



**Pontificia Universidad Católica Argentina
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Letras**

Tesis de Licenciatura en Letras

**Espacios de introspección: *Montauk*,
de Max Frisch y *Rückkehr nach
Montauk*, de Volker Schlöndorff.**

Licencianda: Valentina Catulo (06-150019-4)

Directora de Tesis: Dra. Adriana Cecilia Cid

Fecha de entrega: 13/12/2022

BUENOS AIRES

2022

Índice

Introducción	2
1. Capítulo uno: <i>Montauk</i> en el contexto de la obra de Max Frisch	12
1.1 <i>Montauk</i> : una obra autoficcional	33
2. Capítulo dos: <i>Rückkehr nach Montauk</i> dentro de la filmografía de Volker Schlöndorff	45
3. Capítulo tres: Una poética del postmodernismo	61
3.1 La parodia postmoderna	65
4. Capítulo cuatro: La espacialidad	76
5. Capítulo cinco: Espacios de introspección en <i>Montauk</i> y <i>Rückkehr nach Montauk</i>	81
5.1. Vivir en la cita (<i>Leben im Zitat</i>): una representación de mundo	81
5.2 Estructura de la película	96
5.3 Los personajes al modo de <i>Rückkehr nach Montauk</i>	99
5.3.1 El protagonista: del personaje Max Frisch a su <i>Doppelgänger</i> Max Zorn	99
5.3.2 De W. a Walter	101
5.4 Isotopías temáticas en <i>Montauk</i> y <i>Rückkehr nach Montauk</i>	104
5.4.1 Los celos	104
5.4.2 La imagen	105
5.4.3 La incompreensión del universo femenino	107
5.5 Los espacios de introspección	114
5.5.1 Montauk	114
5.5.2. Nueva York	119
5.5.3. Berlín	122
Conclusión	123
ANEXO I: Bibliografía de Max Frisch	130
ANEXO II: Filmografía de Volker Schlöndorff	132

Introducción

El siguiente trabajo se encuentra enmarcado dentro de las interdiscursividades entre cine y literatura, uno de los campos de investigación de la Literatura Comparada. Analizaremos el film *Rückkehr nach Montauk* (2017) del cineasta alemán Volker Schlöndorff (1939-) y sus vínculos con la obra literaria *Montauk* (1975) del autor suizo Max Frisch (1911-1991). Schlöndorff dedicó gran parte de su carrera a las transposiciones fílmicas y no solo se desempeña como director, sino también como productor, guionista, documentalista y actor. Con su temprana formación en la *Nouvelle Vague* francesa, influyó el cine en Alemania y se convirtió en una de las figuras clave para el movimiento del Nuevo Cine Alemán. Su obra, *El tambor de hojalata* (1979), basada en la novela de Günter Grass, es hasta hoy en día su transposición más conocida, ya que le valió la Palma de Oro en Cannes y un Academy Award a mejor película extranjera. Su reconocimiento e importancia en el siglo XX es indiscutible y, en este caso, buscamos también valorar sus implicancias en el siglo XXI.

Por su parte, Frisch es uno de los escritores suizos más importantes del siglo XX. Su pasión por la escritura lo llevó a dejar de lado la arquitectura, en la que se había formado, para convertirse en un exitoso novelista y dramaturgo. En 1958, ganó el premio Georg Büchner, el más consagradorio para un escritor en lengua alemana, equivalente al Premio Cervantes en el ámbito de la lengua española. Entre sus obras más destacadas se encuentran las novelas *Stiller* (1954), *Homo Faber* (1957) y el drama *Andorra* (1961), entre otras.

El vínculo artístico entre cineasta y escritor precede a *Rückkehr nach Montauk*. Ya en 1991, Schlöndorff llevó a la pantalla grande *Homo Faber*, con el título *Homo Faber/The Voyager*. En esta oportunidad, Frisch participó de manera muy activa en el proceso, y los dos llegaron incluso a consolidar una amistad. Después de la muerte del escritor, Schlöndorff vuelve a buscar inspiración en su obra, en la filmación de *Rückkehr nach Montauk*. La variación que se observa en el título (en español, “Regreso a Montauk”), abre un horizonte de expectativas que nos lleva a explorar similitudes y diferencias.

En esta producción reciente de Schlöndorff, vinculada con la obra de Frisch, nos concentraremos en la presente tesis. Tanto la película, como la narración en la que está basada, son muy particulares. Schlöndorff no realiza una típica transposición fílmica, así como Frisch no escribe un relato clásico. El director se maneja con más libertad, posiblemente gracias a la plasticidad del texto literario y de su género: *Erzählung* (narración)¹. De esta manera, Schlöndorff ya no se dedica a crear una transposición convencional, una modalidad en la que se siente cómodo, como demostraremos; de la misma forma, Frisch decidió no escribir ni una novela, ni una obra de teatro, aunque estos fueran los géneros en los que se manejaba con más fortaleza.

Utilizamos en este trabajo la terminología «transposición fílmica» (Cid, 2011) porque consideramos que es más adecuada que la de «adaptación». Por un lado, el «transponer» se concentra más en el proceso de traspaso de un discurso a otro, a la vez que omite cualquier tipo de connotación positiva o negativa: “Mientras el vocablo transposición coloca el acento en el proceso (creador) que se opera en el pasaje del medio literario al medio fílmico, el término adaptación no está exento de cierta connotación negativa.” (Cid, 2011: 23-24). El término «adaptar» sugiere una transformación, pero tiene la carga de la connotación de una pérdida o una modificación que hace que el original se pierda. La autora observa, entonces, que es necesario concebir la obra literaria y la obra cinematográfica como entidades distintas, sin que ninguna sea superior a otra y sin tender a la creencia de que una se vale de la otra para elevarse. No existe una relación jerárquica entre los dos lenguajes, no hay un arte mayor y un arte menor: “Lejos de renunciar a sus preocupaciones y a su estilo, el director cinematográfico despliega en este

¹ El género *Erzählung* (narración) en la literatura alemana refiere a un tipo de escritura de la brevedad que se diferencia de otras como la *nouvelle*, los *Märchen* o la *Kurzgeschichte*. Se trata de un género ficcional bastante flexible, de una extensión de hasta 150 páginas aproximadamente. Entonces, es más extenso que una *Kurzgeschichte*, que es un cuento breve de tema libre, con una extensión más acotada. Se diferencia del *Märchen* (cuento popular o maravilloso) en su temática y en que este también tiene la extensión de un cuento. Por último, si bien tiene una extensión semejante a la de la *nouvelle*, las normas de esta son más rígidas, ya que requiere: un conflicto, una situación límite, un punto de inflexión, elementos simbólicos, puestas en abismo y, en algunos casos, un desenlace con catástrofe. La *Erzählung* es un género de tema libre y que permite una amplia flexibilidad en cuanto a lo estructural.

proyecto, sobre el folio literario que lo ha subyugado, su propio cosmos personal.” (Cid, 2011: 28). Advertimos que nuestro objeto de estudio se aleja de una transposición convencional e introduce una modalidad como variación. De todas formas, adherimos a la postura de Cid: no existe un texto superior, ni una relación jerárquica en la que uno le debe fidelidad al otro.

Si bien la Germanística indagó en numerosas oportunidades distintos aspectos del corpus frischeano, entre nosotros su estudio se reduce a unos pocos capítulos de libros con carácter introductorio (Modern, 1995) y a algunos artículos de María Esther Mangariello (Mangariello, 1972, 2002a), así como a su tesis doctoral, publicada bajo el título *La problemática existencial en la obra de Max Frisch* (2002). En ella, la docente e investigadora argentina dedica un interesante capítulo a *Montauk* y, luego de trazar paralelos entre la vida del autor suizo y varios pasajes del texto ficcional, abona la tesis de lo autobiográfico sin problematizar el género. Afirma que: “El carácter autobiográfico es innegable, lo que no significa admitir que todo lo que se narra sea verídico” (Mangariello, 2002, 57). Menciona además que el único que pone en cuestionamiento la tesis de lo autobiográfico es el germanista Hans Mayer, pero que sus argumentos no le parecen lo suficientemente convincentes. La autora compara hechos fácticos de la vida de Max Frisch y la semejanza que guardan con sucesos de la obra literaria para justificar su postura:

La mayoría de los hechos recordados son, en lo fundamental, como ya se ha dicho antes, comprobables en la biografía de Frisch. Nombres, fechas, coinciden con la autobiografía. Resulta útil, por ejemplo, cotejar el pasaje de *Montauk* titulado “Arquitectura” con la entrevista que Frisch concedió a Arnold en noviembre de 1974, época en la que se gestaba la obra. Ciertas expresiones utilizadas en el relato y la entrevista son idénticas. (Mangariello, 2002: 57)

Sabemos, por otro lado, que Frisch en dos ocasiones diferentes publicó sus diarios personales, que cuentan con un gran valor literario. En ellos, además de los acontecimientos de su vida cotidiana, se pueden encontrar los gérmenes de muchas de sus obras posteriores. Una objeción para aquellos que adhieren a la tesis de lo autobiográfico es la de que hubo dos diarios o *Tagebücher* que fueron publicados, es decir, el autor ya tuvo un medio por el cual presentarle los sucesos de su vida al mundo. De hecho, el

segundo *Tagebuch* es publicado muy cercanamente a *Montauk*. Frente a esta posible objeción, Mangariello explica: “Para el autor del segundo *Tagebuch*, esa forma literaria exige la máxima sinceridad. En *Montauk*, la sinceridad es contenida, lo que no implica faltar a la verdad. A la sinceridad se le enfrenta la discreción.” (Mangariello, 2002: 57). En esta cita postula que no cree que haya una diferencia significativa en cuanto a la veracidad de los hechos narrados y, por ese motivo, las dos obras son autobiográficas. La única diferencia que señala es que la narración en *Montauk* es más sutil que la de los diarios, atribuyéndolo al género del diario íntimo. Sin embargo, es claro que Mangariello puede percibir que existe un juego entre la ficción y la autobiografía, una anomalía en la forma en la que se narran los sucesos y cómo son presentados al lector. El germanista Walter Schmitz (Schmitz, 1985), uno de los más destacados especialistas de la obra de Frisch, estudia las intertextualidades de *Montauk* en gran medida, pero también obvia el género y supone que se trata de una autobiografía. Sin embargo, el avance de la teoría literaria nos permite hoy en día reflexionar acerca de los elementos biográficos en los textos de una manera más precisa. Por lo tanto, en el capítulo primero propondremos una lectura autoficcional del texto, adhiriendo a los postulados del germanista Hanspeter Affolter (Affolter, 2019).

En lo referente a la filmografía de Schlöndorff, comprobamos una situación similar. La difusión en nuestro medio se limita a algunas reseñas y a dos artículos de Adriana Cid sobre la transposición fílmica de *Homo Faber*, uno publicado en el *Boletín de Literatura Comparada* de la Universidad Nacional de Cuyo, y el otro, en un volumen del Centro de Estudios de Narratología.

En el artículo “Del «Diario de un moribundo» a los recuerdos de un viajero: los *Homo Faber* de Max Frisch y Volker Schlöndorff” (Cid, 2013a), Cid se propone analizar la novela y el film, de forma comparativa e interdiscursiva. Se enfoca particularmente en los paratextos, la analepsis y los desenlaces. Hace una revisión breve de la relación que tuvieron los dos artistas en el transcurso de la filmación. Por otro lado, observa que la identificación de Schlöndorff con el personaje principal, Walter Faber, surge desde la experiencia de un momento de crisis. Además, la autora reflexiona sobre la importancia del simbolismo del viaje y la mitología que se ponen en juego en las dos obras. Sin

embargo, hay sutilezas importantes que hacen que el tono del film cambie drásticamente. En primer lugar, la modificación del título con el agregado “*The Voyager*”. Se abre así un horizonte de expectativas muy distinto al espectador. El viaje pasa a ser algo deliberado, algo necesario para el desarrollo del personaje. Advierte Cid que el viaje en Max Frisch siempre tiene un desenlace trágico, fallido, el viaje de un antihéroe; mientras que, en Schlöndorff, aparece una posibilidad de triunfo o de cambio. Esto se ve reflejado en el final que elige cada uno. En Frisch, Faber está en la sala de operaciones, enfermo de cáncer y la novela termina cuando él es llevado al quirófano. Se intuye que, porque el acto de escribir termina, eso significa que la vida del protagonista también acaba. En Schlöndorff, en cambio, la última escena se da en el mismo espacio que el inicio: el aeropuerto. Esto abre la posibilidad de que el viaje de Faber haya sido revelador y que después de la tragedia, pueda evolucionar y comenzar a vivir su vida de otra manera. Por otra parte, la autora postula que, mientras que la novela se trata de un gran recorrido en retrospectiva de los hechos desde los ojos de Faber, la película se maneja con el uso de *flashbacks* que componen una de las estrategias más originales del film.

En el *Boletín de Literatura Comparada* de la Universidad Nacional de Cuyo se encuentra otro artículo de Adriana Cid que también resulta un aporte para el estudio de los puentes entre el autor suizo y el cineasta alemán. Este se titula “Una crisis, dos miradas: los *Homo Faber* de Max Frisch y Volker Schlöndorff” (Cid, 2013b) y explora otros matices de diferencia entre las dos obras. En este, la investigadora destaca que la motivación inicial para la cual el cineasta remitió a la obra de Max Frisch fue la de estar en un momento de crisis en el cual se sintió identificado con la figura de Walter Faber, protagonista de la obra. Hace hincapié nuevamente en el hecho de que los subtítulos de la obra literaria y de la cinematográfica, abren un horizonte de expectativa muy distinto al espectador, y cambian el significado de la obra de manera drástica, pero sin modificar el tono original.

Además, en varias entrevistas al director (DFP Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, 2017) (Schnelle, 2019), especifica que *Rückkehr nach Montauk* se trata de una obra de cine de autor, a la manera del concepto de los *Cahiers du Cinéma*. Él explica que para este film decidió tomar el formato de la obra de Max Frisch para poder contar

su propia historia. Por lo tanto, identificar esta película con la nomenclatura de una transposición fílmica no sería correcto, debido a que la historia que se cuenta es otra. Schlöndorff lo identifica más bien como un homenaje al autor, con quien tuvieron una relación muy cercana y con quien tenía cierta afinidad en el ámbito de lo emocional. Sin embargo, reducir la obra simplemente a un homenaje a Frisch tampoco refleja el trabajo hecho por el director en el modo particular en que toma elementos de la obra literaria y los moldea para contar una historia distinta. Además, el título del relato fílmico evoca explícitamente el texto del escritor suizo.

En el capítulo segundo de esta tesis, desarrollaremos de forma más detenida una idea muy interesante que postula Schlöndorff como justificación de realizar *Rückkehr nach Montauk* de la forma en la que la ejecutó. Él explica que existe una razón casi inefable, un vínculo casi mágico, por el cual se siente atraído a una obra literaria. La decisión de colocarla en escena manifiesta una identificación y una conexión muy personal entre él y el relato. El cineasta lo denomina con las palabras de Johann Wolfgang von Goethe: una afinidad electiva (*Wahlverwandtschaft*). El desvío de la literatura le permite expresar lo que siente o lo que le sucedió a través de otra historia, hacer catarsis a través de la ficción. Así, Schlöndorff decide entonces tomar *Montauk* como base para poder contar sus propias vivencias. Se vale de la ficción literaria frischeana para poder expresar su propia trama, para poder crear a sus propios personajes, para poder transmitir y mostrar una historia que hasta el momento no había sido relatada. El texto de Max Frisch es el marco, el modelo, la forma, que será transformada, en parte, para poder insertar su propia historia.

Si bien estos aportes son significativos para el estudio del vínculo intertextual que comparten Frisch y Schlöndorff, notamos que el corpus crítico es algo breve en comparación a la gran trayectoria de estas dos figuras. Esto se debe a varias razones. En primer lugar, porque nos ocupamos en particular de la germanística argentina, ámbito de la crítica que nos proponemos ampliar. En segundo lugar, porque *Montauk* es una obra poco estudiada dentro del corpus frischeano, por la dificultad del texto y la impronta autobiográfica que posee.

Asimismo, existen diferentes motivos por los cuales creemos que es relevante el estudio de la literatura y el cine alemanes desde Argentina. En primer lugar, tomamos las palabras del germanista argentino Oscar Caeiro, en su artículo “Lo extraño de la literatura extranjera”. Él observa la escasa recepción de la literatura en lengua alemana en nuestro país. Al mismo tiempo, siguiendo los postulados de Alois Wierlacher, considera que la extrañeza puede constituirse en “fermento”, despertar el interés y permitir una lectura “fuera de los automatismos” (Caeiro, 1999: 39-40). Por otra parte, las películas de directores europeos configuran entre nosotros un núcleo minoritario del circuito comercial frente a la posición hegemónica del cine de Hollywood. Los dos artistas que nos proponemos estudiar son muy convocantes tanto para lectores del siglo XX como el XXI, y las temáticas que tratan son universales, con lo cual verdaderamente logran un espacio de introspección para el receptor. Observar y analizar esta ficción que se basa en la propia vida desde un lugar fuera del automatismo y lo convencional, genera un impacto mucho más fuerte sobre nosotros.

Tanto esta recepción acotada como la expansión creciente de la Literatura Comparada con diferentes áreas de investigación y teorías surgidas en los últimos años nos generan la necesidad de revisitar estos textos desde una nueva perspectiva.

En *Montauk* los paratextos y ciertos elementos textuales vuelven problemática la cuestión del género. Como ya mencionamos, el subtítulo indica “una narración” (*Eine Erzählung* en alemán), de manera que se explicita la pertenencia del texto a un subgénero breve ficcional, pero a continuación se consigna un epígrafe tomado de Montaigne. De este modo, se sugiere una modalidad ensayística de autoindagación, tan propia del escritor francés. A ello se agrega la focalización interna de un narrador autodiegético que se expresa alternadamente en primera y tercera persona, y cuyo nombre, Max, coincide con el del autor. Parecería, bajo estas condiciones, quedar claro que se trata de una obra autobiográfica en el sentido en que lo plantea Phillippe Lejeune (Lejeune, 1991), en la cual hay una clara identificación entre el narrador-protagonista y el autor. Esta postura, defendida por la crítica literaria a lo largo de la historia, no es la que nosotros buscamos justificar en este trabajo. Los estudios sobre el género autoficcional y las escrituras del yo, que hasta este momento no habían sido tenidas suficientemente en cuenta para abordar

Montauk, iluminarán nuestro análisis al respecto y nos permitirán proponer un nuevo modo de lectura de esta obra literaria. Ofreceremos un análisis desde la autoficcionalidad que buscaremos justificar con la ayuda de autores como Manuel Alberca (Alberca, 2007), Javier Sánchez Zapatero (Sánchez Zapatero, 2010), José María Pozuelo Yvancos (Pozuelo Yvancos, 1993), Diana Salem (Salem, 2012) y con el valioso estudio del germanista Hanspeter Affolter (Affolter, 2019), que explora *Montauk* como texto autoficcional y analiza las intertextualidades del mismo. Este aspecto abarcará gran parte del capítulo primero, ya que propone un posicionamiento específico en cuestiones discutidas por la crítica anteriormente.

Además, exploraremos el postmodernismo, no solo como contexto en el cual queremos insertar estas dos obras, sino como una poética en sí misma, ya que presenta una relevancia para su análisis y comprensión. Teóricos como David Harvey (Harvey, 1998) y Linda Hutcheon (Hutcheon, 2000, 2014) nos permitirán comprender por qué estos dos textos son de una naturaleza tan particular dentro de los convencionalismos del escritor como del director. La teoría de la parodia que postula Hutcheon será de particular interés a la hora de abordar la conexión entre texto literario y cinematográfico. Trabajaremos sobre esta cuestión en el capítulo tercero.

Metodológicamente recurriremos a un análisis semiótico-narratológico, que permite aplicarse tanto a textos literarios como a filmicos. En el abordaje tendremos en cuenta la problemática del género, la paratextualidad, la focalización, la espacialidad, el tratamiento temporal, los vínculos interpersonales, las redes isotópicas y el motivo del viaje. Al tratarse de dos lenguajes distintos, el literario, por un lado, y el cinematográfico, por el otro, debemos adecuar el análisis al medio por el cuál es transmitido. Por ello, nos serviremos de la teoría de André Gaudreault y François Jost que se ocupan de trazar paralelos y diferencias entre el relato literario y cinematográfico. Para complementar la teoría narratológica, serán de gran utilidad los aportes de Jaques Aumont (Aumont, 2005, 2008; Aumont & Marie, 1998), Francesco Casetti y Federico Di Chio (Casetti & Di Chio, 1991) y Michel Chion (Chion, 2018), que brindan un marco teórico adecuado para el estudio de la banda visual y la banda sonora. Si bien enmarcaremos esta investigación en el subcampo comparatista de las interdiscursividades, apelaremos también a otras ramas

de la Literatura Comparada, como la ya mencionada genología y las escrituras de viaje. Metodológicamente, apelaremos también a la geocrítica.

En efecto, la geocrítica es un abordaje comparatista de gran vigencia, que, en la línea de Westphal (Westphal, 2015) y Collot (Collot, 2015), se ocupa de las interacciones entre los espacios humanos y la literatura. Nosotros proponemos ampliar también esta modalidad de análisis al relato fílmico de Schlöndorff. La centralidad del espacio en ambos textos resulta indiscutible y se advierte desde el título mismo de ambas obras. Analizaremos de qué manera estos espacios propician la introspección de los personajes y la reflexión sobre su pasado. Sin embargo, advertiremos que el hecho de que exista la posibilidad de introspección no significa que se dé un aprendizaje.

Postulamos, además, que los protagonistas de ambos relatos realizan un camino de introspección y autoindagación que adopta la forma de un viaje a un lugar extraño y lejano, Montauk. La teoría esbozada por Sofía Carrizo Rueda sobre escrituras de viaje (Carrizo Rueda, 1997; Carrizo Rueda et al., 2008) resultará clave para adentrarnos en estas cuestiones. Además, su artículo “Del orden del cosmos al «yo» disperso. Distancias, espacios y experiencias en una perspectiva diacrónica de las escrituras del viaje”(Carrizo Rueda, 2005) iluminará nuestro análisis sobre la realización de este viaje, en el que el personaje no llega a su centro. Los protagonistas frischeanos emprenden un camino de búsqueda, pero se encontrarán con que la negación, la ceguera y su incapacidad de comprender o empatizar con el otro, imposibilitarán el éxito.

