bin oder die Reise nach Peking*. Zürich 1945.

¹⁴ Frisch, M., *Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems*. Basel 1946.

¹⁵ Frisch, M., *Santa Cruz. Eine Romanze*. Basel 1947.

chinesische Mauer (1947)¹⁶, *Als der Krieg zu Ende war* (1949)¹⁷, es un escritor de los años cincuenta, *Tagebuch 1946-1949* (1950)¹⁸, *Graf Öderland* (1951)¹⁹, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953)²⁰, *Stiller* (1954)²¹. *Herr Biedermann und die Brandstifter* (1955)²², *Homo faber* (1957)²³, *Biedermann und die Brandstifter* (1958)²⁴, de los años sesenta, *Andorra* (1961)²⁵, *Mein Name sei Gantenbein* (1964)²⁶, *Biografie* (1967)²⁷ y de los setenta, *Wilhelm Tell für die Schule* (1971)²⁸, *Tagebuch 1966-1971* (1972)²⁹, *Montauk* (1975)³⁰, *Triptychon* (1978)³¹, *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979)³², sin olvidar, ya en los ochenta, *Blaubart* (1982)³³ etc.

La obra de Frisch abarca todos los años y decenios de tanteos y supuesta vuelta a empezar de la literatura en lengua alemana, años de vuelta a la interioridad, del regreso a la política, y de este modo del final de una época que son los setenta y que coincide con la saturación política que rodea a la literatura.

Pero son justamente dos los aspectos a los que de una manera especial quiero referirme, que delatan una concepción de la actividad de la escritura por un lado, y un punto de referencia que denota un relación personal con la política, aspecto, de otro lado, tan importante para los escritores de los años de posguerra pero de una manera especial los años sesenta y setenta.

¹⁶ Frisch, M., *Die chinesische Mauer. Eine Farce*. Basel 1947.

¹⁷ Frisch, M., *Als der Krieg zu Ende war. Schauspiel*. Basel 1949.

¹⁸ Frisch, M., *Tagebuch 1946-1949*. Frankfurt am Main 1950.

¹⁹ Frisch, M., *Graf Öderland. Ein Spiel in zehn Bildern*. Frankfurt am Main 1951.

²⁰ Frisch, M., *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. Komödie in fünf Akten*. Frankfurt am Main 1953.

²¹ Frisch, M., *Stiller. Roman*. Frankfurt am Main 1954.

²² Frisch, M., *Herr Biedermann und die Brandstifter. Hörspiel*. Hamburg 1955.

²³ Frisch, M., *Homo faber. Ein Bericht*. Frankfurt am Main 1957.

²⁴ Frisch, M., *Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück ohne Lehre (Mit einem Nachspiel)*. Frankfurt am Main 1958.

²⁵ Frisch, M., *Andorra. Stück in zwölf Bildern*. Frankfurt am Main 1961.

²⁶ Frisch, M., *Mein Name sei Gantenbein. Roman*. Frankfurt am Main 1964.

²⁷ Frisch, M., *Biografie. Ein Spiel*. Frankfurt am Main 1967. Edición revisada en 1968.

²⁸ Frisch, M., *Wilhelm Tell für die Schule*. Frankfurt am Main 1971.

²⁹ Frisch, M., *Tagebuch 1966-1971*. Frankfurt am Main 1972. Ed. ampliada: *Gesammelte Werke in eilicher Folge*. Frankfurt am Main 1976.

³⁰ Frisch, M., *Montauk. Eine Erzählung*. Frankfurt am Main 1975.

³¹ Frisch, M., *Triptychon. Drei szenische Bilder*. Frankfurt am Main 1978. La segunda versión es de 1981.

³² Frisch, M., *Der Mensch erscheint im Holozän. Eine Erzählung*. Frankfurt am Main 1979.

³³ Frisch, M., *Blaubart. Eine Erzählung*. Frankfurt am Main 1982.

Especialmente significativas son sus palabras de *Öffentlichkeit als Partner*³⁴:

La política no me preocupa en absoluto. La responsabilidad del escritor frente a la sociedad y todo el palabreo, la verdad es que yo escribo para expresarme. Escribo para mí. La sociedad, sea la que sea, no es mi señor, no soy su sacerdote o su maestro. El público como compañero. Doy con compañeros más fiables. Es decir, publico no porque que piense que hay que adoctrinar o convertir al público, sino porque para reconocerse a sí mismo, se necesita de un público. En el fondo lo que hago es escribir para mí mismo³⁵.

Uno no puede expresarse de manera más clara y hasta radicalmente diáfana. Parece que aquí Frisch está rompiendo con uno de los principios del triángulo semiótico. Porque si no hay un destinatario, es evidente, no puede haber comunicación y si no hay comunicación ¿para qué sirve la palabra aunque sea escrita? Sin embargo es evidente que, como otros muchos autores no rompe con el destinatario de la comunicación, pues sabe perfectamente que al otro lado tiene un interlocutor, al que le comunica no lo que éste quiere oír, sino más bien lo que él quiere que oiga. Una vez hablando de la vida, otra de la muerte, otra de las relaciones entre hombre y mujer, otras, en fin, de la situación del ciudadano de la calle, y también, por qué no, de asuntos que tienen que ver con el ámbito de la política.

Pero Frisch no es un escritor político en el auténtico sentido de la palabra. Lo que no significa que no tenga convicciones políticas y no se interese por asuntos que conciernen a la política tanto en la vida personal como ciudadano como en la actividad en cuanto escritor; convicciones que se traducen en una actitud que encaja más bien dentro del ámbito de lo social, del ámbito de lo que concierne a los ciudadanos.

Llamativa en este sentido es la actitud que manifiesta en el ejercicio de su profesión como arquitecto cuando ve, por ejemplo, lo problemática que resulta la propiedad del suelo y la explica como algo de naturaleza atávica,

³⁴ Frisch, M., *Öffentlichkeit als Partner*. Frankfurt am Main 1967.

³⁵ Frisch, M., *Öffentlichkeit als Partner. Gesammelte Werke VI*. Frankfurt am Main 1976, pp. 635-636: «Politik kümmert mich überhaupt nicht. Verantwortung des Schriftstellers gegenüber der Gesellschaft und das ganze Gerede, die Wahrheit ist, da ich schreibe, um mich auszudrücken. Ich schreibe für mich. Die Gesellschaft, welche auch immer, ist nicht mein Dienstherr, ich bin nicht ihr Priester oder auch ihr Schulmeister. Öffentlichkeit als Partner. Ich finde glaubwürdigere Partner. Also nicht weil ich meine, die Öffentlichkeit belehren oder bekehren zu müssen, sondern weil man, um sich überhaupt zu erkennen, ein imaginäres Publikum braucht, veröffentliche ich. Im Grunde schreibe ich aber für mich selbst».

tal y como expresa en una entrevista que tuvo lugar en Überlingen am Bodensee en 1982³⁶. Porque en una actividad de arquitecto como es construir en las ciudades, encuentra que delante de nosotros no hay una cuestión ciertamente política para el arquitecto, pues son los políticos los que tienen que tomar las decisiones sobre cómo han de ser las ciudades que se construyan. Pero lo cierto es que también se trata de un problema social, por el hecho de que son, en definitiva, los ciudadanos quienes tienen que decidir el tipo de ciudad en que quieren o van a vivir:

No pueden construirse ciudades sin saber cuál es el tipo de sociedad que va a vivir en ellas. Se construye siempre para una sociedad que ya existe o que existirá. Y tomar estas decisiones no es asunto de nuestros arquitectos, sino asunto de todos los ciudadanos. No podéis planificar sin tener un objetivo que os es dado por un monarca o por un pueblo. Yo pregunto: ¿Tenéis ese objetivo? ¿De quién os viene?³⁷.

