

de Bolivia —y muchos otros Gobiernos americanos después— un benévolo Concordato que hubiera satisfecho al señor Yrarrázaval. Juzgando su conducta puede aplicársele la frase profunda que del Balmes político escribió Menéndez y Pelayo: tuvo razón antes de tiempo.

Pedro Lira Urquieta

<https://doi.org/10.29393/At396-66HFRS10066>

Homo Faber - Homo Dei

La técnica es un ardid para organizar el mundo de manera que no tengamos que vivirlo, le dice Hanna al ingeniero Walter Faber, en una novela del escritor suizo Max Frisch. La singular penetración de la mujer, con estas palabras inicia el análisis crítico de una actitud ante la existencia que la compromete a ella misma, y valora, no sólo por contraste, sino por necesidad interior, otro modo de concebir la vida, que tome en cuenta lo realmente humano, abarcando el tiempo y la muerte.

Hanna, como mujer, es una criatura de la naturaleza, diría Thomas Mann. La circunstancia, la orientación dada a su vida, no alcanzan a agotar la "naturalidad" de esa mujer. Aunque ella no sepa explicar bien un pensamiento que está penetrado de angustia, intuye el error sobre el cual ha armado su existencia el técnico: cierta inhumanidad, que le es cobrada finalmente en moneda de mundo, de tiempo y de muerte, de aquello auténtico que no ha considerado en la vida y para la vida; el olvido de una fuerza que parece domeñada durante mucho tiempo por la inteligencia y que, cuando irrumpe bajo el nombre de destino, llámesele Providencia, llámesele azar, quiebra un orden dictado por una mente que puede calificarse de egoísta, unilateral o cobarde.

En ese fragmento de novela está la clave de ella. Walter Faber lo califica de discusión, aun cuando sólo se registra la opinión de la mujer a través de las secas y escuetas ideas con que Faber la sintetiza, oponiéndoles repetidamente un "no sé qué quiere decir Hanna con eso". La conciencia de Faber se niega a tolerar su significado, porque tendría que aceptar su fracaso como ser humano y su ceguera moral. Faber puede querer engañarse, pero la habilidad del novelista no compromete al lector en este autoengaño al hacer seguir a este debate-monólogo y por la propia pluma de su héroe, la descripción de lo que le aconteciera íntimamente en Cuba.

El ingeniero está recluso en una clínica de Atenas, grave de un cáncer al estómago, cuando recoge en su diario la actual discusión con Hanna y los episodios cubanos tan cercanos en el tiempo. La conversación y el relato, situados inversamente en lo temporal —primero lo último, último lo primero—, están dispuestos así para iluminar dos actitudes vitales distintas: una defensa desesperada en el plano de lo consciente y revelable; una confesión abierta en la reserva de las páginas escritas y destinadas a ser destruidas. En la discusión, a cada aserto inteligente de Hanna, se le enfrenta aquel "no sé qué pretende significar con esa frase"; en el relato, el *leit motiv* es la entrega a otro tipo de vida, la idea de que se pudiera volver a empezar la existencia rectificando lo realizado.

Mientras Hanna le habla de que la técnica es un ardid para organizar el mundo de tal manera que no lo tengamos que vivir y desentendernos de él; para trocar la creación en algo útil, porque no se la soporta ya como compañera y tampoco se sabe cómo tratarla; mientras le asevera que ejercitamos la velocidad para poder pasar junto a las cosas y no vivirlas; mientras le dice que la vida, al no ser materia, no puede forzarse mediante la técnica y no puede considerarse como una mera suma de hechos, sino como la vivencia de ellos que terminan por componer la figura eterna de lo vivido, el ingeniero Walter Faber rechaza, casi sin palabras, el juicio de quien bien conoce su tragedia por participar en ella. Quiere el hombre, sin embargo, salvar su posible comprensión de otro sentido de la vida y recuerda, en frases en que se alían poesía y crítica, su experiencia en un mundo donde priman el tiempo, la naturaleza, la sensualidad.