Para lograr una lectura más clara y fluida, tomamos algunos criterios en el formato. Entre ellos es necesario aclarar que muchos textos de bibliografía secundaria solo se encuentran en alemán y no hay una traducción disponible a la lengua castellana². Frente a esta dificultad decidimos incluir una traducción propia en el cuerpo del texto y

² Estos son, en particular, el estudio de Thilo Wydra sobre Volker Schlöndorff, *Volker Schlöndorff und seine Filme* (1998); la entrevista de Joseph Schnelle a Schlöndorff, *Im nächsten Leben Komödie: Volker Schlöndorff im Gespräch* (2019); en libro de Hans Lüthi sobre Max Frisch, *Max Frisch: Du sollst dir kein Bildnis machen* (1981) y el estudio de Hanspeter Affolter »Viele Anspielungen gehen ohnehin verloren« *Autofiktion und Intertextualität in Max Frischs Montauk* (2019).

el original en alemán en una nota al pie. También decidimos incluir los fotogramas de la película en el cuerpo del texto para una visualización más amena del análisis. Por último, al final podrá encontrarse una lista de los fotogramas reunidos como guía y un anexo con la filmografía y bibliografía de Schlöndorff y Frisch.

1. Capítulo uno: *Montauk* en el contexto de la obra de Max Frisch

La obra de Max Frisch está compuesta por un corpus muy amplio, con diversos tipos de géneros literarios y etapas de escritura³. El escritor suizo nació el 15 de mayo de 1911 en la ciudad de Zúrich. Su carrera como arquitecto siempre se cruzó con su carrera como escritor, aunque la segunda vocación terminó prevaleciendo. Podríamos dividir su obra en cuatro grupos o géneros literarios fundamentales: la narrativa, la dramática, la ensayística y los diarios. Por su parte, la germanística, distingue varias etapas en su producción. Walter Schmitz, por ejemplo, la segmenta en dos partes, dedica un libro a cada una, y luego analiza las obras individualmente. En una primera etapa inserta los textos de 1931 a 1961 (*Max Frisch: Das Werk (1931-1961). Studien Zu Tradition und Traditionsverarbeitung*), y en una segunda etapa, los de 1962 a 1982 (*Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). Eine Einführung*). Entre nosotros, María Esther Mangariello, en su tesis doctoral, divide la obra frischeana en seis períodos: 1° período 1934-1949; 2° período 1949-1967; 3° período 1968-1975; 4° período 1975; 5° período 1975-1982; y 6° período 1982-1991. En este estudio, se dedica también a analizar las obras más importantes de modo individual, tomando una temática particular desde la cual aborda cada una.

Estas divisiones son útiles para notar que existe un cambio, una evolución en la escritura a medida que los años se suceden. Schmitz advierte que los temas que aparecen en la obra temprana no son los mismos de la tardía. En la primera etapa, a la que pertenecen sus textos más populares, más estudiados y reconocidos, Frisch fija sus temas y tópicos más recurrentes. En la segunda, en cambio, si bien no se ve completamente despojada de estos motivos, los géneros comienzan a ser menos convencionales, se intenta experimentar con hibridaciones genéricas y un fragmentarismo complejo, distinto de la típica novela o pieza teatral.

Para poder contextualizar *Montauk*, dedicaremos los siguientes párrafos a un relevamiento introductorio de la obra de Max Frisch en orden cronológico. Observaremos

³ Consignamos, al final de esta tesis, un anexo ordenado cronológicamente con todas las publicaciones del autor.

que las conexiones que se pueden establecer son particularmente importantes para nuestro estudio.

Comenzaremos por el género diario o *Tagebuch*, el primero que publica Frisch se titula *Blätter aus dem Brotsack* (1940), y es hoy en día, uno de los menos conocidos. Aborda la experiencia de Frisch en el servicio militar en el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Unos años más tarde, en la editorial Atlantis, aparece su segundo diario, *Tagebuch mit Marion* (1947). Posteriormente, *Tagebuch mit Marion* será reeditado y publicado por Peter Suhrkamp bajo el nombre de *Tagebuch (1946-1949)* (1950), en castellano *Diario 1946-1949*. A partir de este momento, Suhrkamp se convertirá en el editor particular de Frisch, con todo el prestigio que ello implica por tratarse de uno de los editores alemanes más importantes. La trascendencia de estos diarios y la razón por la cual es necesario mencionarlos a la par de sus relatos ficcionales, reside en su valor literario e histórico literario, ya que se puede encontrar la semilla o los esbozos de textos posteriores como *Andorra*, *Homo Faber*, *Stiller* (en español, *No soy Stiller*), *Graf Öderland*, *Biedermann und die Brandstifter* (traducida como *Biedermann y los incendiarios*) y *Als der Krieg zu Ende war*.

Corresponde ahora proseguir con su obra más propiamente ficcional. Algunos años más tarde, publicó una comedia, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953) (en español, *Don Juan o el amor a la geometría*), estrenada el 5 de mayo de 1953 en dos teatros a la vez: el Schauspielhaus de Zúrich, con la dirección de Oskar Wälterlin, y en el Schillertheater de Berlín, dirigida por Hans Schalla. Es en este momento, después de su viaje a Estados Unidos, que el autor, según señala la germanística, verdaderamente logra encontrar su propia voz. A partir de este momento, la recepción de sus dramas y, posteriormente, de sus novelas cobra gran importancia.

Fue entonces cuando Frisch comenzó a trabajar en su obra narrativa más extensa, *Stiller* (1954), traducida como *No soy Stiller*, una de sus novelas más conocidas. En ella se advierten sus tópicos más recurrentes, como la imagen, los celos, la negación de la propia identidad, la frustración del pasado, la incomprensión de los sentimientos de las mujeres, entre otros. Algunos años más tarde publica *Homo Faber* (1957), su novela más

popular, reputada y la más estudiada por la crítica. Estas dos obras le otorgan a Frisch un verdadero espacio en el mundo literario. Son muy bien recibidas y causan un alto impacto en el público de lengua alemana, tanto suizo como alemán. Dedicaremos más adelante un espacio particular a estas dos novelas, ya que comparten con *Montauk* una conexión de vital importancia para su comprensión.

La siguiente obra dramática fue *Andorra* (1961), que trata sobre el prejuicio y el odio, que va desde la discriminación hasta el exterminio del otro. Fue representada por primera vez, el 2, 3 y 4 de noviembre de 1961, bajo la dirección de Kurt Hirschfeld en el Schauspielhaus de Zúrich.

A *Andorra* le sigue la novela *Mein Name sei Gantenbein* (1964), traducida al castellano como *Digamos que me llamo Gantenbein*. Aquí comenzamos a notar que Frisch, aunque sin dejar de lado sus tópicos habituales, se aleja de las convenciones y torna su narrativa en algo más lúdico, lo cual exige un lector mucho más atento que en sus relatos anteriores. En esta novela, un hombre decide fingir que quedó ciego en un accidente. Su vida se vuelve una mentira y un juego que terminarán destruyéndolo a él y a todos a su alrededor.

Más adelante, surge un proyecto de películas llamado *Zürich-Transit* (1966), que Frisch quería llevar a cabo con Erwin Leiser como director. Este proyecto fílmico que quedó trunco proponía llevar a la pantalla *Mein Name sei Gantenbein*. Después de la muerte del escritor suizo, en 1992, la realizadora alemana Hilde Bechert retomó el proyecto y lo filmó.

Posteriormente, Frisch publica *Biografie: Ein Spiel* (1967) (en castellano *Biografía: un juego*), una obra de teatro estrenada por primera vez en el Schauspielhaus de Zúrich el 1, 2 y 3 de febrero de 1968, dirigida por Kurt Hirschfeld.

Al año siguiente, finaliza el segundo de sus diarios, titulado *Tagebuch 1966-1971* (1972). Este posee una naturaleza similar a la del primer *Tagebuch*, al alternar pasajes que dan cuenta de actividades o cuestiones cotidianas, con otros que constituyen el germen de ficciones que el escritor concretará más tarde.

Su siguiente relato y el que nos compete en este trabajo de investigación es *Montauk* (1975), un texto muy particular, ya que oscila entre lo ficcional y lo no ficcional. Por ello, resulta muy difícil resumir la línea argumental del relato. Se trata esencialmente del encuentro de un fin de semana de dos amantes en Montauk, interrumpido por recuerdos, reflexiones y narraciones de un personaje ficcional que se identifica como Max Frisch. Las constantes interrupciones por asociaciones libres, digresiones, entradas semejantes a las de un diario, ponen de manifiesto el carácter fragmentario del texto, que requiere de un lector muy atento y activo, para otorgar sentido a los espacios vacíos que el narrador deja deliberadamente. En el momento en que se publica, la trayectoria del autor ya está consolidada y su nombre es reconocido en Suiza y en Alemania. Asimismo, ya existe en su público un horizonte de expectativas en relación con los tópicos o temas propios de sus obras. Por lo tanto, si bien es habitual que las novelas de Frisch no aparezcan divididas en capítulos, suelen contar con cierta estructura ordenada con un determinado propósito, cosa que no sucede en *Montauk*. Por ejemplo, *Stiller* está segmentada en dos partes que, a su vez, están subdivididas. La primera parte está compuesta por siete cuadernos, escritos por el personaje principal cuando está en prisión preventiva. La segunda parte, notoriamente más breve, conforma un parlamento escrito por el fiscal, que narra lo que sucedió con Stiller, una vez que admitió su identidad y fue liberado de la cárcel. Entre la primera y la segunda etapa existe un salto temporal que marca una evolución en los personajes. También *Homo Faber* está estructurada en dos partes, aunque sin una división en capítulos. En la primera parte, se narran a modo de informe, pasajes de la vida de Walter Faber, antes de la muerte de su hija Sabeth. En la segunda, se desarrolla lo que sucede después de su muerte. El formato de informe y la focalización desde Faber evidencian la presencia del mecanismo psicológico de la negación que no permite lograr un cambio en la percepción de la vida de Walter. No tiene lugar un aprendizaje. El recorrido que hacen los protagonistas de las ambas novelas termina de forma trágica y responde a la habitual poética frischeana, en la que el desenlace es un “camino del héroe” fallido.

En lo que respecta al tratamiento temporal tanto *Stiller* como *Homo Faber* presentan los sucesos de forma cronológica, aunque con la introducción de algunas

analepsis y prolepsis del discurso narrativo. En *Montauk*, en cambio, la temporalidad se vuelve muy compleja. No hay que olvidar que este texto pertenece a una etapa tardía y, según señala Walter Schmitz, en esta se producen modificaciones, no solo en la temática, sino también en el estilo y la estructura. En el relato que nos ocupa, el presente y el pasado se mezclan y ya no contamos con una estructura clara. El texto se encuentra dividido en párrafos que suelen tener el largo de un cuarto de página, quizás solo una oración, y llegan al máximo de entre cinco y diez páginas de extensión. No solamente se trata de brevedad sino de heterogeneidad, con constantes cambios temporales, espaciales y de enunciación. Existe en esta obra, un manejo muy particular de la elipsis. Mieke Bal, en su libro *Teoría de la narrativa*, define la elipsis como “la omisión de un elemento que pertenece a una serie” (Bal, 1995: 48-49). Además, advierte muy acertadamente, que no siempre se dejan afuera estos elementos porque carezcan de importancia. Afirma la autora:

Lo que se ha omitido -el contenido de la elipsis- no tiene por qué carecer de importancia, al contrario. El acontecimiento sobre el que nada se ha dicho puede ser tan doloroso que esa sea precisamente la razón de que se elida. O el acontecimiento es tan difícil de expresar verbalmente, que es preferible mantener un total silencio sobre él. (Bal, 1995: 79)

Este particular uso de la elipsis es frecuente en los textos frischeanos. En ellos, los personajes bucean introspectivamente en cuestiones del pasado que no pudieron concluir o cuyas emociones están negando. El lector de *Monauk* debe resignarse a aceptar esta recurrencia de la elipsis, confiando en que, más adelante, acaso el narrador vuelva sobre los hechos. Completar esos vacíos textuales, es una tarea ardua que se le plantea al lector, debido también al carácter fragmentario del libro. Se añade a ello que la línea temporal de la narración no es cronológica. Resulta imposible reponer el lapso que existe entre un episodio y otro, ya que no se trata de eventos sucesivos. Por lo tanto, en este caso, la elipsis pasa a ser fundamental.

Otra observación interesante para aplicar a nuestro análisis es la referida a la conjunción de temporalidad y espacialidad. Con respecto a esto, Mieke Bal afirma que “La relación entre tiempo y espacio es de importancia para el ritmo” (Bal, 1995: 105). El fluir de la narración puede llevar a que el narrador cambie inesperadamente entre hechos del presente y del pasado. Como lectores, no sabemos muchas veces qué tan remoto es

ese pasado, hasta que se nos presenta alguna fecha. Asimismo, los nombres propios de personas o de lugares, constituyen, en ocasiones, indicios que permiten decodificar el momento de lo narrado. Esto quiere decir que no fluctúa únicamente la temporalidad, sino que también la espacialidad juega en consonancia. En una misma página, el relato nos hace volar de Roma a París, de Suiza a Nueva York, para después volver al fin de semana en Montauk. María Esther Mangariello lo expresa muy claramente:

Todo está evocado, a veces con fechas y lugares, pero no de una manera ordenada o cronológica, sino que las retrospectivas surgen por libre asociación con el momento presente, o por una pregunta de Lynn, o un gesto que recuerda a una persona, o a un lugar (esto es muy frecuente) que evoca a otros sitios: Bretaña, Roma, Berlín. (Mangariello, 2002b: 58)

En varias ocasiones, como postula Mangariello, dichos saltos se dan por digresiones o simplemente por asociaciones libres que el narrador va llevando a cabo. Luego, una vez que concluye la anécdota o la situación, el párrafo termina y se inserta un nuevo título, con el nombre de un lugar o una fecha, que introduce una nueva idea. “El pasado triunfa sobre el presente y lo anula por momentos. A veces, el narrador quiere contar el presente y, sin embargo, surge y se impone el pasado.” (Mangariello, 2002b: 58). Ese pasado se vuelve una obsesión inevitable para el protagonista, algo que, pronto veremos, es una constante en los textos de Frisch: el pasado se transforma en obsesión porque no está resuelto.

Más adelante, Bal establece una diferencia entre el concepto de «lugar» y el de «espacio». Se refiere al primero en su carácter de forma física, que puede ser medida matemáticamente (Bal, 1995: 101). Los lugares, cuando son contemplados en relación con la percepción, llevan el nombre de «espacio». Es decir, que para que un lugar geográfico tenga la categoría de espacio, debe existir una subjetividad que lo dote de sentido. El espacio es percibido, en primer lugar, a través de la sensorialidad (vista, oído, tacto, olfato). Esta observación es muy importante en la narrativa frischeana, ya que, como veremos más adelante, la espacialidad está fuertemente ligada con las emociones y la estabilidad o inestabilidad de los personajes. Se asemeja al concepto de “paisaje” (Collot, 2015: 69) de Michel Collot, que ampliaremos en el capítulo cuatro, dedicado al

abordaje geocrítico del texto. Bal se refiere al espacio como un marco en donde suceden las cosas, pero aclara que:

El espacio no se presenta como marco fijo, sino como zona de paso susceptible de grandes variaciones. [...] El espacio se indica, precisamente por esta causa, como espacio en el que se mueve el viajero.

El movimiento puede constituir una transición de un espacio a otro. (Bal, 1995: 104)

No se trata, entonces, de una categoría estática, sino de una dinámica. Los personajes que se mueven por el espacio geográfico sufrirán modificaciones. La narratóloga aclara que no siempre deben ser cambios positivos que sufren los personajes, sino que a veces los movimientos pueden ser circulares:

El personaje que se mueve hacia una meta no tiene por qué llegar a otro espacio. En muchas historias de viajes, el movimiento es una meta en sí mismo. Se espera que resulte en un cambio, liberación, introspección, sabiduría o conocimiento.

Si falta incluso un objetivo experimental, siquiera implícito, el movimiento, por completo sin meta, puede operar como simple presentación del espacio. El movimiento puede ser circular, el personaje vuelve a su punto de partida. De esta forma se presenta el espacio como laberinto, como inseguridad, como encierro. (Bal, 1995: 104)

Si relacionamos estas observaciones con *Montauk*, parece que Frisch está buscando recrear los mecanismos de la memoria en un fluir de la conciencia, de una manera caótica y desordenada. Apela a la memoria que, para Frisch, es frágil y establece mecanismos asociativos. Los protagonistas no pueden liberarse de la memoria de ese pasado ni pueden resolverlo, por lo tanto, su viaje se presenta como un laberinto caótico de recuerdos sin centro ni salida. Podemos relacionar este pasaje de Mieke Bal con el artículo “Del orden del cosmos al «yo» disperso. Distancias, espacios y experiencias en una perspectiva diacrónica de las escrituras del viaje” de Sofía Carrizo Rueda. En este, la autora hace un recorrido de la literatura de viajes desde el medioevo hasta el siglo XX y advierte que en la postmodernidad “Ya no cuenta el recorrido de la más mínima distancia, el “yo” se diluye y todo se reduce al espacio de una habitación que es en realidad la más terrible de las prisiones: un vacío (...) ya no hay centros a los que dirigirse, ni fuera ni dentro de sí mismo” (Carrizo Rueda, 2005: 43). En el caso de la narrativa de Frisch, observamos

ambas modalidades. Por un lado, los personajes viajan, intentan hacer un camino de aprendizaje e introspección, pero siempre terminan fallando porque no llegan a una verdadera comprensión o lo hacen demasiado tarde. Por otro lado, entonces, esos espacios acaban convirtiéndose en laberinto, inseguridad y encierro.

La figura del narrador, por su parte, también resulta problemática en *Montauk*. Si bien se trata siempre de una misma persona, el que narra busca establecer, por un lado, una diferencia entre el yo de la enunciación y el yo del enunciado, y, por otro, una distancia entre la identidad del pasado y la del presente. Por ello, decide alternar entre la primera persona (*yo/Ich*) y la tercera persona del singular (*él/Er*), pero guardamos la certeza de que, de distintas formas, siempre está hablando de él mismo. Mangariello identifica este uso simplemente con el hecho de la diferencia de las temporalidades:

Montauk, pues, se desarrolla en dos planos: uno que corresponde a la Er-Form (tercera persona) y que narra el fin de semana que el escritor suizo pasa en Montauk con una joven americana llamada Lynn; y otro, en Ich-Form (primera persona) que está formado por recuerdos y reflexiones. (Mangariello, 2002b: 54)

Si bien esto es correcto, nosotros sostenemos que, en el relato, no solo se cambia de persona para diferenciar los momentos de reflexión del fin de semana en Montauk, sino también porque el sujeto no quiere asumir la responsabilidad por algunas acciones del pasado. Detectamos en el narrador un mecanismo de negación en el sentido freudiano (Laplanche & Pontalis, 1996). Esta estrategia ya había sido utilizada por Frisch en *No soy Stiller*, en aquellos momentos en los que el protagonista no quería hacerse cargo de su identidad, y en *Digamos que me llamo Gantenbein*, donde las identidades van fluctuando constantemente según el personaje que el protagonista finge ser. En *Montauk* se trata, entonces, por una parte, de no querer asumir la responsabilidad de las acciones y, por otra, de diferenciar el pasado del presente.

Otra cuestión que nos interesa abordar es la problemática de la imagen, uno de los temas centrales de la poética frischeana que recorre todos sus textos y en la cual la germanística se ha detenido ampliamente. En distintas modulaciones, atraviesa tanto su narrativa, como sus textos dramáticos e incluso sus diarios. La imagen (*Bildnis*, en alemán) que nos formamos del otro o de nosotros mismos, es, en opinión del autor suizo,

un condicionante, una forma de quitar libertad. Esta es una temática clave y fue abordada, entre otros, por Hans Lüthi en su libro *Max Frisch: Du sollst dir kein Bildnis machen* (1981). Lüthi toma una de las entradas del primer diario del escritor (*Tagebuch 1946-1949*), en donde plantea el tema de la imagen y lo relaciona con una selección de pasajes de las obras más emblemáticas del corpus frischeano. En el diario, el autor de *Montauk* evoca una anécdota de la infancia de su madre. Cuando era pequeña y estaba en clase de trabajos manuales, una maestra sentenció que era un espanto su tejido y que jamás aprendería. En opinión de Frisch, a partir de ese momento, la maestra había condicionado a la muchacha, imponiéndole esa imagen. A aquella niña se le estaba arrebatando la libertad, ya que solo tenía dos opciones: rendirse ante la imagen y no aprender a tejer, o reaccionar contra la imagen y convertirse en una eximia tejedora. Esta última actitud fue la que asumió la madre de Frisch. El autor, compara el peso de la imagen incluso con el oráculo, como si este impusiera un destino que condicionara las acciones de la vida misma. Así como no es posible liberarse de la predicción del oráculo hasta que este no se cumple, tampoco resulta factible desprenderse de una imagen, sea esta positiva o negativa. Ella limitará a la persona a la cual se le impone.

Existe solo una manera de quedar libre de las imágenes y es a través del amor. Frisch considera que quien ama verdaderamente, no impone imágenes al otro. En palabras de Lüthi: “Solo el amor es capaz de vislumbrar y recibir la abundancia de lo que vive en el ser humano, él libera de la imagen” (Lüthi, 1981: 8)⁴. Ejemplificaremos ahora este tema con algunas de las obras más emblemáticas y nos detendremos en particular en *Montauk*.

Comencemos por *No soy Stiller*, donde el protagonista es un hombre que se niega a aceptar su identidad. Es retenido cuando quiere ingresar en Zúrich con un pasaporte estadounidense y lo identifican como un ciudadano suizo llamado Stiller. Entonces, es llevado a prisión preventiva hasta que se pueda corroborar su verdadera identidad. Mientras se encuentra convicto, algunos familiares y amigos van a visitarlo y tratan de colaborar con la policía para dilucidar el enigma. Stiller se verá enfrentado así, a escuchar descripciones e historias de su vida, de boca de personas íntimamente vinculadas con él,

⁴ En el original en alemán: „Nur die Liebe ist fähig, die Fülle des Lebendigen im Menschen zu ahnen und anzunehmen, sie befreit von Bildnis“.

como su mujer, Julika, y Rolf, su amigo y fiscal. De esta forma, la narración ofrece un recorrido por la vida del protagonista, por los errores que cometió y por todas aquellas instancias en las que actuó de forma egoísta, al no poder abrirse a los otros. “Ésta es, pues, la imagen que te has forjado de mí—dijo Julika—. Veo que es una imagen definida y definitiva y que te niegas de una vez y para siempre a verme de otra manera. ¿Verdad?” (Frisch, 1969: 155). Esta imagen que Stiller impone a Julika pone de manifiesto las falencias de ese amor, ya que, para Frisch, según hemos señalado, el amor verdadero no atrapa al otro en una imagen que pudiera condicionarlo.