De otro lado, sus dudas por pertenecer a un partido son evidentes y a diferencia de Bertolt Brecht, Peter Weiss, H. M. Enzensberger y otros, está convencido de que el escritor político se encuentra en un estado de profunda ambivalencia. Es cierto, así piensa, que el escritor ha de aparecer en público, que ha de pronunciar conferencias y discursos, que el público, en último término, le exige que tenga algo que decir por el hecho de ser escritor. Es la forma de venganza del público como respuesta al hecho de haberse dirigido al mismo. Esa ambivalencia radica en el hecho de que, aún siendo cierto que a veces el escritor se ocupa de suscribir manifiestos, a fin de cuentas lo que hace es volver a su mesa de trabajo y hacer entrega a otras personas de esa responsabilidad que parecía asumir con los manifiestos:

Ciertamente a los escritores de vez en cuando nos gusta saltar del escritorio y por así decirlo puestos en pie suscribir un manifiesto actual, despreocupados por la oportunidad y orgullosos de esta despreocupación, por así decirlo encorajinados, como si la pequeña gloria personal que cada uno empeña con su firma, hiciera ascender el esfuer-

³⁶ Frisch, M., *ibid.*, *Int. 1-3*. Corresponde a la segunda entrevista recogida, que tuvo lugar el día 12 de marzo de 1982.

³⁷ Frisch, M., *Gesammelte Werke III*, p. 264. «Man kann keine Städte bauen, ohne zu wissen, welche Art von Gesellschaft darin wohnen soll. Man baut immer für eine Gesellschaft, die es gibt oder geben soll. Und diese Entscheidungen zu fallen, ist nicht die Sache unserer Architekten, sondern die Sache aller Bürger. Ihr könnt nicht planen, ohne ein Ziel zu haben, das euch von einem Fürsten oder von einem Volk gegeben wird. Ich frage: Habt Ihr dieses Ziel bekommen? Und von wem?».

zo de la actividad política, que después, vuelto a su mesa de trabajo deja a otros contemporáneos... ¿El hecho de que me deje honrar por otros conciudadanos en la mesa de trabajo a ser elegido o incluso autorizado, escribiendo establecer para los políticos la tarea de la que yo mismo me sustraigo?³⁸.

Ambivalencia, efectivamente, pero al mismo tiempo honradez y franqueza. Una actitud que en este momento me hace pensar en la fácilmente comparable, pero muy diferente, que toma el escritor, digamos, más bien, el intelectual protagonista de la obra de Günter Grass *Die Plebejer proben de Aufstand*, con motivo del levantamiento de los trabajadores de Berlín Este en el año 1956. Naturalmente es una cuestión muy diferente desde una perspectiva literaria que nos llevaría a una discusión para la que aquí no disponemos de tiempo.

Frisch se interesa por la política. Le interesa la paz en el mundo, la cuestión de la guerra fría. Y no es que lo entienda de una manera diferente a como, por lo general, se ha entendido la guerra no declarada entre los dos sistemas políticos del momento. Manifiesta un aspecto extraordinariamente interesante de la cuestión, porque sin negar que se trate de la guerra, la lucha entre dos sistemas, hay un matiz de fondo muy profundo que manifiesta, por ejemplo, a propósito de la Invasión de Checoslovaquia por las tropas soviéticas en 1968:

Las tropas soviéticas no defienden, como se pretende, el socialismo frente a la contrarrevolución: simplemente defiende el establishment soviético del momento, el miedo a una evolución del socialismo... El intento checoslovaco no ha fracasado, sino que ha sido reprimido³⁹.

³⁸ Frisch, M., *ibid.*, p. 348 (Öffentlichkeit als Partner). «Zwar lieben wir Schriftsteller es zuweilen, vom Schreibtisch aufzuspringen und sozusagen im Stehen ein aktuelles Manifest zu unterzeichnen, unbekümmert um Opportunität und auf diese Unbekümmertheit stolz, sozusagen draufgängerisch, als wöge das persönliche Rühmlein, das da ein jeder unterschriftlich verpfändet, die Mühseligkeit politischer Tätigkeit auf, die wir dann, ein jeder an seine Schreibmaschine zurückgekehrt, andern Zeitgenossen überlassen... Bin ich dadurch, da ich mich vor andern Mitbürgern auszeichne am Schreibtisch, berufen oder auch noch befugt, Staatsmänner schreibend die Aufgabe zu stellen, der ich mich dann selbst entziehe?»

³⁹ Frisch, M., *Gesammelte Werke* III, p. 477. «Zwar lieben wir Schriftsteller es zuweilen, vom Schreibtisch aufzuspringen und sozusagen im Stehen ein aktuelles Manifest zu unterzeichnen, unbekümmert um Opportunität und auf diese Unbekümmertheit stolz, sozusagen draufgängerisch, als wöge das persönliche Rühmlein, das da ein jeder unterschriftlich verpfändet, die Mühseligkeit politischer Tätigkeit auf, die wir dann, ein jeder an seine Schreibmaschine zurückgekehrt, andern Zeitgenossen überlassen... Bin ich dadurch, da ich mich vor andern Mitbürgern auszeichne am Schreibtisch, berufen oder auch noch befugt, Staatsmänner schreibend die Aufgabe zu stellen, der ich mich dann selbst entziehe?».

Naturalmente esto podría dar la impresión de que se trata de un escritor enraizado en una actitud que responde a la propia de lo que se entiende como escritor burgués. Y no es para menos. Pero Frisch, aparte de un escritor crítico, es también una personalidad, un intelectual crítico, manifiesta una actitud que se extiende tanto hacia un lado como hacia su contrario. Porque si el sistema representado geográficamente en el este europeo es objeto de su crítica, no lo es menos —y aquí está la compensación de un intelectual genuino que está por encima de actuaciones partidistas— la crítica, siempre comedida y por esta razón atractiva y asumible de manera amplia, contra el sistema implantado geográficamente en el hemisferio occidental. Sus afirmaciones sobre ello tienen, claro está que *mutatis muntanids*, una perfecta actualidad con respecto a muchos niveles y geografías. Ni dictadura del proletariado ni dictadura de los poseedores, porque tanto lo uno como lo otro no va más allá de ser una mera promesa:

Seguramente en la negación de todo tipo de dictadura, tanto de la así llamada dictadura del proletariado como también dictadura de los poseedores, soy demócrata, como demócrata no eufórico... La razón por la que como demócrata no soy eufórico es la siguiente: el aparato de la democracia parlamentaria, ejercitada por compromiso en la permanencia, pretende no sólo la tolerancia, lo que sería ya una cualidad humana más allá del ámbito burgués de estado, pretende resignación, abandono de toda utopía⁴⁰.

A partir de esta crítica se entiende la concepción que tiene de la política cuando en el Día del partido del SPD alemán en Hamburgo en el año 1977, se manifiesta dentro de lo que puede entenderse como la tradición de toda la cultura clásica y moderna alemana representada en los escritores. Habla de la democracia como algo, ciertamente utópico, pero siempre orientada hacia la humanización, hacia el proceso de conversión del hombre en hombre.

Democracia... sería una meta más allá de la propia persona que consume. Restablecimiento de la política: que la política sea algo más

⁴⁰ Frisch., M. /Hartmut von Hentig, *Zwei Reden zum Friedenpreis des Deutschen Buchhandels* 1976. Frankfurt am Main 1977², pp. 87-88. «Sicher in der Verneinung jeder Art von Diktatur, sowohl einer sogenannten Diktatur des Proletariats als auch eine Diktatur der Besitzenden, die sich freilich nie so nennen wird, bin ich Demokrat, als Demokrat nicht euphorisch... Der Grund, warum ich als Demokrat nicht euphorisch bin, ist dieser: die parlamentarisch-demokratische Apparatur, eingespielt auf Kompromi in Permanenz, erzielt nicht nur zur Toleranz, was ja eine humane Qualität wäre über den staatsbürgelichen Bezirk hinaus, mehr noch erzielt sie zur Resignation, zur Preisgabe jeder Utopie».

que la continuación del negocio con otros medios. La política como proyecto (digamos sencillamente) de una convivencia de los hombres que exige conversión en persona y, frente a la lucha por el beneficio de todos contra todos, funda valores vitales⁴¹.