Faber, en La Habana, rechaza lo que él llama "the american way of life", que, en el fondo, había sido su propio modo de sentir y realizar la vida. Su descripción toca, punto por punto y en un tono de desprecio, lo que había señalado Hanna como característico de la técnica, como expresivo de un modo de vivir que había sido el suyo. La palabra de Faber se hace dura y contrasta con la poesía con que canta el mundo natural, el mundo en que él se sumerge hasta exaltarse y exclamar: "¡Alabada sea la vida!".

El marcado por la muerte vive en una dimensión extraña los cuatro días de espera que median entre el avión que le trae a La Habana y el que ha de llevarle; llora; se decide a una nueva existencia; se indigna contra sí mismo; sueña con volver a empezar la vida; nada con el rostro metido dentro del agua transparente para ver el fondo del mar, su propia sombra en el fondo del mar, que toma la figura fetal de una rana violácea; dibuja una mujer en la arena cálida y se tiende sobre ella como si quisiera poseer la tierra sensualmente. No se reconoce a sí mismo en esa tarde que tiene un aspecto de eternidad azul, insoportable, pero hermosa al mismo tiempo. En la noche, es feliz en una tormenta de viento y estrellas desnudas entre el polvo ardiente, volandero y seco; entona para sí una canción; se mece a su sonido durante horas sin importarle que jamás haya sabido entonar un canto: su voz se hace una con los remolinos de flores, con los hierros calados que suenan como flautas, con toda la vida que gime y goza, hasta que, integrada en el total del torbellino de la creación, su boca dice aquella loa a la vida.

Si La Habana pasa a ser el símbolo de una vida dionisiaca en que no hay conciencia del tiempo y opuesta a una utilización práctica de él, pero no vital, Atenas, la ciudad clásica del pensar nacido de la vida, se convierte en el lugar simbólico del cumplimiento de la tragedia y del destino de aquel que creyó que resistir al tiempo era eludir lo eterno que lleva en sí el instante fugitivo. Nunca se da en el ingeniero Faber, en el hombre de la técnica, aquella síntesis soñada por Hans Castorp cuando está al borde de la muerte, perdido y aletargado en la tormenta de nieve. El Homo Faber no llega a intuir al Homo Dei del otro joven ingeniero, enfermo y recluido en una clínica de la alta montaña suiza. No lo llega a concebir porque rechaza

la muerte, no como término, sino como algo constante de que está hecha la vida.

Hans Castorp ha estado buscando en todas partes esa síntesis y, para él, la enfermedad fue una forma de su búsqueda y de su encuentro con la plenitud de ella. "Desde hace tiempo buscaba esa palabra... Mis investigaciones me llevaron a las montañas cubiertas de nieve. Ahora la poseo". El sueño se la ha revelado de una vez para siempre y Castorp ahora sabe por qué su corazón late con fuerza: "no late solamente por razones físicas, no late por la misma razón que las uñas de un cadáver continúan creciendo, late humanamente" y, por eso, se siente feliz "aunque la enfermedad ponga en peligro su vida joven".

Hans Castorp instaaura a través de su sueño y en el centro de su existir, al Homo Dei, al hombre como dueño de sus contradicciones, pero más noble que ellas porque las contiene, más noble que la muerte por la libertad de su mente, más digno que la vida por la piedad de su corazón. El Homo Dei se erige sobre las fuerzas contradictorias de su intimidad, se hace más potente que cada uno de los opuestos, porque Hans Castorp sabe que la muerte existe en el tiempo que fluye, pero él no debe dejar que reine sobre sus pensamientos en nombre de aquello que le da un sentido: la bondad y el amor. El héroe de *La montaña mágica* vive allí donde ha cesado aparentemente la fluencia de la duración temporal, vive en un tiempo inmóvil para el tiempo que trae consigo la muerte, pero centra su vivencia en el hombre y busca salvar en él la humanidad en medio de la tentación a la nada.