Detengámonos ahora en *Homo Faber*. En este relato, Walter Faber es un ingeniero que trabaja para la UNESCO y que se ha formado una imagen de sí mismo como un hombre racional, fuerte, realista y centrado en la técnica. Esta autoimagen se convertirá en una máscara que buscará sostener a lo largo de todo el texto. Faber emprende un viaje en el que se encontrará casualmente con personas muy significativas de su pasado que lo obligarán a una mirada retrospectiva a su vida. Entre ellas están Hanna, uno de sus grandes amores de juventud, y Sabeth, con quien comienza una aventura sentimental sin saber que es su hija, fruto de la relación con Hanna.

Tanto en estas dos novelas como en *Montauk*, identificamos ciertos rasgos en común. En primer lugar, el protagonista es, en todos los casos, un personaje masculino y el relato está focalizado desde su perspectiva. En segundo lugar, el tema de la imagen como condicionante es fundamental. Stiller falló en su vida por haberse hecho imágenes de los otros, de Julika, de su país, que lo llevaron a pretender abandonar su identidad, que, a la vez, no puede ser negada por siempre, por la imagen que los otros se han creado de él. Walter Faber, por otra parte, se forjó una imagen tan rígida de aquello que debía ser, como ingeniero y hombre de la técnica, que puso a un lado todos los sentimientos, emociones e intuiciones, y esto lo condujo a un desenlace trágico. El personaje de enunciación de Max en *Montauk* asume una postura de autocrítica y deconstrucción de imágenes desde el comienzo de la obra. Sin embargo, cabe la duda de si efectivamente logrará desprenderse o no de estas imágenes.

Si dirigimos ahora la mirada a los textos dramáticos, notamos que en ellos se reiteran ciertos tópicos, aunque con diversas variaciones. En *Andorra*, por ejemplo, más allá de las diferencias propias del género, también existen puntos de contacto con *Montauk*. En primer lugar, Andrí, el protagonista, es un personaje masculino que atraviesa una crisis existencial. Además, el tema de la imagen asume una función central, debido a que esta puede constituirse en la razón de su exterminio. Andrí es un joven que, en el transcurso de la acción dramática, descubrirá su verdadera identidad: es un hijo extramatrimonial del maestro del pueblo, pero su padre le había mentado sobre su origen. Este lo había hecho pasar por un niño judío, adoptado por él para salvarlo de los habitantes del pueblo vecino de Andorra. A partir de este engaño, los andorranos se revelan como antisemitas y proyectan sobre Andrí toda suerte de estereotipos y prejuicios. Las palabras del sacerdote en el acto séptimo o “séptima imagen” (*Siebtes Bild*) dan cuenta de la importancia de la temática: “No formarás imagen del Señor, tu Dios, ni del hombre, criatura suya. (...)Yo también formé una imagen de él, yo también le encadené, yo también le he atado al poste” (Frisch, 1962)⁵.

La problemática de la imagen ocupa en el teatro de Frisch un lugar tanto o más importante que en su narrativa. En su única comedia, *Don Juan o el amor a la geometría*, se presenta un personaje del cual todos tienen una imagen creada, incluso los lectores, debido a la tradición literaria, de quien debería ser Don Juan Tenorio. Pero este Don Juan quiere tomar otro rumbo, dirigido hacia su amor a la geometría. Estas expectativas condicionan sus acciones y crean el conflicto de la obra.

Asimismo, llama la atención que Frisch juegue con el tratamiento temporal en sus textos. Allí se entremezcla el presente con líneas temporales del pasado, creando capas sedimentarias que hay que remover para poder hallar el centro. También funciona como

⁵ En el original en alemán: „Du sollst dir kein Bildnis machen von Gott, deinem Herrn, und nicht von den Menschen, die seine Geschöpfe sind. (...) Auch ich habe mir ein Bildnis gemacht von ihm, auch ich habe ihn gefesselt, auch ich habe ihn an den Pfahl gebracht.“ (Frisch, 1974: 33)

metáfora, en particular si pensamos en el personaje de Hanna en *Homo Faber*. Es ella, la arqueóloga, la que pasa su vida cotidiana desenterrando y quien logrará finalmente encontrarse a sí misma, por aceptar lo que sucedió y seguir adelante. Walter, sin buscarlo, emprenderá un viaje que, ya fuera por destino o por casualidad, lo enfrenta a encuentros con distintas personas de su pasado. Por ejemplo, en el avión a México está sentado a su lado el hermano de su viejo amigo Joachim, compañero de la facultad y pareja de Hanna. A su vez, en el barco que decide tomar a Europa, conoce a Sabeth, sin saber que es su hija, y viajan juntos a Atenas, donde los espera la arqueóloga, la verdad de sus identidades y su pasado. En *Homo Faber* se clarifica la conexión que tienen los espacios con los saltos temporales. Existen ciertos lugares específicos que remiten a personas en particular y, por lo tanto, a esos eventos en el pasado. Esto mismo sucede en *Montauk*. Stiller, por otro lado, tiene conversaciones con Julika y Rolf en las cuales rememoran el pasado en largos parlamentos de estos personajes o incluso en narraciones del mismo protagonista. Todo salto hacia atrás incluye una reflexión acerca de lo que sucedió, aunque esta puede estar sesgada por la mirada del que narra.

En todos estos textos, las mujeres constituyen un enigma para el personaje masculino. Los problemas del protagonista frecuentemente están relacionados con la incapacidad de comprender la psiquis femenina. De hecho, en el camino de introspección es común que ellos hagan autocrítica de esta falencia que tienen. Parece tratarse de una obsesión de Frisch, ya que es un problema central en *Stiller*, *Homo Faber* y *Montauk*, entre otras. “Mi vicio: MALE CHAUVINISM. Tan solo mi comportamiento desde el principio y día tras día pudo inculcar en una mujer inteligente la creencia en que su realización personal es cosa del varón, de los varones.” (Frisch, 2006: 71). En las obras de teatro no suele haber una mirada tan detenida en los personajes femeninos, sino que aparecen más bien estereotipados.

Como mencionamos anteriormente, *Montauk* requiere un lector muy atento, ya que, en una misma página, sin cambiar el tono, se configuran datos irrelevantes junto a sucesos muy importantes. Se comenta algo sobre una situación anecdótica, trivial, y en la siguiente oración habla sobre su familia, su mujer, sus hijos, sin cambiar de tono ni hacer énfasis. Es notable, además, que los miembros de su familia aparecen muy pocas veces

referidos por sus nombres, sino más bien por sus vínculos con él: su mujer, sus hijos, su madre. Notamos aquí una marca de autorreferencialidad y de narcisismo del protagonista, que será una constante tanto en el texto literario como el fílmico. No son individualidades, sino personas que están relacionadas con él. Entre los escasos nombres que se consignan, se encuentran el de Lynn, Marianne e Ingeborg Bachmann. En ocasiones, se menciona su nombre de pila, pero en otras debemos inferir de quién se trata por el espacio en que se encuentra o por la persona de enunciación que utiliza el narrador. Aquí, la elipsis y la inferencia serán fundamentales, sobre todo en el caso de Bachmann, ya que, por momentos, el narrador parece no poder expresar los sucesos explícitamente, debido al desenlace trágico de la vida de la escritora que murió a los 47 años y en circunstancias muy dudosas: “En esto, él se pone a hablar de Roma, la ciudad, y de lo que vio y oyó allí por espacio de cinco años. Roma tiene que ser hermosa, Lynn ya lo sabe. Él no cuenta nada sobre la más terrible de todas las formas de morir.” (Frisch, 2006: 75). La palabra que utiliza en este caso para “formas de morir” es “Todesarten” (Frisch, 2017: 99), un uso particular y antitético de la expresión “Lebensarten” o “formas de vivir” que sí es habitual en lengua alemana. Se trata de una referencia al proyecto literario de Bachmann que quedó inconcluso. En este caso, el uso de la inferencia es fundamental. No se menciona a la persona ni el hecho en sí, pero existe una alusión a un hecho biográfico, un amargo recuerdo, muy doloroso, ya que la poeta austríaca murió en Roma, tres semanas después de que hubo un incendio en su departamento que le dejó quemaduras graves, y nunca pudo dilucidarse si se trató de un accidente o de un intento de suicidio.

De todas formas, en algunos pasajes esporádicos, se percibe la intención de ficcionalizar la figura de Bachmann y relatar: cómo se conocieron, el interés que sintió por ella y, en menor medida, la difícil relación que manejaron, ya que fue un vínculo muy complejo y poco feliz:

Yo trabajaba en una emisora de Hamburgo y solicité escuchar la pieza radiofónica, después escribí una carta a la joven poetisa, a quien no conocía personalmente: lo bueno, lo importante que es que la otra parte, la mujer, se exprese. Ella recibía bastantes alabanzas y alabanzas grandes, yo ya lo sabía, pese a lo cual sentí aquel apremio a escribirle una carta. Pretendí decir: necesitamos la descripción del hombre desde el punto de vista de la mujer, la descripción de la mujer hecha por ella misma. (Frisch, 2006: 68-69)

Por su parte, a Lynn están consagrados los fragmentos más extensos y especiales, dedicados a la estada efímera, pero intensa, en Montauk. Marianne, en cambio, es la única a la que el narrador se dirige en algún momento en segunda persona, con un aire esperanzador, ya que es la relación que él cree que durará por el resto de su vida.

Otra temática muy importante en estas obras y que nos compete especialmente para nuestro objeto de estudio, es la de la introspección. Todos estos personajes masculinos emprenden un viaje introspectivo hacia el pasado y buscan comprender las decisiones que tomaron, a la vez que las juzgan o justifican, según el caso. Mangariello lo explica con las palabras adecuadas: “El pasado que es recuerdo se instala en el presente y se filtra con su necesidad de ser leído. *Montauk* es la confrontación con el propio pasado que no quiere ser eludido o engañado” (Mangariello, 2002b: 56). Esta cita se refiere a *Montauk*, pero es válida también para el resto del corpus frischeano.

Todos estos momentos de introspección se dan en una situación de crisis del protagonista. En *Homo Faber*, el recorrido comienza en el acto de escribir, en la enunciación de un enfermo que está por ser operado de cáncer de estómago y que probablemente no vaya a sobrevivir. Muy significativo resulta además que la enfermedad que padece Faber sea en el estómago, que en la tradición simbólica es tomado como el segundo cerebro: el cerebro emocional. Por su parte, Stiller comienza su recorrido también en el acto de enunciación, en un momento de crisis, una situación límite, cuando lo detienen, está por ser procesado y lo obligan a escribir esos cuadernos para ver si puede comprender su verdadera identidad. Mediante un acto de escritura, se inicia una búsqueda de indagación en el autoconocimiento. Los personajes se enfrentan con varias preguntas a contestar: ¿Quién soy? ¿Quiénes son las personas relacionadas conmigo? ¿Cómo es esta relación? Sin embargo, cuando intentan responder a estas interrogantes, surge la negación que caracteriza a los personajes de Frisch. Son capaces de encontrarse frente a una realidad comprobable empíricamente y negarla, por ejemplo, cuando Stiller afirma que él no es Stiller o cuando Faber niega sus emociones o intuiciones. En este sentido, los personajes son muy humanos y, por ello, contradictorios, ya que están buscando su identidad de manera constante, pero no pueden abrir los ojos para enfrentarse a ella. Este negarse a los sentimientos, a reconocer los errores cometidos en el pasado, se repite una

y otra vez en los personajes de Frisch. Esta ceguera que se manifiesta en Faber y Stiller, es aún más pronunciada en un personaje como Gantenbein.

Como adelantamos anteriormente, la novela *Mein name sei Gantenbein*, trata de un hombre que se propone fingir. Actúa como el ciego Gantenbein en algunas ocasiones, aunque en realidad puede ver perfectamente, pero simula haber perdido la vista después de un accidente para ver cómo las personas se comportan frente a su discapacidad. Se casa con Lila, una actriz muy famosa que será quien lo cuide y lo mantenga económicamente. Parece que tienen una relación de mutuo acuerdo, ya que él no trabaja ni ayuda en la casa, gracias a su supuesta discapacidad. Lila, en cambio, goza de una libertad que otras mujeres de la época no tienen, porque puede salir a su gusto y tener amantes, sin que, supuestamente, Gantenbein se entere. Se pone de manifiesto, en este relato, un sutil uso de la ironía sobre quién está actuando y quién es el que sale más beneficiado de este trato.

Me imagino:

Su vida, a partir de este momento, representando el papel de ciego incluso en la intimidad, su trato con personas que no saben que les ve, las posibilidades sociales y las posibilidades profesionales que tiene porque no dice lo que ve, una vida a modo de juego, su libertad mediante un secreto, etc., etc.

Supongamos que su nombre es Gantenbein. (Frisch, 1983: 19)

Como mencionamos, debido a la ceguera de su esposo, es mucho más sencillo para la actriz ocultar sus amoríos con otros hombres. El protagonista, aunque ya conoce la verdad, no puede llamarle la atención a su mujer sin revelar la mentira de su ceguera. Como lectores, no sabemos con certeza si Lila cree en todo momento en el engaño de Gantenbein, o si está cómoda con la dinámica y finge creer. Después de un tiempo, sin embargo, el narrador protagonista parece cansarse de vivir en esa simulación y decide encarnarse en otra persona. En esta novela se destacan varios motivos, como la máscara, el engaño, los celos y la identidad, que, según hemos notado, son recurrentes en la narrativa frischeana.

Aparecen aquí dos cuestiones cruciales en relación con *Montauk*. En primer lugar, la distancia que parece generarse entre el narrador y los distintos personajes que encarna,

ya que cambian reiteradas veces las personas de la enunciación, de la primera singular (yo-*Ich*) a la tercera singular (él-*Er*). El desdoblamiento de las identidades es algo que comenzó en *Stiller*, con una desviación de la primera persona hacia la tercera. Pero en *Gantenbein* llega al extremo, en el cual se trata de distintas personas, con otro nombre, otra vocación, otra identidad personal y social, que además los demás personajes dentro de la ficción reconocen como personas distintas. De forma semejante, se repite este juego en *Montauk*. Se trata, en esta, de un desdoblamiento entre el narrador y el personaje de la acción, pero la identificación de los dos como uno solo se hace evidente en varios pasajes. El uso de la tercera persona es simplemente una forma de tomar distancia de las acciones que está llevando a cabo el personaje. A diferencia de *Gantenbein*, se abre además una dimensión más amplia, relacionada con las escrituras del yo y de la autoficcionalidad que ampliaremos en el siguiente apartado. En *Gantenbein*, el protagonista no solo no se reconoce con su propia identidad, sino que hasta decide crear una nueva. La negación de esta identidad y la apropiación de una discapacidad hacen que el protagonista viva en un mundo absolutamente limitado, pero en el cual se encuentra cómodo. Esa comodidad egoísta, esa ceguera ante lo que los demás necesitan y el bienestar del yo es una de las características de los personajes de Max Frisch. Además, la ceguera y las referencias al mito de Edipo también son centrales en *Homo Faber* y fueron estudiadas por la germanística. Se postula que están tan ensimismados en jugar a su propio juego con las otras personas, que olvidan los sentimientos y las necesidades de los demás. Posteriormente, en el momento en que *Gantenbein* se da cuenta de que va a perder a su mujer en brazos de otro hombre, no opta por arrepentirse, pedir perdón y enmendar la herida, sino que decide convertirse en otra persona. De esta forma, notamos que no existe un crecimiento personal en los personajes de Frisch, sino vagos intentos de empezar de nuevo, sin verdaderamente cerrar las heridas del pasado, sin buscar una metamorfosis en alguien mejor.

La otra relación fundamental que se guarda con *Montauk* es un tópico que va a atravesar a toda esta tesis, porque recorre todos los textos frischeanos, pero en particular nuestros objetos de estudio. Se trata de vivir en la cita (*Leben im Zitat*). Ya hemos hecho alusión a que suelen aparecer elementos biográficos en los textos de Frisch de forma

habitual, pero en *Montauk* se lleva esto a un extremo. El protagonista de esta narración vive a través de las citas de las obras anteriores y es absolutamente consciente de que se está repitiendo. Max Frisch personaje es absolutamente identificable con Gantenbein porque incluso él mismo lo hace evidente, a través de la famosa cita: “ME PRUEBO HISTORIAS COMO SI FUERAN ROPA.” (Frisch, 2006: 113), que aparece originalmente en la novela de Gantenbein: “¡Estoy probándome historias como si fueran trajes!” (Frisch, 1983: 19). Se trata del mismo motivo de cambiar de identidad, de forma tan sencilla como si se cambiara de ropa.

Otro aspecto relacionado con este juego de intertextualidades es que, tanto en *Gantenbein* como en *Montauk*, se repite un personaje secundario, cuya participación nos lleva a ahondar en la génesis del relato. A partir de esto, advertimos que en el proceso creativo *Montauk*, se encuentra la presencia de *Gantenbein*. Se trata de un pasaje en particular en que se habla de un reencuentro con el primer amor del protagonista: Gantenbein y Max Frisch personaje, respectivamente, que se encuentran con Therese Haller-Mock o Thesy. Citaremos cada pasaje en el orden cronológico de publicación de las novelas, es decir, primero *Digamos que me llamo Gantenbein*:

La Srta. Eichelberger era también muy amable con ella, y así fue inevitable que mi mujer y esa Eichelberger, que a veces cuidaba de nuestra hija, trabaran amistad, y más aún, que más pronto o más tarde invitaran a mi mujer al piso superior, ella no dijese que no, y conociera al fin a la paralítica. Nuevamente escuchó que su enfermedad era incurable; ni siquiera podía mover las manos, solamente la cabeza; su parálisis era consecuencia de un parto. Todo esto se lo escuché a mi mujer sentados en torno a la mesa, mi mujer y yo, y nuestra pequeña en su sillita alta, y mientras la pequeña babeaba, y de paso también que la incurable, que yacía día tras días sobre nuestra mesa, sabía por su parte desde el principio quién era yo. Es decir, que habíamos ido juntos a la escuela. Therese Haller-Mock, desde hacía años leía diariamente este nombre en su buzón, sin entresacar jamás su nombre de soltera: Thesy Mock. No solo habíamos ido juntos a la escuela, sino que, por así decirlo, Thesy había sido mi primer amor. Rubia, una chica gordita con coletas, de las que nos burlábamos para poder darles tirones. Probablemente ella, la incurable de arriba, no podía saber que, con un amigo que también la quería, pero que quedó solemnemente eliminado por sorteo, había pasado días enteros fundiendo anillos matrimoniales de plomo en la sartén. (Frisch, 1983: 64)

En segundo lugar, el pasaje que aparece en *Montauk*:

La primera mañana después de la celebración de la boda al estilo aristocrático hay flores ante la puerta del piso. De parte de la señora Haller, la del primer piso. No subo a darle las gracias. En cambio, me encuentro a veces en la escalera con una señorita algo madura que cuida de la inválida. Se llama Eichelberg o Eichelberger. Intercambiamos saludos junto al buzón. La señorita muestra entonces una sonrisa impenetrable. Escucha mucho la radio, la inválida, no solo música, que molesta menos, sino novelas y disertaciones. Su voz no la oímos nunca. Según averiguamos por medio de una lavandera que compartimos, no puede levantarse de la cama desde hace años ni podrá hacerlo jamás. INCURABLE, ésa es la palabra, INCURABLE. [...]

Dice que fuimos juntos a la escuela primaria. Therese Haller-Mock, desde hace años he visto todos los días ese nombre en su buzón sin inferir de él el nombre de muchacha: Thesy. No solamente acudíamos juntos a la escuela primaria. MY FIRST LOVE, dice él, BUT SHE COULD NOT KNOW THIS. Una muchacha bien formada, con trenzas rubias que tomábamos a risa con la idea de arrearles tirones después. Jamás estuve a solas con ella. Mi mejor amigo, un hijo de obrero, también estaba enamorado de Thesy. (Frisch, 2006: 57-59)

Observamos, enfrentando las dos citas, que, si bien se narra el mismo contenido, no se lo está presentando de la misma manera. En ambos casos se trata del reencuentro con esta mujer que sufrió un accidente y quedó discapacitada, que él reconoce como su compañera de la escuela y su primer amor. En ambos casos, se menciona a la cuidadora de esta mujer, que también era niñera de la hija de cada protagonista. El segundo pasaje, con sus pausas en la puntuación y sus letras mayúsculas, expresa mucho más la subjetividad del narrador y la necesidad de ponerlo en otras palabras, en otro idioma, quizás porque se lo está relatando a otro que solo comprende el habla inglesa, como Lynn. Pero, además, al recurrir al inglés, el narrador pone una barrera, ya que se trata de una lengua extranjera. Una manera de reprimir lo negado, según Freud, es recurrir a lo extranjero o lo extraño (*das Fremde*). También enfatiza estas palabras con mayúsculas, lo que provoca que el lector deba detenerse en sus palabras, por el distanciamiento reflexivo que esto produce. Aquí, las fronteras entre la ficción y la realidad se borran, ya que nuevamente el protagonista de *Montauk* vive a través de las ficciones anteriores y repite cuestiones que niega inconscientemente. Las capas de intertextualidad, parodia y metaficcionalidad se vuelven múltiples y cada vez más complejas. No es casualidad que se elija un pasaje de *Digamos que me llamo Gantenbein*; Frisch quiere que recordemos esa novela mientras leemos *Montauk*.

Otra particularidad que poseen los personajes de las obras frischeanas consiste en que buscan evitar la confrontación. Ellos suelen tener dificultades para afrontar sus problemas y reaccionar ante ellos en el momento. Por miedo, los dejan a un lado y, en consecuencia, se convierten en un “destino trágico” en el futuro. Se pone de manifiesto aquí la influencia de la psicología de Carl Gustav Jung en los relatos del autor suizo. Es lo que le sucede tanto a Walter Faber en su encuentro con Sabeth, como al padre de André. No parece casual que sus respectivos hijos, cuya identidad negaron, terminen muriendo. Existe cierta ironía trágica que los acosa, generada por una *hamartía* que comete el protagonista de la obra. Notamos una profunda relación entre la ficción de Frisch y el mundo griego antiguo, aspecto que ha sido estudiado por la germanística, por autores como Manfred Jurgensen, Rhonda Blair o Mona Knapp, entre otros (Schmitz, 1983). La *hamartía*, como se entendía en la Antigüedad, es el error fatal que lleva a la caída del héroe; ese daño que se comete contra los dioses, que genera un desbalance en el orden del cosmos. Esa falta volverá en algún momento como *némesis* sobre el héroe que la cometió o sobre su linaje. También en Frisch, el destino se vuelve ironía trágica, porque casi siempre terminan sufriendo justamente aquello que querían evitar, aquello que más temían, solo que, en este caso, la lección del cosmos tampoco los ayuda a aprender nada nuevo. En la tragedia, los héroes griegos experimentan una *anagnórisis*, el momento de reconocimiento y arrepentimiento, en el cual finalmente son conscientes de quiénes son y de sus errores, pero casi siempre es demasiado tarde para poder hacer algo al respecto. Los héroes de Frisch, a diferencia de los del mundo griego, no tienen un aprendizaje porque no pueden asimilar esa sombra que están reprimiendo. Incluso aunque haya una *anagnórisis*, el protagonista no evoluciona. Aquí ya no nos encontramos en la Antigua Grecia, sino que lo que se pone en juego son estas nociones del mito relacionadas con la psicología freudiana y junguiana: la negación y la represión se vuelven el destino del hombre (C. G. Jung, 2003, 2004). Para Jung, cuando no dejamos aflorar en la conciencia

aquello que reprimimos en el inconsciente, sino que lo retenemos negado, la realidad se nos vuelve destino⁶.