Pero llegados a este punto no se puede por menos de observar, primero, que Max Frisch es un escritor. Se trata en su vida de la conjunción de dos componentes que, si lo normal es que estén íntimamente relacionados de manera que no pueden separarse, en este caso, la literatura es una respuesta a esas convicciones sociales y políticas analizadas. En segundo lugar, nos lleva a considerar una cuestión que es fundamental en toda la literatura de todas las épocas, pero especialmente de aquella a la que le tocó al autor vivir: la cuestión sobre la función de la literatura. Y ello en una época —los años sesenta fundamentalmente— en que a la literatura, de una manera especial la dramática, le ha tocado desempeñar una función directamente relacionada con la política. En literatura dramática, está permitido afirmarse, se vive a la sombra de la influencia de Brecht y otros autores del momento. Y si bien no todos son autores decididamente políticos —el ejemplo de su conciudadano Dürrenmatt— es el ejemplo palmario, la función política es una función fundamental.

Para Frisch la función de la literatura consiste en observar la política que se desarrolla, servir de advertencia, hacer que los políticos se detengan a reflexionar sobre lo que están haciendo. Naturalmente esto significa mucho, pero puede, por otra parte, que signifique poco. Para él es lo primero y fundamental, hasta el punto de llegar a afirmar que sin los intelectuales la política no tiene perspectiva⁴². Es, no obstante, consciente de que la colaboración que puede aportar no va más allá de una «asistencia molesta». La función de la literatura no se fundamenta desde la concepción brechtiana de presentar el mundo como una realidad transformable, sino que se establece desde la presentación de aquellas partículas de la realidad que observa el escritor y que, como partículas que son, no pretenden presentar el mundo social como totalidad transformable.

No es por ello de extrañar que Max Frisch no parta para su actividad literaria desde principios teóricos, desde una concepción de la literatura como

⁴¹ Frisch, M., en el *Stuttgarter Zeitung* de 19. 11. 1977. «Demokratie... wäre ein Ziel über die eigene Konsumperson hinaus. Wiederherstellung der Politik: da Politik mehr sei als die Fortsetzung des Geschäfts mit anderen Mitteln. Politik als Entwurf (sagen wir schlicht:) eines Zusammenlebens der Menschen, das Menschenwerdung fördert und, im Gegensatz zur Profit-Schlacht aller gegen alle, Lebenswerte stiftet».

⁴² Vid. *Stuttgarter Zeitung* del 19. 11. 1977: «Ich kann mir nicht denken, da Politik ohne die lästige Assistenz der Intellektuellen eine geschichtliche Chance hat».

conformación de la realidad establecida *a priori*, pues está convencido de que el arte no es algo que preceda a la actividad concreta⁴³, si existe una teoría artística se trata del resultado de la praxis literaria activa. La literatura naturalmente es una realidad que se fundamenta en el principio de la ficción. Ahora bien, con la fijación de este principio no es en realidad mucho lo que se dice, dado que toda literatura, excepción hecha de aquellas manifestaciones en que dan como resultado lo que se conoce como producto híbrido —la novela histórica, el drama histórico, el drama documental etc.— se fundamenta en ese principio. La cuestión radica en cómo se articula la ficción en la obra. Frisch lo resuelve desde su propia actividad cuando afirma que cualquier experiencia es algo en el fondo inexpresable desde el momento en que tenemos la esperanza de poderla expresar con el ejemplo real que a nosotros nos ha afectado. Expresar sólo puedo el ejemplo que me resulta tan lejano como al oyente: esto es, lo inventado. En el fondo sólo se puede transmitir lo literarizado, lo transformado, lo transformado literariamente, lo configurado:

Toda experiencia es fundamentalmente inexpresable, mientras esperemos poder expresarla con el ejemplo real de que a mi me resulta tan alejado como al oyente: esto es, lo inventado. Transmitir sólo lo puede esencialmente lo hecho literatura, lo transformado, lo transconformado, lo configurado⁴⁴.

En el *teatro de la permutación* ve una salida frente al teatro ilusionista, si bien se trata de un concepto que no va mucho más allá de sus principios. Pero independientemente de los clichés conceptuales, la pertenencia a su época es incondicional. Escribe como se ha escrito en el ámbito de la lengua alemana desde los años treinta. Vuelve a las formas del cambio de siglo, su estilo es realista y de matices *Biedermeier*. Se sirve de formas de naturaleza fragmentaria como el diario, es subjetivista, personalista, intenta la búsqueda personal en el ambiente de una época caótica. No lejos del autor aparece la huída del mundo, en los años cincuenta las tendencias restaurativas de la guerra fría, el éxito en la época de Adenauer, la vuelta a la interioridad en los años setenta. Una nueva subjetividad que no es reflejo más que del aislamiento y estado de individualidad del ser humano en el mundo.

⁴³ Vid. *Dramaturgisches*, p. 21 (¡Completar!).

⁴⁴ Frisch, M., *Gesammelte Werke*. Vol II, p. 703. En la novela *Mein Name sei Gantenbein* no son infrecuentes reflexiones al respecto. «Jedes Erlebnis bleibt im Grunde unsäglich, solange wir hoffen, es ausdrücken zu können mit dem wirklichen Beispiel, das mir so ferne ist wie dem Zuhörer: nämlich das erfundene. Vermitteln kann wesentlich nur das Erdichtete, das Verwandelte, das Umgestaltete, das Gestaltete».

Los temas se convierten en constantes. Y temas que de alguna manera ya han estado presentes en los años treinta vuelven a aparecer años más tarde: la búsqueda de sí mismo de un yo enajenado / alienado, las dificultades de entrar en contacto con el no yo, la conciencia de la contingencia humana y, en definitiva, la muerte, la tensión entre las limitaciones burguesas y un anhelo de plenitud, la incapacidad de llegar a lo real escribiendo, la preocupación por petrificarse en la cita ante la oferta inmensa de cultura. En este sentido, poco es lo que de elección de temas le queda al autor.

Y esa es la trayectoria del autor desde que comenzara a escribir en los años treinta: conciencia de crisis profunda, retirada a lo privado de una burguesía de valores metafísicos, privados, existenciales, desinterés por los temas del momento escapando a lo natural, parabólico, mítico, histórico, rechazo del experimento literario a favor de modelos de escritura clásicos.

La búsqueda de uno mismo es más importante que la confrontación social, la conformación está por delante de la expresión, la limitación se contrasta con la amplitud, contentarse contrasta con la impaciencia y la plenitud, el miedo a la edad y a la muerte, la vida como un permanente caos, la irreconciliabilidad del hombre en sus relaciones, de manera especial entre hombre y mujer, importa más el yo que la crisis económica mundial. En *Santa Cruz / Bin oder Die Reise nach Peking* se evidencia el anhelo por una vida inconvencional y las dificultades del individuo por entrar en una relación auténtica con sus conciudadanos.

En estas obras el burgués que busca un existencia aventurera termina en la resignación y adaptación. La insatisfacción es existencial, la utopía no toma aquí, como tampoco en su obra tardía, ningún perfil, ningún contorno. La superación del nacionalsocialismo (*Nun singen sie wieder, Die Chinesische Mauer, Als der Krieg zu Ende war*) se soluciona con la huida a lo metafísico y lo abstracto. Yo, tú, él y ella hacen balance en *Tagebuch 1946-1949*.

También hacen de él un representante de su tiempo *Biedermann und die Brandstifter, Andorra y Biografie*. Por lo que se refiere a las dos primeras obras dice el propio autor:

He escrito dos piezas que podrían considerarse parábolas, son 'Biedermann' y 'Andorra', llegué a ellas porque la parábola es una posibilidad de evitar el teatro ilusionista... Después no he querido hacer nada más con la parábola, descubrí que la parábola inevitablemente tiene una tendencia didáctica...⁴⁵.