Hans Castorp ha necesitado de la enfermedad para liberarse de un mundo dado que no tenía respuesta a sus preguntas esenciales y no le permitía pensarse. En cierto modo, la experiencia del sanatorio ha sido querida por él y originalmente por una parte misteriosa de su ser que la necesitaba. Ya está en él, como lo estuvo en el pasado, ligada entonces a otro episodio erótico, común en la adolescencia; si entonces inconscientemente la rechazó, ahora, al ser normalmente realizable bajo la forma de una mujer que recuerda a Pribislav Hippe, desencadena la enfermedad como una forma de liberación y de destino.

En Walter Faber, el proceso se invierte, pero está allí presente. Y este cambio de tiempos, hace que la experiencia de Castorp y Faber tengan valores distintos. En Walter Faber, la dolencia secreta actúa también como un destino que lo arrancará de los límites habituales que el ingeniero se ha propuesto y, por una suma de acasos, de los que pretende originalmente liberarse, será llevado a la experiencia vital, pero prohibida. Recuérdense las páginas iniciales de la novela. Faber se resiste a entablar conversación con su vecino de viaje porque le pone nervioso al recordarle vagamente a alguien; quiere olvidar su cara alemana y dormirse, pero al despertar, mientras desayuna una simbólica manzana que monda, no puede romper esa relación obligada y "siente" su estómago la víscera que trae ya el germen de su muerte. Sólo al abandonar el avión durante una escala, recuerda a quién se parece su compañero. Su conciencia rechaza la memoria y lo que ella trae

escondida: el pecado y la culpa. En tierra, lo subconsciente y la enfermedad lo gobiernan. Sufre un acceso de miedo, espera que el avión parta sin él, oye la voz de una mujer que le llama por el altoparlante y se esconde, y cuando se cree libre, la azafata le toma por el codo y lo retorna al avión cuyo viaje será el estallido sucesivo de su descenso a su libertad, al conocimiento de la muerte, al amor sensual hacia su propia hija, la plenitud de su dolencia, y su destino. De este modo, sin conciencia cabal y defendiéndose de ella, la enfermedad se convierte en la satisfacción de una culpa y en una Némesis terrible y clara.

La crítica, a veces, se ha detenido con exceso en la peripecia, en las magníficas descripciones de la naturaleza tropical, en el tono rápido del estilo, en la sutileza psicológica, pero no ha dado relieve a ese talento de Max Frisch de ir relacionando de un modo inteligentísimo las manifestaciones del destino, como orden ajeno a la voluntad humana, con la enfermedad. Tampoco ha querido reparar en la cercanía del arte de novelar de Frisch en esta novela con la temática de Thomas Mann.

Recuérdese que el propio Frisch ha jugado con esta relación: en *Stiller*, novela tres años anterior a *Homo Faber*, una parte de la acción la situaba en el sanatorio de Davos y repetía, con variantes, algunos motivos de *La montaña mágica*; por ejemplo, el seminarista jesuita en sus relaciones pedagógicas con una enferma, la radiografía como retrato. En *Homo Faber* estas conexiones no son externas y, sin debilitar la originalidad de Max Frisch, podríamos decir que son de planteamiento, comenzando con el papel de la dolencia como una posibilidad de autoconocerse, el movimiento del destino que, mediante esa enfermedad, arranca al hombre de una forma común y habitual de desarrollo y lo proyecta a un acrecentamiento del goce de existir para llevarlo, finalmente, a la muerte. También es típico en Thomas Mann, el hombre que, de pronto, siente la necesidad de iniciar el relato de su propia experiencia, se convierte en artista él también y da en su narración una aguda crítica de una forma de vida y de la sociedad contemporánea; el descenso al trópico y a la vida sensual, preludio de una crisis de una existencia burguesa; la resistencia momentánea de la voluntad al destino y su entrega a él, que es concebido como lo peligroso-nocivo pero revitalizador de la existencia; el incesto en que se expresa cierto deseo de vuelta al pasado, cierto narcisismo que es un modo visible de autoposición egoísta; la pintura de la mujer como destino del hombre, retratada como un ser de naturaleza anticonvencional y de cabellos rojizos; el encuentro con personajes como el profesor O. que expresaba ideas que le serán caras al héroe y a quien reencuentra como un fantasma de sí mismo, una proyección de sí mismo, con su risa en una calavera visible, carcomida por el cáncer al estómago: personaje que tiene también el mismo carácter premonitorio que, para Aschenbach, el vejete pintado y admirador de los muchachos en la nave que le conduce a Venecia.