En *Biographie: Ein Spiel* (1967), el autor suizo se dedica a desafiar las identidades, pero desde la temporalidad. Se le plantea al personaje la posibilidad de cambiar los sucesos de la vida. Se le permite vivir su vida nuevamente y modificar aquello que no le gusta, como, por ejemplo, la relación con su mujer. Sin embargo, volver a vivir su vida sin haber conocido a su mujer no le trae al protagonista ninguna satisfacción, ya que de todas formas va a morir de cáncer. Se observa aquí que, aunque el protagonista tiene la posibilidad de hacer todo de nuevo, al no haber aprendido nada, al no haber tenido una *anagnórisis*, el resultado es exactamente el mismo. Esta es la ironía trágica que aparece en las obras frischeanas y la problemática del no aprendizaje que experimentan los protagonistas y que, por este motivo, caen en la repetición.

Por su parte, observamos que las referencias paródicas de los propios textos vinculan *Montauk* con el resto de la obra de Frisch de una manera particular, más allá de las intertextualidades que referencian a otros autores, sobre todo de la literatura alemana. El narrador, Max Frisch personaje, se ve obligado a enfrentarse a su propia obra a medida que avanzan los acontecimientos de su vida. No solamente reflexiona sobre sus vivencias, sino sobre la de sus personajes. La siguiente cita es fundamental para comprender a qué nos referimos:

MY GREATEST FEAR: REPETITION.

Una estudiante americana de Yale no formula preguntas habituales sobre bibliografía secundaria. Pregunta: ¿Quiere Stiller de verdad que Julika se salve o lo que ante todo le importa es ser su redentor? (Frisch, 2006: 19).

En esta cita se advierte este miedo a la repetición que aparece con mayúsculas. Se trata de una afirmación que para el lector de Frisch resulta muy paradójica y hasta irónica,

⁶ La germanística se detuvo en reiteradas ocasiones a estudiar el vínculo entre Frisch y la psicología junguiana. Frisch tuvo un trato personal con Jung. No solo se dedicó a leer sus textos detenidamente, sino que asistió a varias conferencias, y tiene muy presentes sus teorías, que en sus textos juegan un rol crucial.

ya que se sabe que en casi todos sus textos se repiten los mismos tópicos. Esta alusión a la novela *No soy Stiller* permite retomar motivos literarios para constituir nuevas capas de significado, fruto de una poética del postmodernismo. En el capítulo tres nos dedicaremos a esclarecer este concepto y a introducir la idea de parodia postmoderna, que será de vital importancia para esta investigación. Además, al igual que en el pasaje de Thesy Haller, debemos detenernos en las palabras en mayúsculas y en lengua extranjera; no expresa su temor más grande en alemán, su lengua materna. Con lo cual, se oscila aquí entre el temor, el querer no caer en esto, y, a la vez, la negación que inevitablemente lleva a la repetición. La conciencia de este temor está presente por momentos y por otros, está negada. Este pasaje tiene, también, cierto dejo de ironía trágica, porque, quien conoce a los personajes masculinos frischeanos, sabe que es poco probable que puedan aprender de su pasado y cambiar para ser mejores. Por lo general, reiteran sus mismos errores y el desenlace es negativo. Esto sucede porque a lo que se enfrenta el protagonista de *Montauk*, no es al otro, sino a las imágenes que él mismo se forma del otro. No puede desprenderse de su autorreferencialidad, por lo que los espacios de introspección, en los que se busca un enfrentamiento con el pasado y un aprendizaje, no lograrán enfrentarlo con el pasado real, sino con una imagen de este, una representación que él conforma de su propio mundo. La repetición es, entonces, inevitable.

Además, en esa cita no solo se halla una referencia clara a *No soy Stiller*, sino también una conciencia de la temática de la repetición que mencionamos anteriormente. La pregunta que formula esta alumna sin nombre es una incógnita que no se resuelve, ya que no da una respuesta. ¿La intención de Stiller está puesta en el otro o en sí mismo? Esa es la duda que todos nos formulamos en las obras de Frisch y que, en *Montauk*, hacen rumiar al mismo narrador, identificado con el autor. Se combinan aquí dudas existenciales muy importantes con guiños literarios claros utilizados con una ironía trágica que será el tono de toda la obra. A través de la parodia de *Stiller*, el narrador expresa que la repetición es su mayor temor. En *Montauk* se repiten con frecuencia los mismos motivos que ya estaban en la obra temprana. Remitir a esa pregunta y al texto literario es traer al debate algo de lo que ya se discutió, un tema que parecía estar cerrado en la vida del autor-protagonista. Sin embargo, los conflictos que sufren los personajes de Frisch siempre se

mueven sobre los mismos ejes. El juego paródico es múltiple: Stiller repite los errores de su pasado; el narrador, identificado con Max Frisch, busca evitar esto, pero cae en la misma cuestión al traer de nuevo una novela anterior; y, finalmente, la propia ironía trágica de sufrir aquello que más se teme como una profecía autocumplida.

1.1 *Montauk*: una obra autoficcional

Montauk es un relato que, a lo largo del tiempo, fue leído por la crítica en clave autobiográfica. Para resumir esta postura, retomamos un pasaje del estudio de María Esther Mangariello, en el que se resumen los postulados para defender esta lectura:

El yo que aparece en *Montauk*, es un escritor suizo, que va a cumplir sesenta y tres años y que se llama Max Frisch. Un yo que se atribuye una serie de hechos verificables o confesados como realidad en la vida de Frisch. Pero para que la confesión no sea totalmente desembozada [...], el subtítulo reza “un relato”, porque el autor ha escogido también una ficción que sirva de punto de partida para las retrospectivas. Ese relato, que enmarca los recuerdos y constituye la línea de acción principal, es narrado en tercera persona. *Montauk*, pues, se desarrolla en dos planos: uno que corresponde a la Er-Form (tercera persona) y que narra el fin de semana que el escritor suizo pasa en Montauk con una joven americana llamada Lynn; y otro, en Ich-Form (primera persona) que está formado por recuerdos y reflexiones. (Mangariello, 2002b: 54)

En esta cita podemos observar que la autora no lee el subtítulo «un relato» (*Eine Erzählung*) como el género literario de la obra, sino que interpreta que Frisch lo coloca para restarle un poco de sinceridad a los hechos que serán narrados, para presentarlos de forma más discreta. Tampoco cuestiona demasiado los cambios en la persona de narración, ya que los atribuye simplemente a identificar los dos planos en los que se lleva a cabo la obra. Interpretando los paratextos y giros en la enunciación con esta perspectiva e identificando al narrador con el autor, la primera respuesta que daríamos todos es que se trata efectivamente de una autobiografía. Además, esto se acentúa en la medida en que “En cada biografía sobre Frisch se utilizan episodios de *Montauk*”⁷ (Affolter, 2019: 32).

Sin embargo, es necesario problematizar la denominación de *Montauk* como autobiografía, ya que existen varios aspectos que complejizan este rótulo y que no

⁷ En el original en alemán: „In jeder Frisch-Biografie werden Episoden aus *Montauk* verwendet”.

podemos pasar por alto. Adherimos al análisis que lleva a cabo el germanista Hanspeter Affolter en su libro »*Viele Anspielungen gehen ohnehin verloren*«. *Autofiktion und Intertextualität in Max Frischs Montauk* (2019), en el cual se propone una lectura autoficcional de esta obra de Frisch: “*Montauk* pertenece entonces a aquellos textos que se los resume hoy en día con el término, poco claro, de la autoficción”⁸ (Affolter, 2019: 42). Esta bibliografía, junto con la teoría crítica sobre la autobiografía y la autoficción, nos permitirán esclarecer la cuestión del género.

Para arribar a esta lectura, Affolter hace un recorrido sobre los aspectos que hacen a la autobiografía y que necesitamos revisar a la hora de inscribir el relato en un género. Dentro de estos, resalta la importancia de los paratextos y las intertextualidades. Con respecto a la inclusión del subtítulo “un relato” o “una narración” (*Erzählung*), observa que “El subtítulo y el epígrafe generaron entonces una relación de tensión que imposibilitaría la inscripción inequívoca en un género”⁹ (Affolter, 2019: 13). Si bien es habitual que en la literatura alemana se opte por un subtítulo que facilite el género a los lectores, en este caso, explica que se trata más bien de poner un postulado en tensión que de limitar el género.

Si queremos esclarecer esta cuestión, es necesario, en primer lugar, remontarse a la postura de Phillippe Lejeune (1975), quien dedicó la mayor parte de su obra a la cuestión autobiográfica. El crítico explana sobre la autobiografía poniendo el acento en el pacto autobiográfico que deben establecer el narrador y el lector para que el texto sea de tal naturaleza: “el autor pide al lector algo y le propone a la vez alguna cosa. Quien escribe su vida necesita una aprobación que no está solamente relacionada con el texto, sino, y sobre todo, con su vida y su persona” (Salem, 2012: 25). Lo autobiográfico, entonces, proporciona el conocimiento acerca de cómo alguien ha vivido por la concordancia o discordancia con el modelo público de quien escribe. Para Lejeune, la autobiografía es “un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia,

⁸ En el original alemán: “*Montauk* gehört also zu jenen Texten, die man heute unter dem etwas unscharf gewordenen Terminus Autofiktion zusammenfasst.“.

⁹ En el original alemán: „Untertitel und Motto erzeugten also ein Spannungsverhältnis, das eine eindeutige Gattungszuschreibung verunmögliche“.

poniendo énfasis en su vida individual, y en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1991: 48). Divide las características principales del género en cuatro categorías distintas. En primer lugar, la forma del lenguaje. Para el teórico francés, es fundamental que el texto sea una narración en prosa. En segundo lugar, que el tema tratado sea una historia de una personalidad en el contexto de una vida individual. En tercer lugar, debe haber una concordancia entre la identidad del autor y del narrador (y ambas deben remitir a la persona real). Finalmente, el narrador debe compartir la identidad con el personaje principal de la obra y además debe narrar en una perspectiva retrospectiva sobre su vida. Sin embargo, lo que más influye en la problemática sobre la ficcionalidad o no ficcionalidad de la autobiografía es más bien la concepción de «identidad» que tienen los distintos paradigmas de la crítica. Para Lejeune, esa identidad está arraigada al pacto autobiográfico, en el cual el lector acepta que la firma y el nombre propio se autorreclaman. Asimismo, afirma que existen varias maneras en las cuales un autor puede identificarse con el narrador y el personaje. La primera es de forma implícita, ya sea empleando títulos que no dejan lugar a dudas acerca del hecho de que la primera persona remite al autor, o si no, añadiendo una sección inicial al texto en la que el narrador deja en claro que él es el autor. De esta manera, el lector no tiene duda alguna de que se trata del autor, aunque el nombre no esté explícito en el texto. La segunda forma es de manera explícita, en la cual el nombre que se le da al narrador-personaje coincide con el que aparece en la tapa del libro.

Por su parte, autores como Javier Sánchez Zapatero van a cuestionar a Lejeune y agregar que este pacto que se lleva a cabo no es bidireccional, sino unidireccional, ya que el lector no tiene manera de confirmar que aquellas cosas que se están narrando sean verídicas. Observa Sánchez Zapatero que “el contrato entre autor y lector no es sino una declaración del primero que el segundo ha de aceptar como cierta para poder interpretar el texto” (Sánchez Zapatero, 2010: 17). Además, advierte que existen dos formas principales por las cuales un autor puede construir la identificación del yo biográfico y el yo de la narración. En primer lugar, a través de la enunciación, tomando a Benveniste. En la medida en que estos tengan una referencia real en el discurso, pueden garantizar la correspondencia entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado. En segundo lugar,

el uso del nombre propio de la persona que está escribiendo, que es responsable del discurso y que es el nexo de unión entre lo textual y lo extratextual (Sánchez Zapatero, 2010: 10).

En su libro *Poética de la ficción*, José María Pozuelo Yvancos reflexiona sobre las problemáticas de la autobiografía en el capítulo cuarto, “La frontera autobiográfica”. Explora los límites entre la ficción y la realidad y observa que “la literatura querrá siempre jugar con el límite de la ficción/verdad, que quiere situar en el testimonio de un «yo» que defiende la verdad sobre sí mismo” (Pozuelo Yvancos, 1993: 180). Es decir que este fenómeno es propio de la literatura, que es normal que se esté gestando la problemática, más aún en géneros que pretenden ser “no ficcionales”. El estudioso resume las posturas en dos corrientes principales: a) los que creen que “toda narración de un «yo» es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso”(Pozuelo Yvancos, 1993, 185); y b) los que creen que, si bien la autobiografía puede tener algunas similitudes con respecto a la novela, no debería considerarse como ficción. Son leídos como testimonios verídicos y son utilizados de forma documental por los historiadores.

Un teórico de relevancia en esta problemática es Manuel Alberca, quien en *El pacto ambiguo* se dedica a explorar las distintas posibilidades dentro de las narrativas del yo para establecer así los puntos de contacto y las diferencias entre los distintos géneros. No se propone ofrecer una tipología, sino que divide las distintas modalidades de manera clara y las aplica a ciertas obras de la literatura española y latinoamericana. Alberca advierte diferencias entre la autobiografía, la novela autobiográfica y la autoficción, tres géneros que resultan muy problemáticos para la crítica literaria y que pueden traer grandes confusiones a la hora de establecer la relación que tiene cada una con la ficción y la realidad.

En *Montauk*, el acercamiento hacia un género es complejo, ya que contamos con varias características en el relato que podrían pertenecer a distintas denominaciones. Es cierto que existe una identificación entre narrador, autor y personaje. Como hemos mencionado, este es el componente más esencial para Lejeune para indicar que se trata

de una autobiografía. Sin embargo, por momentos es confusa, ya que, en varias ocasiones, el narrador no se dirige únicamente con la primera persona al personaje, sino que puede distanciarse y utilizar la tercera. Además, se agrega en *Montauk* un problema de enunciación más complejo que el que planteaba Sánchez Zapatero. Si bien esta forma de escritura ya aparecía en *Digamos que me llamo Gantenbein*, no produce el mismo efecto cuando se trata de una novela que cuando estamos tratando un texto que pueda tener una referencialidad biográfica. Asimismo, la identificación no aparece explícitamente hasta la página 36, en la cual se menciona que el protagonista y su amigo W. fueron a la presentación de las obras teatrales *La muralla china* y *Biedermann y los incendiarios*. Esta es la primera vez en la que tenemos la certeza de que se trata de un personaje de Max Frisch, aunque no se incluya el nombre propio, ya que se trata de textos de su autoría. Es decir que todo este trato aparece de manera muy ambigua. Más adelante, en la página 48 está la primera confirmación de que se trata efectivamente de él: “Señor Frisch, ¿qué hace usted con la fama?” (Frisch, 2006: 48). Para Alberca

Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprehensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria. (Alberca, 2007: 31)

Es decir que, en las autoficciones puede existir una identidad en común entre estos tres agentes del relato: autor, narrador y personaje; pero estos estarán contruidos con una transfiguración literaria, con modificaciones que crean identidades distintas.

El concepto de “transfiguración literaria” es aplicable a los postulados de Affolter. En este aspecto, el germanista agrega además que, si bien existe la identificación entre autor, narrador y personaje, si nos atenemos únicamente a los postulados de Lejeune, habría varios aspectos que en *Montauk* deberían ser percibidos como “mentiras” de parte del autor a sus lectores, cuando en realidad no es una categoría binaria que se quiera buscar en este texto.

Si seguimos la teoría de Lejeune, deberíamos categorizar esos cambios como «mentira[s]» —o, mejor dicho: algunos de esos cambios. Ya que casi nadie llegaría a la idea de designar modificaciones como «blocs de dibujos sobre una

mesa» como mentiras. Esto vuelve a traer la pregunta sobre dónde y cómo se establecen los límites entre modificaciones justificables y deshonestas. Esta pregunta no se podría responder de una manera sensata si se dejara completamente de lado el hecho de que, en *Montauk*, nunca aparecerá explícitamente un derecho a la verdad.¹⁰ (Affolter, 2019: 41)

Entonces, lo que postula este germanista es que no se busca en esta obra expresar la verdad, sino más bien ficcionalizarla: “Aquí ya no se crea más un héroe literario, (...) sino que más bien Frisch ficcionaliza su *propia* biografía”¹¹ (Affolter, 2019: 42), en este caso, las letras en itálicas pertenecen al texto original.

Además, los paratextos que, según Lejeune, deberían servir al lector para dejarle en claro que se trata de una autobiografía, son de naturaleza ambigua en *Montauk*. El subtítulo “Una narración”, no indica precisamente que se trate de un hecho verídico, sino que, en la literatura alemana, refiere a un subgénero narrativo ficcional. El epígrafe que incluye Frisch está tomado de los *Ensayos* de Montaigne. Esta cita quiere aclarar que se trata de un libro privado, casi una confesión. Sin embargo, no lo pronuncia con sus propias palabras, sino que utiliza las de Montaigne para referirse a ello. Affolter observa que esto trae más problemas al análisis, ya que genera más preguntas que certezas para el lector:

En consecuencia, hay preguntas fundamentales que ya no se pueden responder más de manera definitiva: ¿Con el deíctico «ESTE ES UN LIBRO SINCERO» se hace referencia a los *Ensayos* de Montaigne o ya a la narración de Frisch? ¿Asume Frisch el acto de habla de Montaigne y dice de *sí mismo* «PUES SOY AQUEL A QUIEN DESCRIBO»? Esa inseguridad se ve reforzada, ya que, en el lema puesto en mayúsculas, si bien es conocido como cita, no se identifica al autor. En cambio, se citan la fecha y el lugar de origen del escrito – a través de las cuales se hace

¹⁰ “Folgt man Lejeunes Theorie, müsste man solche Änderungen als »Lüge[n]« werten— oder vielleicht genauer gesagt: einige dieser Änderungen. Denn es würde wohl kaum jemand auf die Idee kommen, Modifikationen wie »Zeichentischblöcke« als Unwahrheit bezeichnen zu wollen. Das wiederum wirft die Frage auf, wo und wie man die Grenze zwischen vertretbaren und unredlichen Änderungen zu ziehen habe. Diese Frage ließe sich jedoch nicht einmal dann sinnvoll beantworten, wenn man gänzlich außer Acht ließe, dass ein Wahrheitsanspruch in *Montauk* gar nie explizit vertreten wird.“

¹¹ „Hier wird nicht mehr ein literarischer Held erfunden, (...) vielmehr fiktionalisiert Frisch seine *eigene* Biografie.“

suplantable al autor: «EN MONTAIGNE, PRIMERO DE MARZO DE 1580».¹² (Affolter, 2019: 15).

Creemos que Frisch busca la ambigüedad y el juego, para lograr así una simulación, ya que, como hemos observado en el apartado anterior, la ficción literaria irrumpe en la narración constantemente, no solo en el núcleo del texto en sí, sino también en sus bordes, como en ese caso, en los epígrafes. Como advierte Affolter, no estamos seguros de quién es ese «yo» de la cita: ¿Se trata de Montaigne? ¿Max Frisch autor, personaje o narrador? Y, en este último caso, ¿cuál de sus narradores? Ya que un juego más confuso se abre ante el lector en el transcurso del relato, cuando oscila la enunciación entre la primera persona y la tercera: “El espacio de juego de la interpretación existe también en lo que respecta al, para *Montauk*, típico cambio de la perspectiva narrativa”¹³ (Affolter, 2019: 17). En la visión de este germanista, lo interesante en el texto no se da simplemente por la contradicción que pueda llegar a existir entre el subtítulo y el epígrafe, sino en que la autoficción es todo ese espacio que se pone en juego en este espectro de posibilidades que existe entre los dos extremos de lo ficcional y lo factual:

La ambivalencia del libro que mencionamos al principio no se expresa en realidad en la contradicción que se establece en ocasiones entre el epígrafe y el subtítulo; estos ya son de por sí ambiguos. La frontera entre historia ficcional y autobiografía factual no se extiende *entre* ambos paratextos, sino a través de ese espacio en medio de ellos.¹⁴ (Affolter, 2019: 15)

¹² “Folglich lassen sich einige grundlegende Fragen nicht mehr endgültig beantworten: Ist mit dem deiktischen Verweis »DIES IST EIN AUFRICHTIGES BUCH« noch immer Montaignes *Essais* gemeint oder schon Frischs Erzählung? Übernimmt Frisch als Autor den Sprechakt von Montaigne und sagt nun selbst von *sich*, »DENN ICH BIN ES, DEN ICH DARSTELLE«? Diese Unsicherheit wird noch zusätzlich verstärkt, da das in Kapitälchen gesetzte Motto zwar als Zitat kenntlich ist, sein Autor jedoch nicht ausgewiesen wird. Stattdessen werden das Entstehungsdatum und der Ort der Niederschrift mitzitiert – wobei diese den Autor immerhin supplierbar machen: »ZU MONTAIGNE, AM ERSTEN MÄRZ 1580«.“

¹³ “Interpretationsspielraum besteht auch hinsichtlich des für *Montauk* typischen Wechsels der Erzählperspektive.“

¹⁴ “Die anfänglich erwähnte Ambivalenz des Buchs drückt sich also nicht eigentlich im gelegentlich stipulierten Widerspruch von Untertitel und Motto aus; diese sind bereits ihrerseits mehrdeutig. Die Grenze zwischen fiktionaler Geschichte und faktualer Autobiografie verläuft nicht *zwischen* den beiden Paratexten, sondern je mitten durch diese hindurch“.

Alberca se refiere a este juego de identidades como una simulación:

La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene «gato encerrado». Su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside la portada. (Alberca, 2007: 128)

Aquí podría reemplazarse simplemente el término “novela” por el de “narración” (*Erzählung*) y resultaría perfectamente aplicable a *Montauk*.

En *El yugo de la memoria* (2012), la narratóloga argentina, Diana Salem, realiza un recorrido concienzudo a través de la crítica y la teoría referidas a autobiografía y autoficción, para luego poder contrastar las diferencias entre ambas modalidades y dar forma a las definiciones. Mientras la autobiografía busca lo verídico, la autoficción, por su lado, propone un juego. Se trata de aquellas narraciones que parecen autobiográficas, pero no lo son realmente. Es aquello bifronte, ficcional y real al mismo tiempo. El autor de la autoficción busca hacerle creer al lector que está leyendo un relato autobiográfico cuando en realidad no es así.