⁴⁵ Manifestado por el autor en una entrevista. Según A. Stephan, «Max Frisch», Stand 1992, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, p. 14. «Ich habe zwei Stücke geschrieben, die man als Parabelstücke bezeichnen kann, das sind 'Biedermann' und

De entrada podría parecer que se trata de una forma de configuración dramática que corre pareja a la cultivada por Brecht y, con ello, la forma de enfrentamiento al teatro ilusionista. No obstante, una misma o forma similar, puede implicar contenidos completamente distintos, contenidos que también trata Brecht, como el problema del científico manifestado en la construcción de la bomba atómica en *Galileo Galilei*, la crisis de la burguesía, el nacionalsocialismo, o el de la propia Suiza. *Biedermann* y *Andorra* son la representación de una postura a medio camino entre la actitud moral y la actitud política. Porque si bien el protagonista es el típico representante del ciudadano establecido y plenamente satisfecho de la situación en que vive, en la que ni se da cuenta que en su propia casa entran incendiarios, una actitud que puede muy bien ser entendida como la propia de muchos ciudadanos, por otro lado, sin embargo, están los incendiarios, quienes podrían representar la alternativa a esa actitud burguesa, quienes no van más allá de una actitud que podría considerarse nihilista, tal vez anarquista, pero, en cualquier caso, sin contenido político alguno. La obra, de subtítulo, *Lehrstück ohne Lehre* (pieza didáctica sin enseñanza, sin doctrina), termina con la manifestación del coro de bomberos:

«Hay muchas cosas que no tienen sentido, y nada más sin sentido que esta historia, una vez hecha estallar mató a muchos, ay, pero no a todos y no ha cambiado algo»⁴⁶.

Algo similar puede afirmarse de la parábola *andorrana*, tal vez la *Andorra suiza*, donde Andri, entregado a sus asesinos, no parece necesariamente identificarse en su totalidad con la persecución de los judíos por los nazis. El problema, otra vez, de la falta de identidad del protagonista y su inmersión en un mundo falto de comunicación lleva el desarrollo dramático a un punto en el que muchas veces parece más que una cuestión político-histórica o como mucho social, algo que se mueve dentro de la esfera de la individualidad. La individualidad de Andri que sufre las consecuencias de ser víctima del grupo social, tal vez de una actitud de prejuicios racistas, podría interpretarse como el ejemplo de lo que le puede ocurrir a cualquiera, todo ello dentro de una especie de mezcla entre teatro épico con un teatro contradicto-

‘Andorra’, ich bin dazu gekommen, weil die Parabel eine der Möglichkeiten ist, das illusionistische Theater zu vermeiden... Nachher habe ich mit der Parabel nicht weiter machen können, weil ich entdeckt habe, da die Parabel unweigerlich einen didaktischen Trend hat...».

⁴⁶ Frisch, M., *Biedermann und die Brandstifter. Gesammelte Werke...*: «Sinnlos ist viel, und nichts // Sinnloser als diese Geschichte: // Die nämlich, einmal entfacht, // tötete viele, ach, aber nicht alle // und änderte gar nichts».

riamente aristotélico en el que el elemento catártico desempeña un papel fundamental: el público es provocado a pensar, actitud ciertamente épico-brechtiana, pero al mismo tiempo se siente horrorizado por lo que está viendo, ante algo para lo que no se encuentra una salida que pueda considerarse sostenible.

Aquí podría pensarse en el principio de la *dramaturgia de la permutación*, una dramaturgia que tiene por fundamento la casualidad, la duda y la improbabilidad⁴⁷, lo que, en último término, daría sentido dramático a una vida carente de sentido y que naturalmente aproxima al autor a una concepción, cierto que peculiar, del teatro del absurdo.

Con *Biografie* el autor evidencia de la imposibilidad de un desarrollo dramático en la dirección de ese tipo de teatro. La obra manifiesta una inadecuación casi perfecta al clima que se vive en la sociedad internacional y europea en aquellos años 1967/68, en la que se advierte una especie de actitud de aceptación del principio de que poco es lo que puede hacerse para cambiar las cosas tal y como son.

En resumidas cuentas: lo que por aquellos años, no podía aceptarse, desde una perspectiva posterior, en que la política parece haber agotado sus posibilidades dramáticas, las circunstancias ofrecen otros perfiles. ¿Se adelantó tal vez Frisch en su actitud de defensa de la individualidad y subjetividad a lo que vendría más tarde? La pregunta no deja de ser una cuestión meramente especulativa. Los defensores del autor, que no son pocos, reconocerán que puede responderse afirmativamente, los detractores hablarán de falta de adaptación a los tiempos. Desde un punto de vista recepcional las dos alternativas son posibles.

En cualquier caso no parece que pueda hablarse de una evolución de su drama a lo largo de las tres obras en una dirección determinada. Ciertamente se puede notar una diferencia si bien en la profundización de la subjetividad e individualidad. Porque si en *Biografie* no hay intención alguna de ofrecer una muestra del conjunto social que, además, pueda ser sometida a análisis, el subtítulo, *Ein Spiel*, todo queda dentro de la esfera de la individualidad, en las parábolas, se observaba muy bien una actitud crítica de las circunstancias, cierto que sin visos de sugerir siquiera por dónde podría empezarse la transformación hacia mejor de esas circunstancias. ¿Qué cambio puede aportar al profesor entrado en los cincuenta, Kürmann, al repetir su vida en el escenario cuando ha sido como ha sido y no ha podido ser de otra manera? Los intentos de cambio en el segundo matrimonio con Antoinette no tienen nin-

⁴⁷ Vid. A. Stephan, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁸ Vid. M. Frisch, *Öffentlichkeit als Partner*. Frankfurt am Main 1967, p. 54.

gún efecto simplemente porque no quiere renunciar a determinadas vivencias. Kürmann se siente perdido y sólo ve, entiende, que no tiene más que la posibilidad de tratar de una dramaturgia por la dramaturgia: veracidad de la presentación, imágenes desesperadas o no del ser humano mientras está en vida⁴⁸. Las imágenes que el autor presenta en sus obras dramáticas son las referidas a cuestiones, como dice Marianne Biedermann, que tienen que ver con las relaciones del individuo con la sociedad, los prejuicios de la misma, las discriminaciones, las fijaciones de ideales, modelos y convenciones. No existen ni soluciones ni indicaciones sobre cómo podría cambiarse todo eso. Lo que con la obra dramática se pretende no es sino intentar conseguir que los espectadores a la vista de lo que ven, puedan ser empujados a la reflexión. De ninguna manera las obras de Frisch pretenden ser representativas de la única solución posible. No ofrecen puntos de vista de una conciencia auténtica, sino que pretenden establecer una comunicación que pueda dar lugar a la reflexión, que tal vez, en puntos concretos, algún día podría llevar a transformaciones⁴⁹.

Pues bien, ¿qué pasa mientras tanto con Frisch en España? Son los finales años cincuenta y primeros sesenta cuando, recordemos, el autor escribe las obras que aquí son centro de nuestro interés.

Sirvan, de entrada, algunos datos de recepción: *Biedermann*, que es de 1958, empieza a conocerse en España en 1961, en Escuelas Pías de Barcelona y TEU de Arquitectura, aunque el estreno en un teatro comercial tiene lugar en el «María Guerrero» en 1965, obra de la compañía Dido Pequeño Teatro). Es representada en varias ocasiones más en 1962 por los grupos independientes Escuela de Comercio de Gijón y José A. Vega; en 1964 en Zaragoza por el grupo TC; en 1965 en Barcelona, por el Teatro Forum Vergés; en 1966 en La Coruña por el Grupo O Facho; en Valencia por Teatro Club Universitario; en 1968 en San Sebastián por el Grupo «Jarrai»; en Málaga por Estudio 68; en 1969 en Las Palmas por Teatro Insular de Cámara, en Sabadell por el Grupo «Palestra»; en 1970 en León por «Aldebarán».

Andorra, de 1961, empieza a conocerse en 1964 en el Instituto Alemán de Madrid donde la escenifica el Teatro Club «Iber». El teatro independiente «Bambalinas» la estrena en un teatro comercial en Barcelona en marzo de 1968. La representa también en 1965 en Barcelona el Teatro Club «Iber»; en 1967 en el Ateneo de Santander el TEU de Derecho; en 1968 en Zaragoza el Teatro de Cámara; en Barcelona en el Off-Barcelona el T. I. «Bambalinas»;

⁴⁹ Vid. Biedermann, M., «Politisches Theater oder radicale Verinnerlichung?. Ein Vergleich der Stücke 'Biedermann und die Brandstifter' und 'Andorra' mit 'Biografie: Ein Spiel'. *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur* 47/48 Max Frisch. Edition text + kritik: München 1983, p. 56.

en Alcoy el Grupo «La Cazuela», en Laredo el «Delta-Teatro»; en 1971 en Madrid el Teatro de la Comedia el Grupo «Actores Unidos»; en Madrid en el Certamen de Teatro Universitario el C. M. U. «José Antonio»; también en Madrid en Teatro «Goya» Productores Asociados; en 1972 en Manzanares, el grupo Ágora).