La solución de la novela de Thomas Mann adquiere, por lo menos, un valor de realización o de problemática esperanza. En Frisch, por el contrario, tiende a la implacable tragedia, angustiosa e irresoluta. En Mann, el

hombre está centrado en sí; en Frisch, quiere huir de sí. En cierto modo representan dos momentos de una cultura que no sabe en qué apoyarse, cuya última nobleza reside, según diría el Homo Faber, en haber sido. Al Homo Dei, concebido en un sueño y al borde de la muerte, sucede el Homo Faber que ha dominado la materia, pero se ha puesto de espaldas a la vida.

Una solución semejante a la de Mann en el campo de la convivencia social, propone Frisch en su última obra dramática, *Andorra*: sólo en virtud de la humanidad, de la bondad y del amor se pueden superar los prejuicios y las convenciones sociales. Frisch busca una solución de armonía, aunque el retrato que nos da de la sociedad contemporánea sea agrio y sarcástico, tanto en sus novelas como en sus obras dramáticas. Agudo, irónico y poético, Max Frisch es un verdadero escritor que fue llevado a esa vocación por un impulso que venció muchos obstáculos. Hijo de un arquitecto, terminará por serlo, pero no sin pasar por varias experiencias: siguió estudios humanísticos en Zürich, su ciudad natal, pero los interrumpió para dedicarse al periodismo y viajar, especialmente por Grecia y Turquía. Esta experiencia duró tres años y, en 1936, a los veinticinco años se inscribió en la Eidgenössischen Technischen Hochschule para seguir estudios de arquitectura. Se diplomó en 1941 y, al año siguiente, abrió su taller; pero en 1943 ya publica su primera obra *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle*, a la que sigue *Santa Cruz* (1944), *Nun singen sie wieder, Bin oder Die Reise nach Peking*, novela breve de 1945, la farsa *La muralla china* (1946), *Als der Krieg zu Ende war* (1948), *Tagebuch*, 1946-1949, *Graf Oederland* (1950), la comedia *Don Juan o El amor por la Geometría* (1952), las novelas *Stiller* (1954) y *Homo Faber* (1957), publicadas ambas en castellano por la Editorial Seix Barral de Barcelona, los dramas *Bidermann y los incendiarios*, *La gran cólera de Philipp Holz* (1958) y *Andorra* (1961). Max Frisch estuvo por un año en Estados Unidos y México en 1951. Reflejo de esa permanencia son varias escenas de *Homo Faber*, obra de destino y sátira que es una de las grandes novelas de este tiempo.

Roque Esteban Scarpa.

Norte Grande, de ANDRÉS SABELLA

La vigencia de esta obra aparecida en 1944, no sólo queda de manifiesto con su reciente segunda edición, sino porque en la zona de tiempo comprendida entre aquel año y el presente, no sabemos de otros libros que entreguen como el que destacamos, una verdad tan rotunda promovida por el norte chileno así en lo literario como en lo humano. Notables son, y debemos subrayarlo, las obras narrativas o de expresión lírica, cuajadas sobre aquella geografía contradictoria, elemental y profunda, en los últimos años. Los escritores han sazonado una faena de reiteración o de exaltación unifrontal y los poetas han cavado en la temática con diferente fervor o decisión. Entre esos hervores ya magníficos, ya esperanzados, persiste la musculosa y lumínica contextura del libro de Sabella. Conviene, pues, en este momento, un serio examen de su naturaleza y su dimensión.