La autenticidad de la información, propia del relato autobiográfico, se ve turbada por la libertad con que el escritor presenta su relato. Al abolir las fronteras entre lo vivido y lo inventado (Alberca), se genera un producto que admite nuevas formas de representación de la vida en la ficción. (Salem, 2012: 30)

De esta manera, se mantiene la identificación de la identidad entre el narrador y el personaje, pero no se busca la veracidad de lo biográfico. Salem concluye:

La autoficción, entonces, es un relato que se presenta como ficción, pero con la apariencia de autobiografía, pues corrobora el pacto nominal establecido por Lejeune (identidad de autor, personaje y narrador). La contradicción consiste en que transgrede el principio de distanciamiento entre autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico. Llamado también subgénero híbrido, es un texto fronterizo y será el lector quien decida al buscar datos extratextuales del autor cómo leer algunos textos. (Salem, 2012: 33)

Asimismo, en *Montauk* aparecen varios juegos intertextuales que resultan interesantes en una doble vía, porque se abre la posibilidad de que los textos narrativos de Frisch todos contengan elementos autobiográficos, aunque esto no quiere decir de ninguna manera que

todas sus novelas sean autoficcionales. También, porque *Montauk* contiene citas directas de otras novelas, incluso pasajes enteros. Si nos volcamos a la obra de Frisch de una manera más amplia, advertimos que el juego intertextual se amplifica, ya que, en mayor o menor medida, su biografía siempre tiene inserciones en su obra ficcional. Por ejemplo, el caso de la narración sobre su primer amor, Thesy Haller, que ya había aparecido en la novela *Digamos que me llamo Gantenbein* y en uno de los diarios:

Ruth Vogel-Klein considera también «la historia de Thesy Haller» -- un episodio sobre el primer amor de Frisch, que luego está «paralizada en todo el cuerpo» y que vive en el mismo edificio que él y su primera esposa – dentro de los fragmentos que ya estaban «listos para la imprenta» antes de la creación de *Montauk*. Pues Frisch quiso elaborar literariamente dos veces la historia de su amor adolescente; primero en *Digamos que me llamo Gantenbein*; luego, en el *Tagebuch 1966-1971*, en el que tachó el correspondiente pasaje por consejo de Uwe Johnson. Sin embargo, se ve claramente en el pasaje de *Montauk*, que se basa en las versiones anteriores. (...) Comparando con el pasaje sobre W., llama sobre todo la atención que, en la historia de Thesy Haller, fueron introducidos giros del inglés de las situaciones de comunicación entre Max y Lynn.¹⁵ (Affolter, 2019: 18-19)

Podemos concluir, entonces, que en Frisch la realidad y la ficción se mezclan y se reescriben. Además, Affolter explica que se sabe que una de las fuentes en el proceso de escritura de *Montauk* son cuadernos que ya estaban escritos desde hacía un año y que el germanista Thomas Strässle denomina como «trasplantes de textos»:

Desde 2014, se sabe, por ejemplo, que Frisch tomó casi textualmente, diversos motivos y pasajes textuales de sus primeros dos cuadernos de los *Berliner*

¹⁵ „Ruth Vogel-Klein zählt auch »die Geschichte von Thesy Haller« -- eine Episode um Frischs erste Liebe, die später »am ganzen Körper gelähmt« ist und im selben Haus wie er und seine erste Frau wohnt – zu den Textteilen, die schon vor der Entstehung von *Montauk* »druckreif« waren. Denn Frisch wollte die Geschichte um seine Jugendliebe zuvor schon zweimal literarisch verarbeiten; zuerst in *Mein Name sei Gantenbein*, dann im *Tagebuch 1966-1971*, dort strich er den entsprechenden Abschnitt aber auf Uwe Johnsons Rat hin. Zwar sieht man der Passage in *Montauk* deutlich an, dass sie auf den früheren Fassungen basiert. (...) Verglichen mit der Passage über W. fällt vor allem auf, dass die Geschichte um Thesy Haller über die eingearbeiteten englischen Wendungen in der Gesprächssituation von Max und Lynn integriert wurde.“

Journals, que fueron escritos en mayo de 1974 – Thomas Strässle habla en este caso de «trasplantes de textos».¹⁶ (Affolter, 2019: 18)

Por último, Affolter recuerda que una de las principales isotopías en la obra de Frisch es la de la imagen. Por lo tanto, la germanística ya hace tiempo no lee sus textos como autobiográficos, sino como una representación de una imagen construida y delimitada. Aclara, entonces, que si bien nadie puso en palabras que *Montauk* es un texto autoficcional, este carácter constituye un acuerdo tácito entre los conocedores de la obra frischeana: “Una tercera razón por la cual *Montauk* ya hace varios años no es leída en clave autobiográfica por la crítica, es el «siempre ya conocido motivo [] de »la imagen«»¹⁷ (Affolter, 2019: 27). Este postulado reviste gran importancia para comprender que, la germanística, aún sin apelar a la categoría de autoficción, siempre tuvo en claro que *Montauk* no está centrada en la dicotomía verdad-falsedad, sino que busca algo más allá. Para legitimar su postulado, Affolter cita a distintos germanistas especialistas en Frisch, como Walter Schmitz, Gerhard Knapp, Peter Wapnewski o Heinz Ludwig Arnold:

Ya que siempre se vuelve a la afirmación de que las alusiones y los cruces literarios, las preguntas sobre las técnicas narrativas y la estructura no lineal de *Montauk*, serían mucho más importantes que los datos biográficos que se cuentan, si bien tienen todo el apoyo de la «incómoda» impresión en el lector, que aparece por el descuido de estos aspectos: «*Montauk* es un libro exotérico y deliberadamente literario [...], si reducimos el libro [...] a los datos autobiográficos, silenciando las alusiones literarias, tan solo queda una confesión desagradable.». Toda aproximación a lo incómodo parece incompatible si tenemos en cuenta la crítica sobre la imagen en Frisch: «Está de más acentuar: también la connotación picante es buscada inútilmente. Como es sabido, Frisch es un autor que conoce las fronteras del buen gusto [...]». De manera semejante, argumenta también Peter Wapnewski: «Todo esto en realidad no llama la atención, se conoce en mayor o menor medida, porque es Max Frisch quien narra, que hay cierto nivel garantizado de antemano». Y, si bien Heinz Ludwig Arnold reconoce que *Montauk* «puede ser leída como una cronique scandaleuse», debería entonces inmediatamente catalogar esta lectura como «errónea». Ya que no se

¹⁶ „Seit 2014 weiß man zum Beispiel, dass Frischs diverse Motive und auch Textpassagen fast wörtlich übernommen hat aus den ersten beiden Heften seines *Berliner Journals*, die vor Mai 1974 geschrieben wurden – Thomas Strässle spricht hier von »Texttransplantationen«“.

¹⁷ “Ein dritter Grund dafür, dass *Montauk* von der Forschung lange Zeit nicht autobiografisch gelesen wurde, ist das »immer schon gegebene [] »Bild«“.

trata sobre la «*vida*» de Frisch sino sobre su «*pensamiento*» [...].¹⁸ (Affolter, 2019: 27)

La modalidad narrativa de *Montauk* se asemeja más bien a las entradas de un diario íntimo o de un diario de viajes (construido de forma artificial, inspirado en sus publicaciones anteriores), al formato memorias o autobiografía. Además, aunque pudiera rastrearse punto por punto la biografía de Max Frisch no podría alcanzarse una certeza total acerca de los hechos narrados y de su vínculo con lo real, debido a que son reflexiones muy personales y confesiones muy profundas las que aparecen en el libro. Sobre esta cuestión, Alberca sostiene:

En consecuencia, la inestabilidad referencial y enunciativa de la autoficción provoca una lectura oscilante entre el polo ficticio, que se reclama sobre todo de la inventio, y el autobiográfico, que no se satisface con la consideración meramente textual y sin referente externo. En realidad, la autoficción propone una gradación entre posiciones extremas, entre una lectura literal, basada en el principio de la verosimilitud, y otra referencial de acuerdo con las claves de la veracidad y la correspondencia extratextual. (Alberca, 2007: 51)

Esta gradación que se da entre las dos posiciones extremas de la ficción y la realidad es aquella que aparece en *Montauk*. El autor se juega con estos dos polos constantemente, con la inserción de los paratextos y las intertextualidades. Además, Alberca postula que parte de la razón por la cual nace la autoficción dentro de los géneros literarios es la caída de la noción de identidad propia de la época.

¹⁸ Denn immer wieder wird die Behauptung, die literarischen Anspielungen und Querverweise, die erzähltechnischen Fragen und der nicht lineare Aufbau von *Montauk* seien viel wichtiger als die erzählten Lebensfakten, mit dem »peinliche[n]« Leseindruck gestützt, der sich bei Vernachlässigung dieser Aspekte einstelle: »*Montauk* ist ein exoterisches, absichtlich literarisches Buch. [...] reduziert man das Buch [...] auf die autobiographischen Fakten, so daß die literarischen Anspielungen verstummen, dann bleibt eine peinliche Beichte.« Jeder Anflug von Peinlichkeit scheint aber unvereinbar mit dem Frisch-Bild der Forschung: »Überflüssig zu betonen: auch die Pikanterie suchte man wohl vergebens. Frisch ist anerkanntermaßen ein Autor, der die Grenzen des guten Geschmacks achtet [...]« Ganz ähnlich argumentiert auch Peter Wapnewski: »Das alles ist nicht eigentlich aufregend, man kennt das auf hoher und auf trivialer Ebene, da Max Frisch es ist, der erzählt, ist ein bestimmtes Niveau von vornherein garantiert.« Und wenngleich Heinz Ludwig Arnold zugesteht, man könne *Montauk* »lesen als chronique scandaleuse«, so muss er diese Lektüremöglichkeit doch sofort wieder als »falsch« abtun. Es gehe nämlich nicht um das »*Leben*« Frischs, sondern um sein »*Denken*« [...].“

El sujeto, que en épocas anteriores afirmaba o ejercitaba su carácter en el enfrentamiento de los preceptos o barreras, ahora queda debilitado en sintonía con el fragmentarismo, la dispersión y la inestabilidad que los cambios sociales y de todo tipo le producen. (Alberca, 2007: 43)

El hecho de que ya no exista una identidad absoluta en sí misma, hace que los límites entre lo real y lo construido se difuminen. No solo en el pensamiento, sino también en la escritura. Se trata de un sujeto que está en crisis, en duda y en una búsqueda, y no de uno seguro de sí, con clara conciencia de quién es y a dónde se dirige. En una línea de pensamiento similar, advierte Affolter:

El término autoficción fue adoptado por los estudios postestructuralistas sobre autobiografía, que parten de la base de que ni siquiera es posible lograr una representación auténtica de la propia historia de vida y que, consecuentemente, ni siquiera una autobiografía puede tener la pretensión de veracidad.¹⁹ (Affolter, 2019: 43)

El cambio de paradigma del análisis literario al que se refiere el germanista en esta cita está relacionado con una transformación en la cosmovisión y la cultura en esta misma época, que va de la modernidad a la postmodernidad. Esta última comienza a cuestionar los discursos establecidos y plantea la posibilidad de que no exista una verdad única y absoluta. En el capítulo tres presentaremos *Montauk* como una obra que responde a la poética del postmodernismo y observaremos de forma más rigurosa, cómo esta fragmentación de la identidad y el cambio de paradigma del pensamiento influyen en la obra de Frisch y en toda una época. Se trata de un punto importante porque nos permite afirmar que la autoficción es un género que coincide con el postmodernismo.

¹⁹ “Der Terminus Autofiktion wurde zudem auch von der poststrukturalistischen Autobiografieforschung übernommen, die davon ausgeht, dass eine authentische Repräsentation der eigenen Lebensgeschichte überhaupt nicht möglich ist und dass eine Autobiografie folglich ihrem Wahrheitsanspruch gar nie gerecht werden kann.“

2. Capítulo dos: *Rückkehr nach Montauk* dentro de la filmografía de Volker Schlöndorff

Volker Schlöndorff dedicó gran parte de su carrera como cineasta a la transposición fílmica. Nació el 31 de marzo de 1939 en Wiesbaden, pero se mudó a Francia a los catorce años para comenzar sus estudios. Allí encontró su vocación por el cine y se quedó a estudiar dirección en el *Institut des hautes études cinématographiques*. Es en ese ámbito donde conocería a los grandes directores de la *Nouvelle Vague*, con los cuales comenzaría su formación práctica: trabajó, por ejemplo, como asistente de dirección de Alain Resnais, Jean-Pierre Melville y, en mayor medida, Luis Malle (Schlöndorff, 2008).

A Schlöndorff como director, se lo inscribe en el movimiento del Nuevo Cine Alemán, junto con Alexander Kluge, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder y Werner Herzog, entre otros. Los críticos Hans-Bernhard Moeller y George Lellis dedican un libro a la obra del cineasta alemán, titulado *Volker Schlöndorff's cinema: adaptation, politics, and the "movie appropriate"* (2002). Para ellos la influencia de Schlöndorff en el Nuevo Cine Alemán es de gran importancia, ya que será su estilo el que logrará expandir las ideas de la agrupación, llevándolas al resto del mundo:

This interest in merging political expression with formal expressiveness links Schlöndorff to his New German Cinema colleagues like Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, and Edgar Reitz. All share the antifascist perspective, a vision of a different kind of German film that would explore both the country's past and its present problems. He joined with them to create a formally challenging national cinema and succeeded better than any in bringing it to a wide audience. (Moeller & Lellis, 2002: 4)

Este movimiento tiene algunas características en general, pero observamos que cada director otorga su propia impronta y estilo, muy distintos uno de otro. Influidos por la *Nouvelle Vague* y por el Mayo del '68 francés, esta corriente, que se desarrolla en las décadas del '60 y '70, busca distanciarse del cine comercial de Hollywood, que estaba en auge en el momento, a la vez que crear un estilo propio. Después de la Segunda Guerra Mundial y con el contexto de una Alemania dividida en dos, el objetivo de estos cineastas era ejercer una crítica sobre los partidos políticos y la sociedad del momento, a través de una nueva identidad en la cual se buscaba que los actores, los espacios, los temas y las

producciones fueran alemanas. Por otra parte, el nazismo había provocado, en décadas pasadas, el exilio a Hollywood de directores como Fritz Lang, F.W. Murnau, Billy Wilder y de actrices como Marlene Dietrich, por nombrar solo algunos. Era necesario que emergiera un grupo con talento y dedicación, para volver a sentar las bases de un campo que había sido vaciado. Además, el cine había quedado a la zaga de la literatura, que con el Grupo del 47 reacciona y trae nuevos temas y formatos. Resultaba imprescindible, entonces, generar algo nuevo, que hasta ese momento no había surgido: un cine de autor, según la expresión acuñada por los *Cahiers du cinéma*, que explotara una veta artística, desligado de la propaganda de los partidos políticos y del romanticismo escapista de los *Schlagerfilme*²⁰; un movimiento que quisiera poner los problemas sociales y la memoria en el centro de la cuestión.

Es en este contexto en el que nace el cine de Schlöndorff. Él decide incorporar dentro de su vasta producción, la transposición fílmica como predominante, porque encuentra en la literatura la identidad del pueblo alemán y busca llevarla al público. Luego, se expande a otras literaturas y esta modalidad se convierte en su sello icónico. Su primera película y transposición fílmica fue *Der junge Törless* (1966), traducida como *El joven Törless*, basada en la novela de Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, en castellano *Las tribulaciones del joven Törless*. Ganó varios premios, entre ellos el Premio al Cine Alemán 1966 (Deutscher Filmpreis) a mejor película y guion, y el premio FIPRESCI en el Festival de Cannes de 1966. *El honor perdido de Katharina Blum* (1975), película basada en el libro de Heinrich Böll que lleva el mismo título, tuvo un gran éxito y fue codirigida con quien era su esposa en el momento, Margarethe von Trotta. *Die Blechtrommel* (1979), en español, *El tambor de hojalata*, del ganador del Premio Nobel de Literatura, Günter Grass, respaldada por una producción alemana y francesa, fue sin duda su obra maestra y aquella por la cual se hizo conocido a nivel mundial. Ganó la Palme d'Or en el Festival de Cine Internacional de Cannes 1979, el Premio del Cine Alemán 1979 a la mejor película y el Oscar a mejor película extranjera en los Academy

²⁰ El género de los *Schlagerfilme* fue muy popular en la Alemania de la época, basado en los musicales *Schlager* que combinaban el pop y el folklore alemán. Eran películas de mucho éxito, pero pasatistas, al estilo de comedias románticas con un final feliz.

Awards de 1980. La primera transposición de una obra de Frisch, *Homo Faber/The Voyager* (1991), protagonizada por Sam Shepard, fue respaldada por productoras de Alemania, Francia y Grecia. El guion fue compuesto por Schlöndorff y Rud Wurlitzer. Ganó como mejor película en el Festival de Cine de Baviera (Bayrischer Filmpreis) de 1992 y el premio de plata a mejor película en el Premio del Cine Alemán 1991.

Cabe mencionar también, que Schlöndorff no se dedicó solamente a la pantalla grande, sino que realizó varias transposiciones para la TV, como *Tod eines Handlungsreisenden/Death of a Salesman* (1985), basada en la obra de teatro de Arthur Miller y con la puesta en escena de Michael Rudman. Con el soporte de productoras de Alemania y Estados Unidos, esta transposición le valió a Dustin Hoffmann el Globo de Oro al mejor actor en 1986.

Moeller y Lellis, grandes conocedores de Schlöndorff, dividen su filmografía en cinco etapas distintas (Moeller & Lellis, 2002: 9). Cabe aclarar, sin embargo, que se trata un estudio que no abarca hasta nuestros días, debido a su fecha de publicación. Aun así, esta primera clasificación resulta valiosa para adentrarnos más profundamente en la filmografía del cineasta. En el primer período se trata de sus primeras películas, *Der junge Törless*, *Mord und Totschlag* (en español, *Vivir a cualquier precio*) y *Michael Koolhaas* (traducida como *El rebelde*). En esta etapa aparecen, por primera vez, aspectos que luego serán frecuentes en toda su obra, como, por ejemplo, la transposición fílmica. El segundo período corresponde a la obra más dedicada a la televisión alemana y las producciones innovadoras de bajo costo, social y políticamente comprometidas como *Baal* o el capítulo que aparece en *Deutschland im Herbst* (en castellano, *Alemania en otoño*). En la tercera etapa surgen las producciones internacionales, con actores europeos de renombre, y que dieron lugar a películas como *Die Blechtrommel*, *Die Fälschung* (traducida como *Círculo de engaños*) o *Eine Liebe von Swann* (entre nosotros, *El amor de Swann*), y que le otorgaron su espacio dentro del cine mundialmente. En la cuarta etapa, Schlöndorff está viviendo en Estados Unidos, y colabora allí con directores y guionistas de la escena de Hollywood, con títulos como *Death of a Salesman* (entre nosotros, *Muerte de un viajante*), *The Handmaid's Tale* (traducida como *El cuento de la doncella*) o *A Gathering of Old Men* (en español, *Viejos recuerdos de Louisiana*). Finalmente, el quinto período

en la clasificación de Moeller y Lellis, al cual titulan «Post-Wall Schlöndorff», debido a la caída del muro de Berlín en 1989, comienza para ellos con *Homo Faber/The Voyager*. Postulan que el cineasta tiene ahora un pie a cada lado del Atlántico y se dedica a ser la figura del facilitador de films multinacionales. Esto lo hace de dos maneras, por un lado, con el apoyo de productoras que otorgan un gran presupuesto como en *Der Unhold* (en castellano, *El ogro*), y, por otro, se mantiene firme a sus raíces con películas de bajo costo como *Die Stille nach dem Schuss* (traducida en algunos casos como *El silencio después del disparo* y, en otros, como *Las leyendas de Rita*).

Luego de una recolección de sus trabajos más famosos, llama la atención que la mayoría de las transposiciones pertenecen a textos de la literatura alemana. Esto se debe, en primer lugar, al gusto del autor, un factor que, como veremos más adelante, nunca deja de ser vital en las creaciones del cineasta. Por otro lado, influye el sentimiento de reivindicación que buscan las figuras del Nuevo Cine Alemán, que incluye, en este caso, a la literatura del país. Schlöndorff explica reiteradas veces que muchas de sus películas tuvieron que ser escritas y rodadas en inglés, debido al gran costo de producción. La única manera en que era viable la concreción de algunos proyectos era si se ampliaba el público y la distribución se realizaba a través de Hollywood. Ese es el caso de *Homo Faber/The Voyager*, por nombrar un ejemplo emblemático.

Después de haber expuesto estos datos sobre su filmografía, creemos oportuno hacer algunas observaciones. Podemos afirmar que efectivamente en su producción se destaca la gran cantidad de transposiciones fílmicas: de treinta y dos películas que llevó a la pantalla grande hasta el momento, catorce son transposiciones fílmicas, en tanto que, de las cuatro producciones para la televisión, tres de ellas corresponden a transposiciones²¹. Esto significa que es un área que al director alemán no le es de ningún modo ajena y que, por el contrario, domina plenamente.

Resulta importante destacar que, durante el proceso de transposición, Schlöndorff suele dialogar con los escritores implicados. Así, por ejemplo, estableció relaciones

²¹ En el Anexo II recolectamos toda la filmografía de Schlöndorff con la especificación de aquellas que son transposiciones.

cordiales e incluso cercanas a la amistad con Günter Grass, Heinrich Böll o Max Frisch. Para *Der Unhold* tuvo a Michel Tournier en el set, para ayudar a componer la obra fílmica de su novela *Der Erlkönig*. De todas formas, Schlöndorff es consciente de que es él quien, en su carácter de director, toma las decisiones y el responsable último de sus films. En el caso concreto de Frisch, sabemos que el escritor no coincidía con la elección del final de la película *Homo Faber*. Sin embargo, el realizador no cedió en su postura. Thilo Wydra en su libro *Volker Schlöndorff und seine Filme*, explica algunas razones de este desacuerdo:

El 17 de noviembre de 1990, discutían la edición final del film, Max Frisch no está de acuerdo con el final, con las imágenes amateurs que muestran a Sabeth vivita y coleando, cuando ya está muerta. Generan un efecto de resurrección, es simplemente demasiado religioso. Pasan horas sentados delante de la pantalla, repasan la edición de los diálogos en alemán por video, oración por oración. Una vez que ya está todo visto y hablado, Frisch busca una botella de champagne. Pasados unos días, se despiden ante el garaje y Volker Schlöndorff se va manejando en el Jaguar. Max Frisch lo saluda con la mano – le había regalado su auto a Schlöndorff.²² (Wydra, 1998: 191)

Aún con estas pequeñas discordancias, las horas de trabajo habían creado entre ellos tal vínculo, que Frisch, sabiendo ya próxima su muerte, le regaló su automóvil de alta gama al cineasta, como gesto de afecto y agradecimiento.