Biografie, de 1967, la estrena en un teatro comercial en 1969 en el teatro «Moratín» de Barcelona la compañía «Adolfo Marsillach», en ese mismo año en el teatro «Español» de Madrid también la compañía «Adolfo Marsillach», y en el VII Certamen Nacional de Teatro de León el grupo «Melpómene» de la O. J. E.

En el año 1966, en un teatro de aficionados de Alcoy, el grupo «La Cazuela» representa *La muralla China* en Alcoy. Se estrena en teatro comercial en 1969, 70 y 71 en Alicante, León, Bilbao y «Bellas Artes» de Madrid.

Don Juan oder Die Liebe Zur Geometrie, de 1953, la da a conocer en 1968 en el Teatro «Español» el Teatro Nacional de Cámara; ese mismo año la representa en Valladolid el mismo Grupo y en el 72 se estrena en el «María Guerrero».

Nun singen sie wieder, de 1946, se representa solamente una vez, en 1965; es en Barcelona en el Teatro de la Capilla Francesa y el trabajo corre a cargo del grupo «Bambalinas».

Die Groe Wut des Philipp Hotz, de 1958, no se estrena en teatros comerciales, sí en aficionados: la estrena en 1965 en Madrid el T. E. U. de Ingenieros Industriales); en 1966 en Sevilla y Valladolid el T. E. U. de Sevilla; en 1970 Valencia el T. U. de Valencia, en Vitoria el Grupo «Manuel Iradier».

Las demás obras dramáticas, aunque son conocidas por traducciones, no se se presentan. Se conocen *Santa Cruz*, de 1947, editada en 1969 por Cuadernos para el diálogo, *Als der Krieg zu Ende war*, de 1949, se publica en 1979 en *Obras escogidas*, al igual que *Graf Öderland de 1951*.

En resumidas cuentas, las obras dramáticas de Frisch llegan al público español prácticamente a lo largo de los años sesenta. Como se ve, las tres que aquí más interesan llegan no pasado mucho tiempo desde que habían llegado al público en Suiza o en Alemania. Y llegan, puede adelantarse, sin sufrir en realidad ningún problema con la censura.

Las obra dramática de Frisch llega coincidiendo con el momento de entrada del teatro en lengua alemana en España. Son los años en que se conoce a los grandes del teatro en lengua alemana.

En primer lugar, como es de suponer, está Bertold Brecht, de quien en los años 58 y 59 grupos de aficionados o de difusión reducida estrenan *La excepción y la regla*, *El proceso de Lúculo*, *Aquel que dice sí, aquel que dice no*, no llegando hasta mediados de los sesenta a teatros comerciales; así *El círculo de tiza caucásico* se representa en 1965 en el María Guerrero. *Madre*

Coraje en 1966 en el Bellas Artes, *La persona buena de Sezuan* en 1967 en el Teatro Griego de Barcelona; en 1973 *La boda de los pequeños burgueses* en el Goya; en 1975 *Un hombre es un hombre* en el Romea de Barcelona. A Brecht lo representan todos los grupos de aficionados tanto en Madrid y Barcelona como en provincias, y de él se representan prácticamente todas sus obras en múltiples variaciones.

El segundo escritor en lengua alemana es Dürrenmatt de quien el TEU de Derecho estrena en 1959 *La visita de la vieja dama*, y sólo unos meses más tarde ese mismo año se estrena en el María Guerrero; en 1965 llega *Los físicos* al Valle Inclán, *Rómulo el Grande* con motivo de los Festivales de España, y *Proceso por la sombra de un burro* que se representa en el Beatriz; ya en 1973 en el Arniches *El matrimonio del Señor Mississippi*. Como ocurre con Brecht, Dürrenmatt es representado por todos los grupos y en los más diversos lugares.

El mismo año 1961 en que el TEU de Arquitectura da a conocer a Frisch por primera vez con la representación de *Biedermann y los incendiarios* en las Escuelas Pías de Barcelona, se estrena en el Theatre Poche de Bruselas *¿Conoce Ud. la Vía Láctea?* de Wittlinger; será dada a conocer en 1963 en el Marquina.

De T. Dorst el grupo Dido estrena en Madrid en el año 1964 *La curva*. Según los datos de que dispongo, esta obra no llegó a teatros comerciales, a pesar del éxito de que disfrutó a niveles restringidos.

De Peter Weiss en 1966 se estrena en Barcelona la *Indagació* en versión de Feliú Formosa. En 1968 A. Marsillach representa en el Teatro Nacional Español *Marat / Sade*; en 1969 llega a teatros de aficionados *Canto del fantoche lusitano*. En 1974, igualmente a teatros de aficionados, *Nit de forasters*. La poca aceptación de este autor, salvo excepciones, se reduce prácticamente a Cataluña.

De Handke no se estrena hasta 1969 *Monólogo e introspección*, lo que ocurre mediante la representación en Madrid del CMU Poveda; al año siguiente R. Salvat estrena *Insults al públic* en el Romea de Barcelona; en 1971 con motivo del Festival de Teatro se da a conocer al público de Madrid *El pupilo quiere ser tutor*; José Luis Gómez en el Arlequín de Madrid presenta en 1973 *Gaspar*; en 1974 se estrena en Vich *Autoacusació*.

De M. Walser se estrena RESAD en Madrid y Bilbao en 1970 y 1971.

En 1973 se estrena de Büchner *La muerte de Danton*

Este es seguramente el momento adecuado para afirmar que la actividad teatral se extiende, no sólo, como se acaba de ver, a los autores alemanes. Por los escenarios españoles, profesionales o aficionados, pasan autores como de Ionesco con *Las sillas*, Beckett con *La última cinta*, Chejov con *La gaviota*, Roussin con *Nina*, Ghelderobe con *La escuela de los bufones*; Wilde, Genet,

Cocteau, Lenormand, J. J. Bernard, Osborne, Frederick Knott; Camus con *Calígula*, Andreiev con *El pensamiento*, Giraudoux con *La loca de Chaillot*; Anouilh, B. Shaw; Miller con *Todos eran mis hijos*; Sófocles, Esquilo, Eurípides, Shakespeare; T. Williams con *La noche de la iguana*, O'Neill con *Más allá del horizonte*, Priestely, *Llama un inspector*, Wesker, *Patatas fritas a voluntad*; Pirandelo, Arrabal; P. Claudel con *El zapato de raso*; Albee; *Historia del zoo*; H. Pinter, Griffi, Patrick Hamilton, Gorki, Pushkin. Strindberg, Dragim, Mroczek, Kopit o Jellicoe; sin naturalmente olvidar a los clásicos y modernos españoles.

Como muy bien puede apreciarse, la recepción teatral del drama en lengua alemana de esos años no ha de considerarse nada desdeñable. Sin embargo, hay que decirlo, ello se debe al ingente esfuerzo⁵⁰ que realiza el mundo del teatro en general y sobre todo y en especial a la buena salud de que en esos años goza ese mundo. Porque la situación recepcional no es que sea precisamente halagüeña. Y me explico: Aparte de lo que se conoce como crisis que afecta no solamente al teatro español en particular, sino a todo el teatro europeo en general, el receptor español se encuentra inmerso en de unas circunstancias sociales, pero sobre todo políticas, que condicionan la recepción del teatro alemán en lengua alemana, unas circunstancias que no se dan en los países europeos del entorno. Responden a una situación política específica que es consecuencia de un sistema político caracterizado, por expresarlo de alguna manera, por la concentración de poderes, que lleva a una política cultural de control férreo que afecta de una manera muy directa al teatro y que tiene su manifestación más llamativa en la censura. Puede decirse que de ella no se libra nadie, hasta el punto de que el mundo del teatro, ante la imposibilidad de desarrollar su actividad de una manera adecuada, es más, para no tener que interrumpirla se impone una manera de actuar que podría calificarse como de autocensura.