De todas formas, la elección de los textos que Schlöndorff lleva a la pantalla grande no surge por las relaciones interpersonales con los autores o productores, sino que es una cuestión de gusto personal por la literatura y de una identificación con un relato:

Sus materias cambian – tanto en contenido como en estilo – como en ningún otro director, y también su equipo es siempre, con algunas excepciones, uno nuevo. Los libros que adaptó Volker Schlöndorff nunca fueron buscados por él, como dijo una vez: “Los libros me encontraron a mí, siempre coincidieron con algún

²² En el original alemán: „Am 17. November 1990 diskutierten sie die Endfassung des Films, Max Frisch ist mit dem Schluss nicht einverstanden, mit den Amateurfilmbildern, die Sabeth quicklebendig zeigen, als sie bereits tot ist. Es wirke wie eine Auferstehung, einfach zu religiös. Stundenlang sitzen sie vor dem Bildschirm, gehen die deutsche Dialogfassung per Video durch, Satz für Satz. Als alles gesichtet und besprochen ist, greift Frisch zur Champagnerflasche. Tags darauf verabschieden sie sich vor der Garage, und Volker Schlöndorff fährt im Jaguar davon. Max Frisch winkt ihm nach – er hatte Schlöndorff seinen Wagen geschenkt.“.

momento de mi vida – estos libros fueron mis compañeros de diálogo en la vida.”²³
(Wydra, 1998: 15)

Los críticos Moeller y Lellis atribuyen la importancia de Schlöndorff como cineasta a tres razones principales y lo argumentan de este modo:

Schlöndorff is important for three main reasons. First, in those politically committed films that have earned him one of the broadest receptions among New German Cinema directors, the filmmaker achieved an exciting merger between rhetoric and poetics. Second, his work and his philosophy of filmmaking embody many intriguing contradictions about the commercial and artistic natures of film. Third, he has tended to pursue literary adaptation, which in itself puts him at the center of critical controversies about issues of fidelity and medium integrity. We argue that the contradictions within Schlöndorff's work and his creative treatments of literature are a source of its vitality. (Moeller & Lellis, 2002: 3)

Esta última apreciación resulta particularmente válida para *Rückkehr nach Montauk*, ya que todas las variaciones que Schlöndorff introduce en su singular trasvase del texto de Frisch, pueden desconcertar al espectador y generar controversias.

Dentro del estilo del director, los críticos vuelven a destacar la doble naturaleza que posee el cine de Schlöndorff, que atrae tanto a un espectador culto, cinéfilo, como a una audiencia más popular, que pueda simplemente disfrutar de una película:

He structures his narratives according to many of the conventional patterns of film genre: the Hollywood Western, the crime film, the women's film, and the German Heimatfilm. At the same time, he undermines genre structures by including subversive elements that analyze, deconstruct, and even parody traditional genre codes. Thus, the films can play it both ways. They gratify the viewer, even while being stylistically complex, self-reflexive, and politically avant-garde. On the one hand, they embody the work of a rationalist intellectual; on the other, they express a popular inclination toward pleasure seeking, rebellion, and emotional release. (Moeller & Lellis, 2002: 5)

Es esta impronta postmoderna la que se observa en la mezcla de géneros y en el uso de la parodia. Además, como se infiere incluso de la cita precedente, Moeller y Lellis

²³ „Seine Stoffe wechseln – inhaltlich wie auch stilistisch – wie bei keinem zweiten Regisseur, und auch das Team ist immer wieder, mit einigen Ausnahmen, ein neues. Die Bücher, die Volker Schlöndorff adaptiert hat, die habe er nie gesucht, wie er einmal sagt: »Die Bücher haben mich gefunden, sie haben immer zu einem gewissen Lebensabschnitt gepaßt – diese Bücher sind meine Dialogpartner im Leben gewesen.«“.

identifican las temáticas y motivos de la obra de Schlöndorff dentro del contexto postmoderno: “Schlöndorff reflects the postmodern condition in his ability to commingle the social and cultural goals of the political left, the economic mechanisms of the capitalist marketplace, and the poetic and mythic dimensions of literature.” (Moeller & Lellis, 2002: 10).

Por su parte, Thilo Wydra, otro de los especialistas en la filmografía de Schlöndorff, afirma que lo que más identifica su estilo es su inclinación por la transposición fílmica, que hace que deba adaptarse a distintos contextos históricos y estéticas, según el hipotexto elegido. Concluye, por lo tanto, que no existe un estilo propio del cineasta, sino que él se amolda a las necesidades de cada texto literario:

El típico «Toque Schlöndorff», por lo tanto, no existe.

El oficio es aquí imprescindible, un servidor altruista del arte (literario-fílmico). De esta manera, no se pudo imponer en sus películas forzosamente ningún estilo singular, los elementos estilísticos y estéticos cambian de película en película, notablemente, en ocasiones, se adecua el director a la materia correspondiente en su trabajo, igual que un camaleón, ya que se trata de mucho más que solo ilustrar.²⁴ (Wydra, 1998: 8)

Si bien es cierto que en las películas de Schlöndorff no existe un estilo uniforme, como es habitual en directores como Orson Welles o Alfred Hitchcock, no coincidimos en que no tenga un estilo propio. En la filmografía schlöndorffiana predominan algunos métodos y mecanismos que llaman la atención si uno lleva a cabo un visionado y que se acercan a una estética propia. Creemos que el “toque Schlöndorff” es justamente tener el don y la genialidad de poder discernir y adecuarse a las exigencias que cada texto necesita. Como cineasta lo que él busca es recrear una estética.

²⁴ „Den typischen »Schlöndorff-Touch« gibt es demnach nicht.

Das Handwerk wird hier zum unerläßlichen, geradezu altruistischen Diener an der (literarisch-filmischen) Kunst. So hat sich in seinen Filmen zwangsläufig kein singulärer Stil durchsetzen können, changieren stilistische und ästhetische Elemente von Film zu Film mitunter erheblich, paßt sich der Regisseur in seiner Arbeit einem Chamäleon gleich dem jeweiligen Stoff, den es weit mehr als nur bebildern gilt, adäquat an.“

Por lo general, observamos en todas las películas una estética más bien realista. Apartándose de la tradición alemana del cine expresionista, Schlöndorff se inclina por tratamientos más neutros, tanto en las angulaciones de cámara, que no son pronunciadas, como en el tratamiento lumínico, que es realista y se aleja del claroscuro. Además, el director decide trabajar con lo cromático de manera sutil. En *El honor perdido de Katharina Blum*, la rodean a Katharina colores como el verde pastel de su departamento o el blanco. En *El tambor de hojalata* predominan el color rojo, el negro y los tonos marrones, ya sea en las banderas y los uniformes nazis, como en la sangre, el útero, la vida cruda y dura de una Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. En estos dos ejemplos, se evidencia la adecuación del cineasta a la estética que pide cada hipotexto.

En *Rückkehr nach Montauk*, particularmente, los colores que remiten a Rebecca son los blancos y los celestes claros que evocan el color del mar, y los tonos azules oscuros y grises están reservados para Max, que lleva una vida de culpa y resentimiento. Estos se expresan en la ropa que llevan puesta y en el entorno que los rodea. Volveremos sobre este punto más adelante en el análisis de la película (capítulo cinco). En cuanto al manejo de la cámara, no se observan angulaciones pronunciadas. Schlöndorff pone gran énfasis en los primeros planos y los planos detalle, que le permiten indagar en lo personal, lo íntimo. Esto se contrasta con la dominancia del campo largo, para mostrar el entorno del personaje e inscribirlo en él. De manera que la cámara juega con los extremos. En términos de Jaques Aumont, se puede definir estos primeros planos como una rostrificación expresiva (Aumont, 1998: 27), ya que nos revela los sentimientos y la interioridad del personaje. Schlöndorff, con el primer plano, enfatiza la expresión, a la vez que imprime lentitud en el relato fílmico (Aumont, 1998: 106), se congela el flujo temporal del film.

Otra estrategia usada frecuentemente es la de la disyunción entre la banda visual y la banda sonora, que se introduce en escenas en las cuales dos personajes establecen un diálogo y quien tiene la palabra es relegado al fueracampo, mientras la cámara enfoca a oyente en toma de primer plano. Este recurso subraya tanto lo dicho como la reacción del interlocutor. Se enfatiza el gesto del rostro y la voz adquiere un cierto efecto acusmático. Esta estrategia es utilizada varias veces en *El honor perdido de Katharina Blum*, en

aquellas escenas en las que la protagonista es interrogada y acusada por la policía. Allí la estrategia acentúa el anonimato de la fuerza opresora e incluso le confiere ominosidad. En *Rückkehr nach Montauk*, en cambio, se utiliza esta estrategia cuando Max y Rebecca están estableciendo un diálogo emotivo sobre los problemas, las faltas, las dudas que los afectaron a lo largo de su relación. La voz en fueracampo sobre el primer plano de uno de los dos, intensifica la rostrificación expresiva del que escucha y genera una separación, una distancia entre ambos, porque esta focalización evidencia un problema en la comunicación: se habla o se escucha, pero sin tener en cuenta verdaderamente lo que el otro dice. Por este motivo, la disyunción no solo es literal, sino también simbólica.

Concluimos entonces que Schlöndorff se acomoda de manera muy dúctil a las necesidades estéticas que cada transposición fílmica requiere. En el caso de *El tambor de hojalata*, hará hincapié en el uso de planos, cromatismos y angulaciones de cámara en los que traslada el grotesco de Grass a la película. Lo recrea con el lenguaje fílmico. En *Homo Faber*, en cambio, adopta un tono completamente distinto. Busca una estética más realista, más cercana a la narrativa frischeana. En este relato fílmico, el tratamiento lumínico y cromático es más bien neutro, excepto por la escena inicial que se da en blanco y negro, y cuya finalidad es aludir al pasado.

Luego de estas observaciones sobre elementos recurrentes en la filmografía de Schlöndorff, nos adentraremos en la relación entre el director y la transposición fílmica. En una entrevista reciente al realizador, recogida en el libro *In nächsten Leben: Komödie. Volker Schlöndorff im Gespräch* (2019), Joseph Schnelle, historiador de cine y curador de la Berlinale, busca indagar en esta problemática. Schlöndorff explica que no se siente el descubridor de este arte y que muchas veces percibió como una debilidad el hecho de siempre tener que apelar a la literatura para componer un guion, en lugar de crear su propia historia: “De alguna manera, se trata de un género secundario que no pertenece al cine de autor”²⁵ (Schnelle, 2019: 107). Sin embargo y pese a estas consideraciones, su vínculo con la literatura es fuerte y comenzó, como él confiesa, en la adolescencia: “Hasta hoy en día sigo siendo un gran lector y no podría imaginarme ir a dormir a la noche sin

²⁵ En el original alemán: “Das ist irgendwie ein sekundäres Genre, gehört nicht zum Autorenfilm”.

leer un par de páginas, o a lo largo de la semana, o cuando viajo. [...] Con 14 o 15 me «contagié» este hábito y es algo que permanece en mí²⁶ (Schnelle, 2019: 108). Luego, menciona títulos de películas con guion original, mayormente aquellas que trabajó con Margarethe von Trotta. En esta lista incluye *Rückkehr nach Montauk*, de manera que el mismo director corrobora nuestra visión. Le confiesa a Schnelle:

Al mismo tiempo, en los últimos años descubrí el placer de escribir algo más propio, surgido de las propias vivencias. Anteriormente hubo algunos ejemplos, cuando trabajé con Margarethe von Trotta en *Fuego de paja*, en *La repentina riqueza de los pobres de Kombach*, y, precisamente, en los últimos años en *El noveno día*, en *El mar al alba*. Sobre todo, en las películas que hice en Francia. Ahora casi olvidaba la más importante: *Rückkehr nach Montauk*. Sé que es algo maravilloso elaborar algo tomado directamente de las propias vivencias. No solo por medio de un rodeo de la literatura.²⁷ (Schnelle, 2019: 108)

En esta cita queda en evidencia que Schlöndorff no percibe esta última película como transposición fílmica, sino como elaboración artística de vivencias personales. Además, la identifica como la más importante dentro de esa serie que enumera, lo que demuestra que tiene una clara conciencia de ello. Es como si trazara interiormente, de manera consciente o no, un paralelo con Frisch en *Montauk*, donde el autor suizo también narra vivencias propias. Aquí, el cineasta se enmascara en el texto de Frisch y establece variaciones, donde aparece una voz propia, pero que se oculta detrás de un hipotexto.

Más adelante, Schnelle profundiza en las preguntas, en su intento por desentrañar el modo en que Schlöndorff lleva a cabo sus exitosas *Literaturverfilmungen*. Dentro del proceso, se propone encontrar la razón por la cual un libro se vuelve interesante o

²⁶ “Ich bin bis heute ein großer Leser und könnte mir überhaupt nicht vorstellen, abends einzuschlafen ohne ein paar Seiten zu lesen, oder auch im Lauf der Woche und auf Reisen.[...] Mit 14 oder 15 hab’ mir das «zugezogen», und das bleibt bei mir“.

²⁷ “Gleichzeitig hab’ ich dann doch in den letzten Jahren die Befriedigung entdeckt, mehr selbst etwas zu schreiben, auch aus dem eigenen Erleben heraus. Das hat es früher Beispiele gegeben, als ich mit Margarethe von Trotta zusammengearbeitet habe, bei *Strohfeuer*, beim *Plötzlichen Reichtum der armen Leute von Kombach* und in den letzten Jahren eben bei *Der Neunte Tag*, bei *Das Meer am Morgen*. Bei den Filmen, die ich in Frankreich gemacht habe vor allen Dingen. Jetzt hätte ich beinahe den wichtigsten vergessen: *Rückkehr nach Montauk*. Ich weiß, dass es natürlich eine tolle Sache ist, selbst Erlebtes unmittelbar zu verarbeiten. Nicht nur auf dem Umweg über die Literatur.”

irresistible para el lector y hallar la motivación que llevó al autor a emprender la ardua tarea de ponerlo por escrito. Advierte que como punto de partida debe existir una afinidad y un gusto por el texto, una afinidad con los personajes. Luego, echando una mirada retrospectiva, comprende que él intenta transponer aquello que lo atrapa de ese libro, aquello que le resulta fascinante y que mueve a proseguir la lectura. Lo que busca transmitir es esa esencia que se produce en este proceso creativo:

Cuando quiero transponer algo y decido hacerlo, mi decisión se halla, en principio, en que me gusta el libro. Nunca haría una transposición para burlarme. Eso también se puede hacer, utilizar una parte para invertirla, ponerla de cabeza. Tan distintos como sean los autores, se trata, en realidad, de una «afinidad electiva» a las personas de la novela. En retrospectiva puedo decir que, como yo creo, existió debido a que intento transponer lo que encuentro fascinante en el libro, que se den vuelta las páginas para ver cómo sigue y eso que hace que uno no se pueda desprender de él. [...] ¿Por qué escribió el autor este libro y qué fue lo que no le permitió soltarlo, y lo llevó a sentarse y llenar página por página? Esta es la tarea que uno se pone conscientemente, es, por lo general, una presión que viene de adentro y a veces solo se consigue llegar a una huella, si no se habla con los autores. Con los libros solamente, no se llega a responder todo.

A menudo, el autor tampoco puede explicar su libro. Pero él puede explicarle a uno en qué contexto fue escrito el libro y qué lo llevó a hacerlo en ese momento. Eso me ayudó frecuentemente a llegar a los secretos de la fuerza motriz del libro y a esa huella, para luego poder trasponerlos. (Schnelle, 2019: 109)²⁸

²⁸ “Wenn ich etwas verfilmen will und verfilme, dann liegt das ja zunächst einmal daran, dass ich das Buch mag. Ich würde nie eines verfilmen, um es bloßzustellen. Das kann man ja auch machen, einen Teil davon benutzen, um es dann auf den Kopf zu stellen. So verschieden die Autoren auch sein mögen, so handelt es sich um eine «Wahlverwandtschaft» zu ihren Personen im Roman. Rückblickend kann ich sagen, dass es, wie ich glaube, darin bestanden hat, dass ich versuche, das, was an dem Buch so faszinierend ist, dass man die Seiten umblättert, um zu sehen, wie es weitergeht und weswegen man einfach nicht loskommt davon, umzusetzen. [...] Warum hat der Autor das Buch geschrieben, was hat ihn nicht losgelassen, dass er sich hinsetzen musste, um Seite um Seite zu füllen? Das ist ja eine Aufgabe, die man sich bewusst stellt, das ist meistens ein Druck, der von Innen kommt und manchmal kommt man dem erst auf die Spur, wenn man mit den Autoren spricht. Mit den Büchern allein ist es oft nicht beantwortet.

Der Autor kann einem oft auch sein Buch nicht erklären. Er kann einem aber erklären, unter welchem Umständen er das Buch geschrieben und was ihn wohl damals getrieben

Observamos, en esta cita, que Schlöndorff encuentra en los mismos autores de literatura una identificación, una necesidad de expresarse a través de la ficción. En una referencia a Goethe, menciona las “Wahlverwandtschaften” o afinidades electivas. Dice que el autor de cada relato siente una afinidad electiva para con algún personaje y que él mismo como lector la siente también. Él busca encontrar la razón por la cual el autor se vio absorto en la escritura de esa obra, se pregunta qué es lo que movió al autor a escribir ese libro, qué es aquello que no le dio tregua hasta que pudo ponerlo en palabras y llenar una a una las páginas. Eso es lo que le fascina, lo que genera que no pueda dejar de leer el libro en cuestión, y es el efecto que busca llevar a la pantalla grande.

Otro proceso que lleva a cabo es una exploración o un viaje de descubrimiento de cómo el autor de una novela llegó al proceso creativo de escribirla. Por este motivo es que trabaja con los autores en la producción y la conformación del guion, porque el mismo proceso creativo que ellos siguen le ayuda a comprender mejor la obra como un todo. Sabe que, si puede descubrir eso que hace a la obra tan especial y trasponerlo en la pantalla, se generará, según él, un acontecimiento casi mágico, una energía que hace que la obra atrape, tanto al autor, como a los actores, al director y al espectador.

Hay que retirarse mucho uno mismo y ponerse, de alguna manera, al servicio del autor, hay que seguir el rastro del libro: ¿Por qué y cómo el autor hizo esto de esta manera? Y eso es como una exploración, un viaje de descubrimiento. A menudo sucede en el proceso de escritura del guion, o también de manera muy especial en los ensayos con los actores, que hay momentos mágicos, en los que de repente se eriza la piel, porque algo es especialmente intenso y, de pronto, vibra. Y, muchas veces, estas son las escenas que, en realidad, llevaron al autor de la novela a escribir el libro en un principio. Así que existen absolutamente fuerzas mágicas. No soy un esotérico, pero experimenté esto con frecuencia, porque tuve también la oportunidad -haya sido con Arthur Miller, con Heinrich Böll, con Max Frisch, con Grass- de hablar sobre esto con muchos autores, sobre esos extraños caminos en la creatividad. (Schnelle, 2019: 115)²⁹

hat. Das hat mir oft geholfen, der geheimen Triebkraft in dem Buch auf die Spur zu kommen und diese dann umzusetzen.“.

²⁹ „Man muss ja sehr viel von sich selbst zurücknehmen, man muss sich irgendwie in den Dienst des Autors stellen, man muss dem Buch nachspüren: Warum und wieso hat er das gemacht? Und das ist wie so eine Exploration, eine Entdeckungsreise. Oft hat man das

Asimismo, Schlöndorff admite imprimirles a sus transposiciones ciertos aspectos de su vida con los cuales se identifica. Es decir que encuentra un acercamiento biográfico dentro de las elecciones de los hipotextos literarios. Para ejemplificar esto, toma su película ganadora del Oscar y compara momentos del film con vivencias propias, sobre todo la observación de la vida de los adultos y la ausencia de la presencia materna. Esta segunda experiencia fue especialmente traumática en la vida del cineasta, debido a la muerte de su madre cuando él tenía apenas cuatro años:

Ahora bien, las verdaderas puertas de acceso a *El tambor de hojalata* fueron, para mí, dos cuestiones: La primera es que un niño observa el mundo de los adultos. Eso es muy, muy importante para mí: en lugar de jugar, frecuentemente miraba a los otros, también más tarde en la vida, hasta que algunos amigos me dijeron: «No puedes quedarte para siempre ahí parado en la esquina y mirar a los otros. Tienes que participar». La otra cuestión es la pérdida de la madre. (Schnelle, 2019: 110)³⁰

Estos aspectos autobiográficos son, según Schlöndorff, aquellos que hacen que una obra sea memorable, que se diferencie de otras. Más aún si los sucesos que se exponen fueron, de alguna forma, traumáticos. Por esta razón es que elige hacer lo mismo en sus propias transposiciones. Tomar los aspectos más oscuros y colocarlos frente a la cámara.

Una lectura semejante es la que tiene Schlöndorff sobre los textos literarios. Los considera más auténticos cuando hay elementos autobiográficos que se mezclan en la

dann beim Schreiben des Drehbuchs, aber auch ganz besonders beim Proben mit den Schauspielern. Es gibt so magische Momente, wo sich plötzlich die Härchen aufstellen, und eine Gänsehaut bildet, weil eine Sache ganz besonders intensiv ist und auf einmal vibriert es. Und oft sind das dann Szenen, die den Autor des Romans ursprünglich überhaupt dazu gebracht haben, das Buch zu schreiben. Also da gibt es ganz, ganz magische Kräfte. Ich bin kein Esoteriker, aber ich habe das oft erlebt, weil ich auch die Gelegenheit hatte –ob das jetzt mit Arthur Miller war, der mit Heinrich Böll, mit Max Frisch, mit Grass –, mit vielen Autoren darüber zu sprechen, über diese merkwürdigen Wege in der Kreativität.“

³⁰ „Also, der eigentliche Zugang zur *Blechtrommel* sind für mich zwei Dinge gewesen: Das eine ist, dass ein Kind die Welt der Erwachsenen beobachtet. Das ist sehr, sehr wichtig für mich: Statt zu spielen hab‘ ich oft mehr den anderen zugeschaut, auch später noch im Leben, bis dahin, dass Freunde mir gesagt haben: «Du kannst nicht ewig da in der Ecke stehen und den anderen zuschauen. Du musst doch teilnehmen». Das andere ist der Verlust der Mutter.“

ficción, cuando se trata de eventos difíciles o traumáticos de la vida que aparecen tratados en lo literario.