La censura oficial es demoledora de una manera especial con los autores españoles. En los años cincuenta y sesenta se prohíbe representar obras de Martínez Mediero, Alfonso Sastre, Gregorio Corral, Fernando Macías, Francisco Nieva, Jerónimo López Mozo, Jorge Díaz, Antonio Gala, Benet i Jornet. Alberto Miralles, Campos García, Gil Novales, García Pintado, Vicente Romero, Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Arias Velasco, Romero Esteo, toda la obra de Fernando Arrabal, Lauro Olmo, Buero Vallejo. A ello habría que añadir las obras extranjeras prohibidas y otras nacionales y extranjeras cuyos textos fueron en parte alterados o suprimidos.

⁵⁰ Vid. Acosta, L., «Zur Rezeption des deutschsprachigen Gegenwartsdramas in Spanien», Akten des 1. Iberischen Germanistentreffens. Salamanca:Ediciones Universidad de Salamanca 1981, pp. 188 y ss.

La censura por aquellos años en España e incluso entrados ya los años setenta ejerce un gran poder sobre el desarrollo de la cultura en general. Se observa, no obstante, que la energía y la salud, digamos, de la misma, las ganas de lucha, se manifiesta como algo realmente digno de encomio a pesar de las cortapisas con que se encuentra. No es por ello de extrañar que intelectuales, escritores y críticos se manifiesten en este sentido. Así, por ejemplo, Torrente Ballester en el año 1963, el mismo en que se estrena *Andorra* de Frisch y precisamente en el número de *Primer acto* (41) en que se publica la traducción de la versión francesa de *Die Wut des Philipp Hotz*, manifieste:

pero tengo entendido que el Estado es la expresión de la sociedad, su instrumento y su brazo ejecutivo. Pero —tengo entendido también— no su instrumento único, aunque muchos deseen lo contrario. De modo que, por numerosas y varias que sean las funciones que se le atribuyen, quedan muchas otras cuyo ejercicio corresponde directamente a la sociedad. Así, pienso yo, todo lo que respecta a empresas culturales, en las que el papel ideal correspondiente al Estado sería siempre el de dar facilidades, o al menos el de no poner estorbos, pero nunca el de dirigir, emprender y promover. Allí donde veamos que el Estado asume estas funciones hay que sospechar que la sociedad correspondiente goza de excelente mala salud... Por una parte es cosa comprobada que en el seno de la sociedad española no ha surgido aún el dramaturgo que la exprese, y, por otra parte, hay barruntos de que esa sociedad no desea que nadie le diga la verdad ni está dispuesta a tolerarla... Andan por el mundo muchas ideas que no han tenido entre nosotros expresión escénica adecuada. Sabemos de antemano que nuestra sociedad se caracteriza por el miedo a las ideas⁵¹.

Casi un decenio más tarde, en el año 1972, el por entonces Director General de Cultura Popular, Jaime Delgado, declaraba sobre la censura:

Habrà que distinguir entre cauce y limitación en su sentido negativo. No todo lo que se encauza se limita y, en consecuencia, no todo lo que se censura es de suyo una limitación. Yo diría que, en realidad, dar cauce a algo es señalar a ese algo un modo de manifestarse, solamente limitado por unas reglas o normas objetivas y preexistentes, según las cuales se manifiesta toda creación cultural, es decir, humana. El hecho de tener un vía con sus límites no limita de suyo la creación, sino que la señala de un modo, y ese modo viene dado entre otros con-

⁵¹ Torrente Ballester, G., «La política teatral», *Primer acto* 41. Marzo 1963, pp. 10. 11.

dicionamientos, por la misma realidad a la cual se aplica dicho sistema... Una censura inteligente cumple una función semejante a la del educador; es decir, que extrae, dirige y encauza lo que el educando tiene en sí mismo⁵².

No parece difícil de identificar una concepción de la cultura fundamentada en principios pseudodialécticos; que quien la defiende se arroga el derecho de hacer lo que le venga en gana con la producción cultural, es igualmente una evidencia. Las consecuencias son, no obstante, de efectos incalculables.

El estreno de *Biedermann* (1958)⁵³, como se vio, tiene lugar en 1961. Pero es el estreno en un teatro comercial, aunque representada por un grupo de teatro experimental, lo que pone en movimiento a la crítica acerca de la obra.

Se entenderá como una farsa tragicómica en la que lo más teatral es el análisis del miedo del protagonista y lo más endeble una sátira social baratísima que huele a puchero de enfermo⁵⁴.

Simbolismo de intención social y crítica a la contemporización de la clase burguesa con actitudes revolucionaria, en la que el egoísmo es estimulado más por el temor que por la caridad, teatro sarcástico de farsa expresionista en versión edulcorada de Brecht. Se entiende como una obra cruel que no deja resquicio para nada, de desarrollo un tanto lento y germano⁵⁵

La obra no es novedosa; refleja el miedo a la destrucción total, la indiferencia ante el dolor de los demás, el frente al miedo, la inoperancia ante el abuso, el egoísmo. La cuestión es de la época y el autor la ha desarrollado con la dramaturgia más avanzada⁵⁶.

Es una sátira dura, expresionista, no académica. La vida de alguien (Biedermann) que se ha mantenido siempre dentro de la legalidad, no de la moralidad, y por ello es cruel, que con su mujer se pregunta al final por qué está en el infierno. Una obra que representa la corrupción del individuo y la sociedad en la corrupción del lenguaje⁵⁷.

⁵² Entrevista en el diario *Informaciones* (18. 02. 1972)

⁵³ Con el título de *Los incendiarios* se publica en 1965 en la revista *Primer acto* en traducción de Manuela González-Haba. También se publica en 1979 en *Obras escogidas de Max Frisch* en la editorial Aguilar en traducción de Juan García-Puente.

⁵⁴ Vid. González Ruiz, N., «Dido presenta ‘Los incendiarios’ de Max Frisch», *Ya*, 9 de febrero de 1965, p. 13.

⁵⁵ Vid. Valencia, A., «Estreno de ‘Los incendiarios’ en el María Guerrero», *Marca*, 10 de febrero de 1965, p. 10.

⁵⁶ Vid. Adrio, M., «Teatro Dido presentó ‘Los incendiarios’ en el María Guerrero», *ABC*, 9 de febrero de 1965, p. 61.

⁵⁷ Vid. Elizalde, I., «El teatro de Max Frisch», *Arbor* 316, abril de 1973, p. 56.

Frisch es un incendiario que reduce todo el pensamiento burgués a un montón de cenizas, siendo original en su desmitificación; su esfuerzo se dirige fundamentalmente a desenmascarar a la burguesía y en ella fundamentalmente la hipocresía. Con su sarcasmo sacude el orden burgués haciendo ver sus contradicciones, sus coartadas de religión, patria, justicia y su materialismo económico grosero, su pragmatismo y utilitarismo, el colaboracionismo de su sistema democrático y liberal. Aun en la estela del teatro parabólico de Brecht se diferencia en que mientras éste ofrece soluciones a las cuestiones que plantea, Frisch deja la solución al receptor. Como configuración de una acción dramática sigue igualmente a Brecht en la ruptura del ilusionismo naturalista como manera engañosa de enfrentarse a la realidad; representa el triunfo de la inteligencia y de la imaginación sobre formas momificadas, es el triunfo de la libertad creadora. El teatro de Frisch no es didactista ni moralista, a pesar de incendiario es regeneracionista⁵⁸.

La comparación con Brecht está con frecuencia presente en la recepción española, si bien se advierte que tanto la concepción de la existencia, del mundo y en definitiva del hombre es claramente diferente. Y al igual que ocurriera con Dürrenmatt no está muy clara la concepción de la transformabilidad del mundo. La idea de que Frisch no aporta soluciones hay quien la entiende como una forma de aportar una salida; en cualquier caso nadie duda de la proximidad de las formas dramáticas y sobre todo de la revolución del espectáculo dramático en que se trasciende el viejo expresionismo aunque se sigan aceptando algunos elementos depurados; donde la relación entre director, autor y actor, en la tradición iniciado por Piscator, es más estrecha que nunca⁵⁹.

«Los incendiarios» es una comedia cruel, inteligentísima que se inserta dentro del humorismo que representan Frisch y Dürrenmatt, a un nivel bastante superior al del teatro español, está por encima del chiste del sentimentalismo bienhumorado y lleno de añoranzas oscuras.