En el trabajo con los escritores se me volvió claro, paulatinamente y tal vez recién a posteriori que los libros o las novelas recién son buenas cuando el escritor elabora en el libro vivencias propias y, a menudo, vivencias traumáticas. (Schnelle, 2019: 110)³¹

Si bien considera que los mejores relatos son aquellos en los que los autores logran transformar ficcionalmente vivencias traumáticas de su vida, también advierte que debe existir una distancia entre la obra y dichas vivencias. Para ejemplificar esa postura, se refiere precisamente al proceso de composición de *Rückkehr nach Montauk*, donde intentó enlazar experiencias personales con la ficción de Frisch.

Pero, por otra parte, si lo vivenciado es *demasiado* cercano, no se tiene distancia y no se lo puede expresar. Y creo que eso me pasó en RÜCKKEHR NACH MONTAUK, donde, por medio del rodeo de la narración de Frisch, conté -o quise contar- y no me di cuenta de que no tenía, en absoluto, distancia de esa vivencia. Recién después de haber terminado la película, entendí lo que en realidad me había pasado 20 años atrás. Y, por supuesto, eso es demasiado tarde. En realidad, ahora debería sentarme y hacer la película de nuevo, pero eso no funciona en el cine: no se puede hacer el remake del propio remake. (Schnelle, 2019: 111)³²

Podemos deducir, entonces, que a través de un rodeo (*Umweg*, en alemán) de la literatura, se intenta alcanzar la manera de expresar la propia vivencia. Aquí se encuentra una de las particularidades de este trasvase del cine a la literatura. Como hemos notado anteriormente, se aleja sobre todo en este aspecto de una transposición convencional. A la vez, el hecho de que mantiene una relación tan estrecha con sus películas lo lleva a

³¹ „Beim Arbeiten mit den Schriftstellern ist mir allmählich und vielleicht erst im Nachhinein etwas klar geworden: Dass die Bücher oder die Romane dann gut sind, wenn der Schriftsteller etwas selbst Erlebtes und oft traumatisch Erlebtes in dem Buch verarbeitet.“

³² „Wenn es aber andererseits *zu* nah ist, dann hat man keinen Abstand und kann es nicht ausdrücken. Und ich glaube, das ist mir bei RÜCKKEHR NACH MONTAUK passiert, wo ich ja auf dem Umweg über die Erzählung von Max Frisch ein eigenes Erlebnis erzählt –oder erzählen wollte—und nicht gemerkt habe: Ich hab‘ zu diesem Erlebnis überhaupt kein Abstand gehabt. Ich hab‘ erst nachdem ich den Film gemacht habe verstanden, was mir überhaupt vor 20 Jahren passiert ist. Und das ist natürlich zu spät. Jetzt müsste ich mich eigentlich hinsetzen und den Film neu machen, aber das geht im Kino nicht: Man kann nicht das Remake des eigenen Remakes machen.“

comprender mejor su propia vida, aunque sostiene que la distancia es fundamental para esto. Tanto Frisch en el folio *Montauk*, como Schlöndorff en *Rückkehr nach Montauk* se encontraron en una falta de distancia ante las propias vivencias y tampoco logran separarse lo suficiente en la ficcionalización.

Hacia el final de la entrevista, Schnelle indaga en la relación particular que lo une a Schlöndorff con la narrativa de Frisch. El cineasta concluye:

Creo, un poco, que la actitud interna es algo que -con toda modestia- me unió con Max Frisch. Tiene que haber un motivo por el cual casi nos convertimos en buenos amigos. Y, en segundo lugar, que yo no podría haber contado esas historias sin el modelo de Max Frisch. Un autor, un artista, llega a Nueva York para presentar su último producto y, en el plazo de cinco días, sucede algo. Ese es el marco que yo tomé de él. Solo que, lo que pasa, es, por supuesto, absolutamente distinto que en Max Frisch. Las personas que él se encuentra son absolutamente distintas. En Max Frisch, es una joven americana la que se nos presenta, pero cumple un rol importante. En mi caso, es una alemana, que vive en Nueva York y que fue en un momento su gran amor, quien está de pronto en frente suyo. Este personaje ni siquiera existe en Max Frisch – en este aspecto existe la motivación externa y la afinidad electiva interna. (Schnelle, 2019: 142)³³

En esta cita se halla la esencia más importante para comprender la motivación e incluso la razón de que exista este singular traspaso de la literatura al cine. Schlöndorff necesita de la ficción de Frisch, a modo de folio (*die Vorlage*), para contar su historia. No tenemos en la película los mismos personajes ni la misma trama. Él lo explica de manera muy clara: encuentra en Frisch una motivación externa (“äußeren Anlass”) y una afinidad electiva interna (“innere Wahlverwandschaft”), eso es lo que lo vincula al cineasta con

³³ „Ich glaube ein bisschen, dass die innere Haltung schon etwas ist, was –in aller Bescheidenheit – mich mit Max Frisch verbindet. Es muss ja einen Grund geben, warum wir fast gute Freunde geworden sind. Und zum Zweiten, dass ich diese Geschichten ohne diese Vorlage von Max Frisch nicht erzählen könnte. Ein Schriftsteller, ein Künstler, kommt nach New York, um sein letztes Produkt vorzustellen und dann, innerhalb von fünf Tagen, passiert etwas. Das ist der Rahmen, den ich von ihm übernommen habe. Nur das, was passiert, ist natürlich vollkommen anders als bei Max Frisch. Die Menschen, denen er begegnet, sind vollkommen anders. Bei Max Frisch ist das eine junge Amerikanerin, die kommt bei uns vor, spielt aber keine größere Rolle. Bei mir ist das eine Deutsche, die in New York lebt und die mal seine große Liebe war und der er plötzlich gegenübersteht. Diese Figur gibt es bei Max Frisch überhaupt nicht – insofern gibt’s den äußeren Anlass und die innere Wahlverwandschaft.“

Montauk. La motivación externa es el texto de Frisch como disparador. La intersección, el cruce con el texto literario se da entonces como folio y como marco (*Rahmen*), para enunciar sus propias vivencias. Esto es medular para comprender este particular trasvase del cine a la literatura. Se necesita del relato para contar la vida. Esa es la razón por la cual Schlöndorff crea estas variaciones en su texto fílmico. El folio le permite, por un lado, distanciarse de la propia vivencia y, por otro, enmascararse detrás de la ficción.

La afinidad electiva interna se trata, en este caso, de esa misma actitud que lo vincula con Max Frisch, que parece que los dos comparten. La intertextualidad les permite distanciarse de sus vivencias para poder expresarlas. De la misma manera que Frisch, para contar su propia vida, escribió esta obra que está plagada de referencias a su propia ficción, Schlöndorff toma el folio del autor suizo y lo reinventa para mostrar su vivencia personal. Se trata de “Leben im Zitat”, mal traducido como “Vida en la cita” (Frisch, 2006: 77) ya que se confunde el infinitivo *leben* (vivir) con el sustantivo *das Leben* (vida), y se tergiversa el significado, porque no se trata de que haya vida en una cita, sino de que se vive a través de la ficción. Creemos que la traducción más adecuada sería “Vivir en la cita”, porque es eso lo que les permite tener una estructura para poder contar su historia. Se vive a través de la ficción, porque solo mediante un rodeo (*Umweg*) de la literatura se puede tomar una distancia reflexiva, solo gracias a ella se puede relatar.

3. Capítulo tres: Una poética del postmodernismo

En este capítulo proponemos explorar los rasgos característicos de una poética postmodernista en *Montauk* y *Rückkehr nach Montauk*. Para contextualizar, presentaremos una breve síntesis del concepto histórico de la postmodernidad, concentrándonos particularmente en autores como Gilles Lipovetsky, Brian McHale y Zygmunt Bauman. Luego, propondremos una lectura desde el punto de vista de David Harvey y Linda Hutcheon, quienes nos permitirán dilucidar en qué medida los textos componen una poética del postmodernismo. Con estas teorías y las que se proponen para la parodia postmoderna, abarcaremos nuestros objetos de estudio desde una perspectiva distinta.

En su estudio *Modernidad líquida* (1999), Zygmunt Bauman postula que se evidencia en las sociedades occidentales un nuevo modo de comportamiento y de pensamiento, y decide indagarlo. Propone la denominación «modernidad líquida», como alternativa de lo que otros autores llamaron “posmodernidad” y la caracteriza, en primera instancia, así:

Lo que induce a tantos teóricos a hablar del “fin de la historia”, de posmodernidad, de “segunda modernidad” y “sobremodernidad”, o articular la intuición de un cambio radical en la cohabitación humana y en las condiciones sociales que restringen actualmente a las políticas de vida, es el hecho de que el largo esfuerzo por acelerar la velocidad de movimiento ha llegado a su “límite natural”. (Bauman, 2000: 16)

Bauman postula que la sociedad ya no se rige por los valores de la modernidad y que, en consecuencia, se modifican los modos de interrelación humanos. Los vínculos interpersonales y el amor también son «líquidos», es decir que se ha perdido un compromiso o un amor romantizado que durará para toda la vida, sino que las relaciones son efímeras, fugaces y sin ataduras. Desde una perspectiva literaria, el término «líquido» nos sirve también para pensar los nuevos textos que se escriben, en donde los géneros y los formatos son menos “sólidos”, más laxos y, en el caso de nuestro objeto de estudio, por ejemplo, presentan una flexibilidad en lo que respecta a las fronteras entre la realidad y la ficción. En *Montauk*, por ejemplo, se juega con la hibridación genérica, se oscila entre lo factual y lo ficcional, entre el diario, el ensayo y las escrituras del yo.

Para avanzar con este capítulo, creemos importante, explicitar qué entendemos por postmodernismo. Seguimos, en primer lugar, un desglose del término que plantea Brian McHale en su libro *Postmodernist fiction* (1987). El teórico expone que “POSTmodernISM” (McHale, 2004: 5), es un término tomado de Ihab Hassan, y aclara la importancia de distinguir los dos afijos. El prefijo «post» no solo busca señalar una posterioridad en un sentido cronológico, fundamentalmente funciona también como efecto o producto de una causa: “As for the prefix POST, here I want to emphasize the element of logical and historical *consequence* rather than sheer temporal *posteriority*. Postmodernism follows *from* modernism, in some sense, more than it follows *after* modernism.” (McHale, 2004: 5). El sufijo «ism», por su parte, anuncia que se trata de un sistema organizado, una poética. Al mismo tiempo, observa que se trata de una consecuencia del modernismo. En este caso, aclara McHale, el término «modernism» no refiere ni al movimiento latinoamericano de los poetas como Rubén Darío o José Martí, ni a la manera en que la crítica estadounidense lo utiliza para referirse a las vanguardias que surgen a principios del siglo XX.

Si tomamos a otro teórico especialista en postmodernismo como lo es Gilles Lipovetsky, su libro de ensayos, *La era del vacío* (1986), resulta un aporte significativo. En una serie de capítulos, se dedica a sentar ciertas características que él encuentra en el nuevo sujeto social que se conformó a través del tiempo, contrastando así la modernidad y la postmodernidad. El pensador francés observa que, a partir de los años 20, el crecimiento económico capitalista que presenció Estados Unidos fue determinante para el desarrollo del modernismo en su máximo esplendor, ya que se convirtió en el polo dominante de la cultura popular, industrial y en masa. En este contexto, advierte que, mientras que el modernismo se encarga de innovar y traer nuevas ideas, nuevas formas de hacer arte en la cultura, el postmodernismo decide rendirse ante la idea de renovación. Esta resignación se debe a que las vanguardias se atrofian en este afán de originalidad y “los artistas no hacen más que reproducir y plagiar los grandes descubrimientos del primer tercio de siglo” (Lipovetsky, 2000: 82), y, frente a esto, se entra en una “fase de declive de la creatividad artística cuyo único resorte es la explotación extremista de los principios modernistas” (Lipovetsky, 2000: 82).

Según estos autores, el postmodernismo abandona la idea de originalidad y decide, en cambio, poner el foco en aquellas facetas humanas que habían quedado negadas en la modernidad. Lipovetsky enfatiza una caída de la moralidad y espiritualidad del hombre, porque en la literatura aparecen nuevos temas, como las zonas oscuras y marginales, ya no de forma idealizada como lo hacía el romanticismo o de manera crítica como el naturalismo. Opina que es simplemente un lienzo para demostrar la decadencia del ser humano como se lo conocía hasta el momento (Lipovetsky, 2000: 119-120). De estos postulados, rescatamos que en el postmodernismo ya no se busca necesariamente que los protagonistas de los relatos sean héroes, modelos a seguir, o que en el transcurso de la trama tengan un desarrollo positivo, que los haga evolucionar y estar en un mejor lugar en el que estuvieron al principio. Los personajes fallan, descienden, tienen desenlaces trágicos. La creencia de que siempre nos dirigimos hacia un lugar mejor, que la felicidad, las oportunidades y la economía crecen exponencialmente, se ha desvanecido. Los personajes y las tramas ya no evolucionan de la misma manera. Se busca contar nuevas historias. Por eso, toman protagonismo otros elementos que en las obras del modernismo no tenían un espacio:

Se puede deducir que los valores hasta el momento prohibidos son recuperados, al revés radicalismo modernista: se vuelven preeminentes el eclecticismo, la heterogeneidad de los estilos en el seno de una misma obra, lo decorativo, lo metafórico, lo lúdico, lo vernacular, la memoria histórica. (Lipovetsky, 2000: 121-122)

Bauman, McHale y Lipovetsky se dedicaron ampliamente a teorizar sobre la postmodernidad y fueron de los primeros en indagar este cambio de paradigma. Por su lado, David Harvey y Linda Hutcheon tienen una visión más positiva de la época y nos remitiremos también a ellos para ampliar esta perspectiva. Estos teóricos conciben el postmodernismo como una poética que surge en todos los modos de arte, ya sea la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura, el cine u otros. Sus trabajos abren un nuevo modo de abarcar las obras postmodernas y de estudiarlas, ya que presentan una perspectiva novedosa y original.

David Harvey en su estudio *La condición de la postmodernidad* (1989) se adentra en la cuestión de la caída de las certezas, de los metarrelatos y la forma de redescubrir el conocimiento que el hombre fue conformando a lo largo de la historia:

Fragmentación, indefinición y descreimiento profundo respecto de todos los discursos universales o «totalizantes- (para utilizar la frase en boga) son las marcas distintivas del pensamiento posmodernista. El redescubrimiento del pragmatismo en filosofía (p. ej. Rorty, 1979), la transformación de las ideas sobre la filosofía de la ciencia propuesta por Kuhn (1962) y Feyerabend (1975), el énfasis de Foucault en la discontinuidad y la diferencia en la historia, y el privilegio que este otorga a «las correlaciones polimorfos en lugar de la causalidad simple o compleja», los nuevos desarrollos de las matemáticas que destacan la indeterminación (catástrofe y teoría del caos, geometría fractal), la reaparición de la preocupación por la ética, la política y la antropología, por el valor y dignidad del «otro», todo indica un cambio extendido y profundo en la «estructura del sentimiento». Estos ejemplos tienen en común un rechazo por los «meta-relatos» (grandes interpretaciones teóricas de aplicación universal) [...]. (Harvey, 1998: 23)

Es evidente, después de leer esta cita, que el fragmentarismo y el descreimiento son los pilares absolutos en los cuales se asienta la postmodernidad.

De todas formas, en su obra, Harvey no se limita a describir el postmodernismo como fenómeno social únicamente, sino que busca comprender cómo se manifiesta este en la vida cultural. Dentro de sus observaciones, la siguiente nos parece particularmente representativa:

Por consiguiente, la vida cultural es vista como una serie de textos que se cruzan con otros textos, produciendo más textos (incluso aquel que pertenece al crítico literario, que se propone producir una literatura en la que los textos en consideración se cruzan libremente con otros textos que a su vez han influido en su pensamiento). Este entramado intertextual tiene vida propia. Todo lo que escribimos transmite significados que no nos proponemos o no podemos transmitir, y nuestras palabras no pueden decir lo que queremos dar a entender. Es inútil tratar de dominar un texto, porque el constante entramado de textos y significados está más allá de nuestro control. El lenguaje opera a través de nosotros. Es así como el impulso deconstructivista tiende a buscar en un texto, otro texto, a disolver un texto en otro, a construir un texto en otro. (Harvey, 1998: 68)

Otra imagen de la que se vale Harvey para explicar el postmodernismo es la del palimpsesto, que automáticamente nos remite a Genette y a su teoría sobre la

intertextualidad: “En cambio, el posmodernismo cultiva una concepción del tejido urbano necesariamente fragmentada, un «palimpsesto» de formas del pasado superpuestas unas a otras, y un «collage» de usos corrientes, muchos de los cuales pueden ser efímeros” (Harvey, 1998: 85). Indirectamente, esta idea está vinculada de manera muy clara con el concepto de parodia postmoderna al que nos referiremos en el siguiente apartado (3.1).

Además, es fundamental comprender que el postmodernismo abandona la idea de un progreso continuo y cronológico. Por este motivo es que Harvey va a mencionar que el pasado es tratado de una forma particular. Así también es el desarrollo de los personajes.

Semejante ruptura del orden temporal de las cosas da lugar también a un tratamiento peculiar del pasado. Al evitar la idea del progreso, el posmodernismo abandona todo sentido de continuidad y memoria históricas, a la vez que, simultáneamente, desarrolla una increíble capacidad para entrar a saco en la historia y arrebatarse todo lo que encuentre allí como si se tratara de un aspecto del presente. (Harvey, 1998: 72)

Este fragmento resulta particularmente aplicable a *Montauk*, en donde el relato suele sufrir quiebres y saltos en la temporalidad, y a través de los cuales el protagonista no experimenta un desarrollo, como sería de esperar (Arnold, 2011). Es más, parecería que incluso con el pasar de los años, el narrador siguiera manteniendo las mismas posturas, aunque su mirada sea retrospectiva. Alguna vez percibimos el arrepentimiento, pero nunca una evolución que demuestre que está haciendo un camino de maduración. Todo parece un constante e irreversible presente, identificado con pasado a la vez. El film de Schlöndorff recoge también este aspecto, como analizaremos con detenimiento en el capítulo cinco.

3.1 La parodia postmoderna

En su artículo “La parodia en el tiempo”, Juan Campesino rastrea los orígenes de la parodia en la Grecia Antigua y su evolución a través del tiempo. Para comprender mejor su sentido, se detiene en la etimología de la palabra:

Sobre el origen del vocablo *παρωδία* parece no haber desacuerdos, como tampoco sobre el sentido del radical *ᾠδή*, que alude al canto. El asunto, empero, se complica en lo tocante al prefijo *παρά* que, tal como ocurre en la actualidad, entre

los griegos probablemente atendía tanto a la acepción aditiva (a partir de, junto a) como a la sustractiva (en contra de, en oposición a). (Campesino, 2016: 248)

Si bien existe cierta complicación en cuanto a la acepción del prefijo, sabemos que se trata de algo que está junto a o en oposición al canto. Es decir, lo necesita, pero a la vez plantea cierto distanciamiento.

En la Grecia Antigua, la parodia siempre está relacionada con la risa o lo cómico y de la misma manera la heredan los romanos (Campesino, 2016: 248-249). En la Edad Media y el Renacimiento parece no haber interés en la teoría de la parodia, pero, en cambio, existen innumerables textos de literatura paródica. Estos siguen teniendo la finalidad de hacer reír al receptor. Es recién a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII que la palabra aparece en las lenguas nacionales. Aquí, su significado se amplía y ya no está únicamente ligado a lo cómico:

Su ingreso al español no parece estar documentado, pero en inglés figura por primera vez en *Every Man in his Humour*, de Ben Jonson, drama escrito en 1598, mientras que en 1614 se autoriza ya su uso en francés. En este contexto, la semántica del vocablo se amplía hasta llegar a comprender, apenas en el siglo XVII, un amplio rango de procedimientos que Henryk Markiewicz agrupa del siguiente modo: (1) el empleo cómico de un fragmento serio mediante su remodelación o su incorporación a un contexto nuevo; (2) la remodelación de una obra seria con propósitos satíricos destinados a ridiculizar, no el modelo, sino las costumbres contemporáneas; (3) el traslado de una obra seria a otra obra seria de distinto contenido, como en el *Kontrafaktor* (música religiosa compuesta a semejanza de canciones paganas), y (4) cualquier imitación de una obra sin coloración cómica. (Campesino, 2016: 251-252)

Observamos aquí que se abre el significado de la palabra y, sobre todo, que ahora, cuando una obra se parodia, no implica que el resultado tenga que ser burlón, por ejemplo, en la tercera modalidad, en que las canciones religiosas están compuestas con la forma o el modelo de las canciones paganas. Se crea también en esta época la noción de que existe un texto original y un texto paródico, es decir, queda claro que se trata de dos textos distintos.

Más adelante, Campesino se detiene en las distintas corrientes de la crítica literaria del siglo XIX y XX que se dedicaron a estudiar la parodia, como los formalistas rusos, Mijaíl Bajtín, Yuri Lotman, la escuela de Francia, la crítica anglosajona y, finalmente, el

contexto hispanoamericano. A continuación, haremos un breve relevamiento de este recorrido.

A propósito de los formalistas rusos, quienes buscan limitar el concepto y generar una teoría que sirva para aplicar al análisis de los textos, según comenta Campesino, terminan coincidiendo en que:

Con todo, la concepción de la parodia como puesta al descubierto de un procedimiento literario ajeno que, a la luz de su nueva función, asume una valoración cómica o, en pocas palabras, «como refuncionamiento cómico de un procedimiento mecanizado», concuerda, como ninguna otra, con las implicaciones epistemológicas del «método formal», ya que ofrece una valiosa herramienta de identificación para el análisis de las formas y sus mutaciones. (Campesino, 2016: 257)

Se concluye que ellos deciden otorgarle a la parodia la noción de que su función necesita una valoración cómica, es decir, no la desprenden de esa idea.

Si continuamos con los postulados de Bajtín, observamos que “opina, de manera muy amplia, que ningún enunciado se comprende si no es con referencia a otros enunciados” (Campesino, 2016: 257). Campesino observa que todo el fundamento de su teoría dialógica del lenguaje está basado sobre este postulado. Por lo tanto, el concepto de parodia que propone es distinto; la entiende “orientada a «recrear el lenguaje parodiado como un todo esencial que posee su lógica interna y que revela el mundo especial ligado de modo inseparable al lenguaje parodiado»” (Campesino, 2016: 285). Es decir, que la parodia sería crear un nuevo lenguaje que compone un todo y que trata de revelar algo en particular sobre el texto original.

Para Lotman y su teoría literaria, la parodia solo puede ser comprendida en la medida en que se tenga conocimiento del texto original al que se está parodiando. Únicamente en esa medida puede tener sentido el texto paródico:

Según esto, la plena percepción de la parodia depende del conocimiento, previo a la lectura del texto paródico, de otros textos que, tras destruir la estética del cliché, la han reemplazado por una visión más convincente en los términos del propio texto: «solamente la existencia en la conciencia del lector de una estructura de este tipo, nueva, le permite completar el texto destructivo de la parodia con un elemento constructivo extratextual». (Campesino, 2016: 260)

Es en Francia en donde se toman primero los postulados de Bajtín y se decide ampliarlos. Nacen aquí los primeros conceptos de lo que luego será la teoría de la intertextualidad. Entre ellos, Claude Bouché es el pionero que se concentra en el estudio de la parodia.