La obra se interpreta en España de manera coincidente con lo que hemos visto más arriba. La recepción teatral parece, no obstante, que deja mucho que desear. La tradición teatral de Benavente no es la que exige una obra de Frisch.

Andorra (1961)⁶⁰ es, sin lugar a duda, la obra de Frisch más representada en España y objeto, al tiempo, de máximo interés entre los críticos españoles.

⁵⁸ Vid. Quinto, J. M. de, «El incendiario Max Frisch», *Primer acto* 62, marzo de 1965, pp. 21-22.

⁵⁹ Vid. Doménech, R., «Max Frisch continúa inédito», *Cuadernos Hispanoamericanos* 184, abril de 1965, pp. 178-182.

⁶⁰ *Andorra* se publica en España en la editorial Aymá en 1966 en traducción de Julio Diamante y Elena Sáez. Aguilar la publica en 1979 en *Obras escogidas de Max Frisch* en traducción de Juan García-Puente.

Una adelantada crítica considera que el autor nos presenta a un personaje cuyo destino está construido no por él mismo, sino por los demás. Se interpreta como que Andorra es Suiza, un país pequeño en el que, como en todos los pequeños países inocentes se encarna la hipocresía de los sistemas liberales, cuyo comportamiento se mueve desde el lema de sálvese quien pueda; es un autor de teatro moderno, más dialéctico en el sentido brechtiano del término que su compatriota Dürrenmatt⁶¹.

La crítica de la prensa catalana a propósito de la representación en Barcelona reacciona de la siguiente manera: En una entrevista el director del grupo «Bambalinas», Pérez de Olaguer, entiende que es una pieza básica del teatro mundial, que no se ha dado a conocer por un problema de estructura profesional, no es un autor propiamente de vanguardia, es más sólido, más reposado y más profundo que Dürrenmatt⁶².

Es una extraordinaria colaboración al teatro mundial moderno. Es algo más que una diatriba contra el racismo, es una exposición negativa pero valiente de la casi inexistente libertad del hombre. La pretensión de libertad en la tragedia se paga con la propia vida. Para los andorranos la llegada de los negros deja las cosas donde están. La construcción de la obra logra un equilibrio entre lo que se dice y la forma cómo se dice⁶³.

Es el resumen y compendio de toda la producción del autor. Es el tema del racismo pero que va mucho más allá. Es la problemática de la búsqueda del propio yo, el deseo de libertad que una sociedad hipócrita hace que sienta distinto a lo que en realidad es, una sociedad de diferentes verdades según los casos, una sociedad en la que toda imagen del conciudadano priva al otro de la libertad⁶⁴.

Nos encontramos ante el tema del racismo más que como doctrina ética como atadura psicológica. Los judíos negros o árabes son tales por la atribución que la adjetivación de tales nombres lleva consigo. Es el racismo como cuestión de cultura. Frisch no tiene la desmesura de Dürrenmatt ni la habilidad expositiva y poética de Brecht⁶⁵.

Es una crítica a la realidad del tiempo que le tocó vivir, de la Europa herida de la guerra mundial, en la que Andorra es un arquetipo, que recuer-

⁶¹ Vid. Acerete, J. C., «'Andorra' de Max Frisch», *Primer acto 66*, junio de 1966, p. 51.

⁶² Vid. Saládrigas, R., «'Andorra' en el teatro 'en off'», *Correo Catalán*, 18 de marzo de 1968, p. 27.

⁶³ Vid. C., S., «El grupo teatral 'Bambalinas' ofreció el estreno de 'Andorra', de Max Frisch», *Diario de Barcelona*, 13 de marzo de 1968, p. 22.

⁶⁴ Vid. P., O., «En la Alianza, de Pueblo Nuevo, 'Andorra', de Max Frisch, por el Grupo Teatral Bambalinas», *La Vanguardia Española*, 13 de marzo de 1968, p. 25.

⁶⁵ Vid. Roda, F., «'Andorra' en el Off-Barcelona», *Destino 1588*, 9 de marzo de 1968, p. 62.

da a la Suiza siempre neutral y «blanca como la nieve» que se opone al concepto de «negrura» con que se designa a los negros que dominan por la fuerza a los países europeos. En el judío inventado se acumulan todos los males, por lo que se decide cargar con toda la responsabilidad de la condición a que se le ha arrastrado. Es una ironía, una burla y, a la postre, una tragedia en el momento en que se niega su condición de andorrano y muere como judío⁶⁶.

Con la llegada de la obra a Madrid al Teatro de la Comedia (31. 03. 71) y en el Goya (14. 12. 71) continua otra oleada de críticas, esta vez en mentideros madrileños.

El escritor suizo se interesa por el destino del hombre. *Andorra* es un arquetipo, presenta al hombre como proceso, como un ser mutable cuyo pensamiento viene determinado por las circunstancias externas. Comparado con Dürrenmatt, Frisch es un arquitecto, un geómetra, menos expresionista y más diáfano; es un gran humorista, sutilmente incisivo, no sarcástico, más avanzado social y políticamente⁶⁷.

La intención es social y política o socio-política. La influencia brechtiana se patentiza en el distanciamiento, monólogos y apartes de los personajes en una crítica negativa bastante poco fundamentada⁶⁸.

Andorra es el símbolo de una sociedad temerosa y farisaica, la historia de un hombre bueno que termina por ser el prototipo de lo que quieren los que le rodean, una de las obras más interesantes del teatro moderno⁶⁹.

Andorra es una obra preferentemente social frente a lo político de *La muralla china*. En ella la manada de lobos cierra contra el disidente. Se reproduce el viejo apólogo chino donde el príncipe de malos instintos llevó durante largo tiempo la careta del hombre virtuoso, pero para el que aquí termina en tragedia⁷⁰.

La mejor obra de Frisch constituye un alegato contra el antisemitismo; presenta los pecados que florecen en un individuo como la cobardía, la mentira, la hipocresía, el egoísmo, el símbolo de los pueblos mediocres, de escasa talla; un alegato contra la imbecilidad colectiva, contra la maldad colecti-

⁶⁶ Vid. Val, J., «'Andorra' de Max Frisch», *Solidaridad Nacional*, 13 de marzo de 1968, p. 14.

⁶⁷ Vid. Laborda, A., «El estreno de esta noche, en función única, en la Comedia», *ABC*, 31 de marzo de 1971, p. 93.

⁶⁸ Vid. Marquerie, A., «Estreno de 'Andorra', de Max Frisch », *Pueblo*, 1 de abril de 1971, p. 31.

⁶⁹ Vid. Díez-Crespo, M., «'Andorra', por el grupo Actores Unidos», *El Alcázar*, 1 de abril de 1971, p. 27.

⁷⁰ Vid. Valencia, A., «Estreno de 'Andorra', en la Comedia», *Marca*, 2 de abril de 1971, p. 31.

va disfrazada de virtud. Quien esto piensa considera que la obra se ha desarrollado desde la perspectiva dramática de manera muy elemental e irregular⁷¹.

A propósito de la representación en diciembre son de destacar las críticas siguientes:

Representa la idea de que el crimen está en relación con la moral establecida. *Andorra* es el nombre de la neutralidad imposible, el examen de la cobardía colectiva, el miedo de donde nacen los genocidios, que la vieja moral siempre legitima la arbitrariedad o el crimen. Es una pieza épica de claro regusto brechtiano⁷².

El teatro de Frisch denuncia las culpabilidades latentes de una neutralidad más táctica que vocacional. En *Andorra* se trata el tema de la identidad en relación con una visión pesimista de una sociedad propiciadora de fascismos. El judío Andri es el arquetipo de judío porque es visto como tal por quienes son racistas sin saberlo. La forma de la obra hay que buscarla en Brecht y en el renacer del teatro político interrumpido por el hundimiento de la República de Weimar⁷³.

Andorra es una alegoría. La acción se desarrolla en la patria del autor y no se trata de la condena del racismo, sino de cualquier tipo de desigualdad social, de discriminación. El no hacer referencia concreta a hechos del pasado hace de la obra algo pensando en el futuro en cuanto advertencia premonitora. *Andorra* es un acto de denuncia, de los racistas, pero también de los pacíficos y neutrales quienes ante todo aprecian su seguridad, para cuyo mantenimiento son deliberadamente injustos, violentos, discriminadores y testigos de cargo de un inocente. Porque también el pancismo hace racistas o al menos cómplices⁷⁴.

Biografía (1967)⁷⁵ se estrena en el teatro Moratín de Barcelona en enero de 1969. El estreno en Madrid tiene lugar el 28 de abril del mismo año en el Teatro Español. En ambos casos es trabajo de la compañía de Adolfo Marsillach. Si la crítica tomó un gran interés por *Andorra*, puede decirse que fue

⁷¹ Vid., Gómez Picazo, E., «Comedia: Estreno, en sesión única, de 'Andorra', de Max Frisch», *Madrid*, 2 de abril de 1971, p. 21.

⁷² Vid. Monleón, J., «'Andorra': un gran teatro», *Triunfo* 485, 15 de enero de 1972, pp. 46-47.

⁷³ Vid. Martín Bermúdez, S., «El jardín del 'YO' que se bifurca», *Reseña* 152, septiembre-octubre de 1984, pp. 5-6.

⁷⁴ Vid. Aragonés, J. E., «La alegoría de 'Andorra'», *Estafeta literaria* 483, 1 de enero de 1972, pp. 42-43.

⁷⁵ *Biografía* se publica en 1969 en *Primer acto* en traducción de Genoveva Dieterich. Aparece por segunda vez en la editorial Aguilar en *Obras escogidas de Max Frisch* en traducción de Miguel Chamorro González.

aún mayor el manifestado por esta obra, a pesar de que solamente se representó en tres lugares. La publicación de un número extraordinario de la revista *Primer acto* dedicado completamente a *Biografía* es una prueba más que evidente, fruto sin duda, de que Frisch ya es más conocido y más adecuadamente valorado⁷⁶.

Frisch no es un escritor revolucionario como tampoco es un autor establecido, es alguien que busca la verdad a partir de la conciencia individual. Está más cerca del teatro existencialista y del absurdo que del de Brecht, de quien es cierto que asume técnicas pero no ideología. Es un autor ecléctico pero sin llegar a ser innovador. Consigue la última perfección en el virtuosismo de *Biografía*. En ella todo está perfectamente coordinado en una fascinante amalgama barroca de «gran teatro del mundo». En el ambiente español se necesita a Frisch simplemente porque hace pensar presentando algo universal y al tiempo algo costumbrista y anecdótico que, como tal, interesa menos a nuestro público⁷⁷.

La facultad de cambiar el tiempo hace enraizar el deseo de Kürmann por volver a empezar su vida; eso lleva a plantear la cuestión sobre qué es la vida.

En ella el hombre se encuentra a la búsqueda de sí mismo en una empresa condenada al fracaso puesto que nunca conseguirá ser libre como consecuencia de los múltiples obstáculos frente a los que se encuentra; en concreto, a veces antel matrimonio, a veces frente al extrañamiento de sí mismo. El antihéroe, el más desdichado de los personajes de Frisch, fracasa. La razón está en el hecho de no aceptarse a sí mismo, circunstancia que lleva a una defectuosa relación con los demás, a la insinceridad, a la incomunicación y al enajenamiento. De nada sirve querer empezar una nueva vida y querer huir del pasado. El único uso razonable que puede hacerse de la libertad consiste en asumir la propia identidad sea la que sea; ésta es la auténtica realidad humana. Enfrentado el hombre con la muerte, la posibilidad de la trascendencia sólo es concebible en la asunción de la culpa en una muerte serena y auténtica, no eludida ni negada (en el sentido de Rilke y Heidegger). Todo lo que no sea asumir la propia identidad es la no existencia. La solución al problema de la libertad está —desde las alusiones a Hegel y Schönberg, por un lado y a Kierkegaard y Beckett, por otro— en la contraposición del abandono de una actitud racional, lo que lleva a la claudicación del hombre ante la realidad, percibida como la presencia opaca e impenetrable del absurdo y la

⁷⁶ El interés por esta obra se manifiesta de una manera especial en el hecho significativo de que en el año 1969 se registran más de treinta contribuciones sobre la misma en prensa especializada y prensa general.

⁷⁷ Vid. Dieterich, G., «¿Por qué Max Frisch?», *Primer acto 111*, agosto de 1969, p. 36.

esperanzada lucha por la incorporación a un proceso dialéctico que permita comprender la realidad como proceso y estructura insertando dentro de ellos nuestra vida⁷⁸.

El protagonista ni es libre ni se siente libre, bien sea por las puertas que le cierra la comunidad bien por las que se cierra él mismo. El personaje no es culpable, sino que lo que le impide ser libre es la creencia en la culpa. No es que el hombre sea cruel, la cruel es la naturaleza. Antoinette puede ser tal vez la posibilidad de ser libre, pero como Kürmann termina siendo un muñeco de Stahel, al igual que éste lo es a su vez de Antoinette⁷⁹.

Desde una perspectiva netamente comparatística y recepcional, la obra se entiende como la angustia irónica de esos muñecos desaparecidos o que no encierran importancia alguna. *Biografía* es una obra no mayoritaria. Pocos de los intelectuales españoles están inmersos dentro del bienestar europeo, la sociedad española arbora ese bienestar de una manera provinciana, nuestra burguesía es menos culta, nuestros intelectuales de izquierda ni siquiera pueden permitirse ser europeos⁸⁰.

La obra trata el tema de la posibilidad de rehacer nuestra biografía mediante el procedimiento de la evocación del pasado y la reflexión de que es difícilmente modificable⁸¹.

La experiencia no le enseña nada al hombre. El resultado sigue siendo el mismo a pesar de las posibilidades que le permitan repetir episodios vividos con anterioridad. Es ilógico que lo que no consigue el protagonista a pesar de sus esfuerzos lo consiga con facilidad la oponente femenina⁸².

Resumiendo puede afirmarse que la recepción de estas tres obras de Frisch en España se entienden en general en la dirección como se entienden en Alemania o en Austria. Sin embargo es así, pero con diferencias a veces no insignificantes.

Sobre *Biederman* llama la atención el hecho de que en la crítica española no se entra en la consideración de cuestiones políticas, nunca se va más allá de observar cuestiones de naturaleza meramente social.

Sobre la categoría del teatro la sombra de Brecht todavía es alargada y no se menciona lo grotesco en la medida adecuada. La obra se entiende más bien como teatro algo así como expresionista y no se llega a asignarle una cate-

⁷⁸ Vid., Queizán, E., «Una interpretación de 'Biografía'», *Primer acto 111*, agosto de 1969, pp. 14-33.

⁷⁹ Vid. Marsillach, A., «Mi versión», *ibid.*, pp. 34-35.

⁸⁰ Vid. Nieva, F., «'Biografía' y... otros problemas». *Ibid.*, pp. 53. 54.

⁸¹ Vid. Monleón, J., «'Biografía'», *Primer acto 106*, marzo 1969, p. 64.

⁸² Vid., Aragonés, J. E., «Max Frisch juega con el individuo», *La Estafeta Literaria 420*, 15 de mayo de 1969, p. 37.

goría propia, lo que hace pensar que la obra del autor no ha adquirido aún autoridad teatral definida.

Andorra es considerada cualitativamente como la mejor obra del autor. Aparte de identificar una sátira social, se observa un componente político y vuelve a verse la tradición de Brecht.

Biografía es la obra sobre la que la crítica manifiesta más interés. La temática es individual, no social; se trata del individuo condenado al fracaso a pesar de la experiencia; es el antihéroe mejor configurado de todos los personajes.

Se entiende como un teatro que se halla mucho más cerca del existencialista y del absurdo que del de Brecht. Puede que de éste asuma técnicas, nunca ideología. En lo que a la utilización de la técnica se refiere es la obra de un virtuoso.

Nos encontramos, en suma, ante un autor, cuya recepción evoluciona hasta el punto de identificar en él a un dramaturgo con atributos personales plenos, para lo que, pienso, la recepción de su propio ambiente cultural y social no ha dejado de representar un papel fundamental.