Más que en su definición de la parodia como «refuncionamiento caricaturesco del referente», en callada coincidencia con la de los formalistas, la novedad de su teoría estriba en que le permite a Bouché desarrollar un «método intertextual» a partir del que distingue cinco clases de intertextos, según la función citatoria que se asigna a él o los textos anteriores en su paso al texto nuevo. En este marco llama plagio o, en su caso, collage al texto que «reproduce» un pre-texto único, y pastiche al texto que «imita» un pre-texto único o un conjunto de pre-textos de un solo autor; el texto que «fabrica» un ensamble de pre-textos posibles constituye, según esto, un estereotipo, mientras que la alusión correspondería al texto que «reenvía» a un conjunto de pre-textos o bien a un contexto dado. Finalmente, aunque no en este orden, la parodia figura como el texto que «caricaturiza» un pre-texto único, un conjunto de pre-textos de un solo autor o bien un género, una escuela o corriente de pensamiento. (Campesino, 2016: 261-262)

Más allá de los problemas que pueda traer esta división de las distintas clases del método intertextual, es importante el aporte que hace Bouché a la comprensión de la parodia. Agrega que lo que se puede parodiar no es únicamente un texto, sino un autor, un género o incluso una corriente de pensamiento.

Pero no podemos referirnos a la intertextualidad sin llegar a uno de los padres de la narratología como lo fue Gérard Genette. Él sigue una estrategia parecida a la de Bouché, pero comprende que en la parodia se da una relación funcional de dos factores: la clase de relación, por un lado, y por otro, la función que esta desempeña en un nuevo contexto. Divide entonces los tipos de relación entre los textos y cree que las dos funciones primordiales son la satírica y la no satírica.

Sobre esta base, Genette caracteriza la parodia como resultado de un mínimo de transformación, y el travestimiento como la transformación que obedece a una función satírica; en contraparte, denomina «charge» a la imitación con función satírica y pastiche a la emulación no satírica. (Campesino, 2016: 263)

Así pues, la parodia es una transformación mínima y que no tiene una función satírica. Justamente por ello, el aporte de Genette es tan importante. Él decide desligar la parodia de la sátira, de lo cómico y lo burlón, y destacar un costado más lúdico.

Él mismo reconoce que la definición tradicional de «parodia», que rastrea hasta la antigüedad, comprende una función satírica que figura aun en los modelos en que se la sustituye, así en Bouché, por términos como «burla» o «caricatura», y al mismo tiempo es consciente de que, al liberar a la parodia de su carga satírica y dotarla de un carácter estrictamente lúdico, la exime asimismo de toda dependencia con respecto al texto base, al que, asegura, no «toma por objeto de un tratamiento estilístico comprometedor, sino sólo como modelo o patrón para la construcción de un nuevo texto que, una vez producido, ya no le concierne». (Campesino, 2016: 263)

Genette otorga una autonomía al texto paródico que hasta este momento no parecía tener. Afirma que se crea un texto nuevo, que ya no depende del original, y podemos observar que está en contraposición absoluta con los postulados de Lotman. Esto lleva al francés a dividir nuevamente las funciones que son no satíricas en dos: por un lado, la lúdica (en la que entran la parodia y el pastiche) y, por otro, la seria, en donde la transformación da lugar a una transposición o una imitación seria.

Si avanzamos hacia la crítica anglosajona del siglo XX, Campesino distingue a Margaret Rose y su concepto de la metaficción, la base sobre la que se sitúa la destacable Linda Hutcheon para exponer su teoría. Para Rose, la parodia se trata de “«la incorporación a la estructura de un texto nuevo, por medio de citas, imitaciones o distorsiones, de cierto material artístico o literario preexistente», restricción de la que (...) la sátira queda excluida” (Campesino, 2016: 266). Ella recupera el valor cómico que tenía la parodia en la Antigüedad y considera que es inherente a la parodia, aspecto en el que se diferencia de Hutcheon. Por su parte, la autora canadiense explica la parodia “como un «integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting, and “trans-contextualizing” previous works of art» o, en pocas palabras, como «repetición con una distancia crítica.»” (Campesino, 2016: 267). El estudio de Hutcheon, *Una poética del postmodernismo* (1988), es particularmente valioso para nuestra tesis y tomaremos varios de sus postulados para analizar tanto *Montauk* como *Rückkehr nach Montauk*. Como mencionamos anteriormente, el postmodernismo decide abandonar la pretensión de originalidad para tomar ideas que ya existen y reformularlas de la manera que cada autor elija. Hutcheon utiliza el concepto de «parodia» para referirse a este mecanismo. Ella observa que

Hoy se retorna a la idea de una “propiedad” discursiva común a través de la inserción de los textos literarios e históricos dentro de la ficción, pero es un retorno problematizado debido a las afirmaciones manifiestamente metaficcionales acerca de la historia y la literatura como constructos humanos. (Hutcheon, 2014: 224)

Esto quiere decir que se toman textos de la literatura y de la historia, y se los pone en duda, abriendo la posibilidad de otorgarles un nuevo sentido. Dentro de un relato, se brinda un espacio a una reflexión sobre una ficción, de ahí el término «metaficcional». La parodia consiste en encontrar ficción dentro de la ficción y otorgar así un significado nuevo, distinto. La autora aclara que el afán del postmodernismo no es negar estos textos ni menospreciarlos, sino encontrar en ellos nuevas lecturas: “Parodiar no implica destruir el pasado, de hecho, parodiar es conservar el pasado y cuestionarlo. Y esta, una vez más, es la paradoja postmoderna” (Hutcheon, 2014: 226). De esta manera, el concepto de originalidad pierde completamente un valor para los autores y los lectores, pues hay una conciencia de que todo lo que existe, tiene un origen anterior: “Todo texto deriva su significado y relevancia solo a partir de discursos previos” (Hutcheon, 2014: 227). En ese retorno al pasado, se puede crear algo novedoso.

Hutcheon toma como caso ejemplar la novela *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, ya que observa que allí se vuelven a narrar muchas de las historias que aparecen en la literatura y textos de la historia, como crónicas medievales o testimonios religiosos. Estos conformarían un discurso intertextual doblemente paródico (Hutcheon, 2014: 229).

Si nos adentramos un poco más en la comprensión de Hutcheon de la parodia, podemos observar que existen ciertos aspectos aplicables tanto al texto literario como al cinematográfico. Valiéndonos de *A Theory of Parody* (1985), nos aproximaremos a su concepto de parodia y analizaremos cómo se manifiesta en los relatos de Frisch y Schlöndorff. En este estudio, la autora se dedica a definir el concepto, vincularlo y separarlo de otros con los cuales se puede confundir como el pastiche, la ironía, la intertextualidad, el plagio, la burla o la sátira. Comienza aclarando en su introducción que no se dedicará a presentar una historia de la parodia, sino a tratarla en dos ámbitos específicos: las modalidades de la auto reflexividad del arte moderno y los estudios críticos sobre la intertextualidad (Hutcheon, 2000: 20).

Hutcheon se basa en dos pilares para desarrollar su teoría sobre la parodia. Uno de ellos es el libro *Parody//Metafiction* (1979) de Margaret Rose, en el cual aparece planteada la parodia como un modo de autorreferencialidad. La investigadora canadiense advierte, sin embargo, que puede ser problemático el hecho de que, en la obra de Rose, la parodia muchas veces aparece como sinónimo de puesta en abismo, denominación con la que no coincide por completo. Para Hutcheon, es importante dejar en claro que la parodia es una forma de mantener la continuidad, pero permitiendo una distancia crítica de aquello que se está parodiando.

I see parody as operating as a method of inscribing continuity while permitting critical distance. It can, indeed, function as a conservative force in both retaining and mocking other aesthetic forms; but it is also capable of transformative power in creating new syntheses, as the Russian formalists argued. (Hutcheon, 2000: 20)

En este sentido, la parodia puede utilizarse como forma de burla de ciertos aspectos estéticos, pero para Hutcheon también puede crear una nueva síntesis, puede traer consigo un nuevo sentido.

El segundo pilar que escoge para la elaboración de su estudio es el ámbito de la intertextualidad y, en particular, la teoría de Gérard Genette. Las relaciones que pueden establecer los distintos textos entre sí, ya sea de forma velada o explícita, es una de las bases más importantes para poder hablar de la parodia.

En este punto comienza a volverse más complicada una separación del término, ya que Genette tiene una definición propia de lo que es la parodia dentro de las relaciones de hipertextualidad.

Genette's categories are transhistorical, unlike mine, and therefore he feels that parody in general can only be defined as the minimal transformation of a text. What is good about this definition is its omission of the customary clause about comic or ridiculing effect. This is largely because his is a structural or formal categorization constructed in terms of textual relations alone. (Hutcheon, 2000: 21)

En esta cita queda de manifiesto que el crítico francés concibe la parodia simplemente como la transformación mínima de un texto. Es claro que, para Hutcheon, esta denominación es demasiado acotada. Se abre, por otra parte, otra veta para tener en cuenta a la hora de definir el término, y es la cuestión del efecto cómico: si este debería ser condición para la parodia. En este punto, la autora se inclina por afirmar que pueden existir tanto una parodia con un factor burlón, como una parodia seria. La comicidad no es una condición necesaria para la parodia.

En opinión de Hutcheon, en la parodia se trata de poner dos textos en relación de manera estructural, lograr que entren en diálogo: “My own theoretical perspective here will be dual: both formal and pragmatic. Like Genette, I see parody as a formal or structural relation between two texts. In Bakhtin's terms, it is a form of textual dialogism.” (Hutcheon, 2000: 22). Este diálogo no es simplemente entre dos textos que comparten una relación entre sí, sino que tiene que haber una intención reconocible de parte del autor de utilizar la parodia.

When we speak of parody, we do not just mean two texts that interrelate in a certain way. We also imply an intention to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the backgrounded text in its relation to the parody. (Hutcheon, 2000: 22)

Hutcheon aclara que el hecho de que la parodia tenga una esfera pragmática no significa que sea un simple equivalente de la intertextualidad, sino que hay una intención muy clara que tiene el autor al querer contrastar estos dos textos. Existe un concepto que el autor quiere destacar y pensar críticamente, y necesita del otro texto para poder hacerlo de una forma más completa. Asimismo, Hutcheon afirma que la parodia implica poder mirar un texto con una mirada crítica, para hallar en él nuevas capas de significado. En el siguiente fragmento, observamos cómo la autora compara la parodia con la sátira para que se comprenda el sentido de cada una:

Parody, rather, invokes a self-conscious critical distancing of the Other which can be used as one of the rhetorical mechanisms to signal the reader to seek immanent, if indirect, ideal standards whose deviation is to be satirically condemned in the work. In a sense Nabokov was correct in saying: "Satire is a lesson, parody is a

game" (1973, 75). Satire does not authorize but ridicules the transgression of social norms, though it may parodically legitimize literary ones. (Hutcheon, 2000: 78)

En este sentido, la parodia busca el pensamiento crítico y valora o exalta aquello que se está contrastando. En cambio, la sátira tiene como objetivo poner en ridículo, no cree que las nuevas reglas del juego puedan ser aceptadas. La parodia postmoderna no hace esa distinción, muestra una realidad distinta y la mira de forma crítica, sin juzgar y sin deslegitimar lo que allí aparece.

Entre los investigadores de nuestro país, Noé Jitrik teorizó también sobre la parodia y la aplicó a la literatura latinoamericana. Si bien esa no es la literatura que nos compete, lo que él propone en su artículo "Rehabilitación de la parodia", publicado por primera vez en *La parodia en la literatura latinoamericana* (1993) del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, resulta provechoso para pensar los textos que estamos abordando. En este artículo, el crítico literario busca definir la parodia y dar una modalidad de cómo aparece en la literatura de manera general, para luego otorgar algunos ejemplos específicos en la literatura latinoamericana. Una de las primeras características que observa es que la parodia siempre implica intertextualidad. Explica que "el fundamento de la parodia como principio formal productivo es la intertextualidad (...). Pero si bien toda estructura organizada descansa sobre la intertextualidad, hay que decir que no toda escritura es paródica." (Jitrik, 1993: 7). En este punto parece coincidir con Linda Hutcheon, ya que todo texto tiene su fundamento en un texto anterior, sin que ello, sin embargo, implique un sentido paródico.

Más adelante postula que la imitación es el pilar de la parodia, porque siempre la va a necesitar, pero se diferencia de ella en la medida que la parodia va más allá: "es el fundamento de la parodia, su núcleo esencial, pero eso no quiere decir que permanezca en ella; en tanto la parodia obtiene cierta identidad textual se libera de ella, toda vez que busca, en el acto imitativo, llevar a otra parte" (Jitrik, 1993: 8). Es decir que la imitación puede quedarse simplemente en sí misma, mientras que la parodia "supone una decisión"

(Jitrik, 1993: 8) de querer mostrar algo diferente, una relectura del texto que se está imitando.

Resumiendo, o “la parodia” se define en la pura diferencia de las identidades textuales o como producto de una interacción. En el primer caso, se trata de un efecto canónico, el “desfiguramiento burlón”. Para la segunda acepción el efecto sería la modificación de la lectura, pero no solo del texto base, sino de las dos instancias: el cambio en la lectura del texto A, lleva a ver el texto B de otro modo, en mi opinión en dos sentidos, como clausura de la lectura, como reapertura (...). (Jitrik, 1993: 10)

De modo que la parodia toma una decisión con respecto al primer texto y busca modificarlo de una manera determinada y premeditada. Además, afirma que “La parodia es un tipo particular de intertextualidad en el sentido de que toma otros textos conocidos y los opera específicamente, con una determinada direccionalidad” (Jitrik, 1993: 10). A continuación, se pregunta sobre cuál es ese efecto que busca generar la parodia:

El efecto mayor de la parodia es otro, es neutralizar o suspender los modos de lectura: en consecuencia, también neutraliza el predominio del sistema literario en curso. En alguna medida la obliga a revisarse, a repensarse, porque inaugura otro sistema, aunque ratificando el anterior. (Jitrik, 1993: 11)

Se comprende de este pasaje que la finalidad de la parodia es encontrar nuevas lecturas para un texto que ya existe. No busca negar la lectura anterior, sino incentivar al receptor a repensar las categorías instauradas. Se trata de poner en jaque las estructuras, las definiciones que parecen fijas: “Esto quiere decir que cuando surge una parodia se establece un estado de situación de la literatura a lo que se refiere, rompe la inercia de su definición y lleva a redefinirlo” (Jitrik, 1993: 12).

El crítico nombra algunos de los procedimientos que se utilizan frecuentemente para parodiar un texto, las estrategias que se agregan a la simple intertextualidad:

un texto B se constituye a partir de un texto o de un conjunto A. Desde esa relación, el modo de producir B es reconocible, datable, ubicable. Entre esos procedimientos se puede mencionar la inversión, la interferencia, la repetición, el distanciamiento, la especularidad, la conmutación, la acentuación, la aclaración, etcétera. (Jitrik, 1993: 12)

Todos estos enunciados, si los relacionamos con el singular trasvase de *Montauk* a *Rückkehr nach Montauk*, nos llevan a preguntarnos: ¿se podrían tomar como

interferencias, las intervenciones de las propias vivencias de Schlöndorff sobre el folio de Frisch? ¿O podría tratarse, tal vez, de una estrategia de especularidad? ¿Estas afinidades electivas que unen a los autores, no son también sentirse espejado en el otro? ¿O quizá se trata de una conmutación con el otro, en el momento en que Schlöndorff se enmascara detrás de este escritor llamado Max Zorn, en lugar de crear una autoficción en la que el protagonista se llama Volker o tiene la profesión de cineasta?

Además, Jitrik aclara que no solamente se puede parodiar un texto en específico, sino que puede ser un conjunto de textos, un género, lenguajes, hablas y discursos, ya que “No se trata solo de *un* texto parodiado sino de un *objeto parodiado* [sic]” (Jitrik, 1993: 15). Veremos en el capítulo cinco que en *Rückkehr nach Montauk* no se parodia únicamente el relato *Montauk*, sino a la poética frischeana en general.

Por último, es importante mencionar que Jitrik no cree que la ironía sea inherente a la parodia o que siempre aparezcan juntos. Postula que la ironía solamente está ahí cuando puede ser identificada por el receptor y que, por lo tanto, no puede tener parámetros universales ni objetivos para ser analizada (Jitrik, 1993: 11).

Para concluir, una vez trazada la historia del término parodia, explicitado cómo se toma hoy en día y cómo determinados teóricos la han precisado para usos más actuales, arribamos a la parodia postmoderna como la postulan Linda Hutcheon y Noé Jitrik, cuyas teorías iluminarán el análisis del vínculo entre *Montauk* y *Rückkehr nach Montauk*.

4. Capítulo cuatro: La espacialidad

Al mencionar el tema del espacio en la literatura, los primeros críticos que debemos tener en cuenta son Gastón Bachelard con su obra *Una poética del espacio* (Bachelard, 2000) y Maurice Blanchot en *El espacio literario* (Blanchot, 2002). Estos dos referentes del estudio de la espacialidad son fundamentales, ya que constituyen aportes en una línea fenomenológica y simbólica del imaginario, y son formas de abordaje válidas que todavía continúan vigentes. Sin embargo, el “giro espacial” (“spacial turn”) al que se inclinan las humanidades y, en particular, la Literatura Comparada, da cabida a nuevos enfoques para el abordaje de textos literarios. La geocrítica plantea que el espacio literario es una construcción, es decir, en literatura los espacios son representaciones subjetivas de la realidad, creadas a través de recortes o fragmentos.

Como hemos mencionado en la introducción, la investigadora María Esther Mangariello (Mangariello, 2002b) ya había observado la importancia que tenía simbólicamente el espacio en *Montauk*. El mismo título de la obra nos remite a un lugar que será un tema central. Para poder estudiar este aspecto con más detenimiento, debemos referirnos a los especialistas en el campo de la geocrítica, quienes nos brindarán las herramientas necesarias para poder llevar a cabo un estudio minucioso.

El crítico francés Bertrand Westphal, que acuñó el término «geocrítica», postula que “La vocación primera de la geocrítica es sin embargo literaria; es en todo caso sobre el texto que ella se apoya. Ella colocará la obra frente a los espacios humanos que esta establece, y donde ella misma se establecerá. Pues las relaciones entre la obra y los espacios humanos, repetimos, son interactivas” (Westphal, 2015: 36). Es decir que, si bien la literatura puede retomar espacios geográficos que existen en la realidad factual, se reelaboran esos espacios, y de esa interrelación se ocupa la geocrítica. Aunque el vínculo con el espacio físico sea evidente, es importante analizar cómo se plasma este en el texto. En *Montauk*, por ejemplo, esto equivale al significado que tiene el lugar Montauk para los personajes y sus vínculos, más allá de cómo sea el espacio físico en la realidad factual. Dedicaremos el apartado 5.5 para el análisis de nuestros textos desde esta perspectiva.

Desde el momento en que recurrimos a la vía geocrítica, ponderamos el acento más bien en el espacio observado que en el observador tomado en su especificidad. No deja de ser cierto que, al darle prioridad al espacio humano, espacio del asombro necesario, lograremos evaluar mejor la originalidad o el conformismo de las diferentes representaciones que suscita. La geocrítica permite esclarecer al menos en parte lo que procede de la sensibilidad propia del autor. La observación de una obra y de un corpus articulado alrededor de un mismo referente espacial permite situar mejor las expectativas, las reacciones y las estrategias discursivas de cada autor. (Westphal, 2015: 50)

Podemos observar en esta cita, la importancia que Westphal, pionero en el estudio de los textos desde esta nueva perspectiva, otorga al análisis del espacio construido en la literatura.

Por otra parte, el crítico francés, Michel Collot, en su artículo “En busca de una geografía literaria”, publicado en su versión en castellano en el libro *Espacios, imágenes y vectores: Desafíos actuales de las literaturas comparadas* (2015), se dedica a hacer una síntesis introductoria de las corrientes más importantes de la «geografía literaria». Entre ellas podemos encontrar la geografía de la literatura, la geocrítica y la geopoética. Collot recolecta históricamente las opiniones de la crítica para cada caso y explica:

Esta evolución de las prácticas y de las formas de escritura amerita una mejor integración de la dimensión espacial en los estudios literarios, en tres niveles distintos pero complementarios: el de una *geografía de la literatura*, que estudia el contexto espacial en el que se producen las obras, y que se sitúa en el plano geográfico, pero también histórico, social y cultural; el de una *geocrítica*, que estudia las representaciones del espacio en los textos mismos, y que se sitúa más bien en el plano del imaginario y de la temática; el de una *geopoética*, que estudia los vínculos entre el espacio y las formas y los géneros literarios, y que puede desembocar en una poética una teoría de la creación literaria. (Collot, 2015: 63)

La síntesis que hace el autor en este párrafo deja muy en claro las diferentes dificultades y ramas que pueden encontrarse dentro de la cuestión de la espacialidad, que va más allá del simbolismo.

Más adelante, dedica un apartado a cada una de estas ramas del campo de estudio. Aclara Collot que, para hablar sobre los verdaderos orígenes de la concepción del espacio en la literatura, habría que remontarse a Montesquieu, Madame de Staël o Taine. Sin embargo, la «geografía literaria» como disciplina científica, comienza en Francia en el siglo XX, junto con el avance de la ciencia de la geografía propiamente dicha. Por lo

tanto, la primera rama que se pondrá en discusión es la de la «geografía de la literatura», fundamentalmente desde la perspectiva de André Ferré, quien es el referente primordial para esta. Se aclara, entonces, que el “primer objeto de una geografía literaria, como el de la historia literaria, debería ser el estudio del contexto de la producción literaria” (Collot, 2015: 64). Esta corriente se basa en el postulado de que siempre existe un vínculo entre la obra humana y el medio terrestre en el cual se localiza. Los trabajos de Ferré suelen llevar un registro de los lugares que un escritor ha habitado o conocido, y establecer comparaciones con los que aparecen en la obra literaria de dicho escritor. Finalmente, estas conclusiones se vuelcan en «mapas geográficos» que, según Collot “son a la geografía literaria lo que las cronologías son a la historia literaria” (Collot, 2015: 65).

La segunda corriente sobre la cual se concentra el crítico francés es la de la «geocrítica», a la cual define como el “análisis de las representaciones literarias del espacio que podemos trazar a partir del estudio del texto o de la obra de un autor, y ya no de su contexto” (Collot, 2015: 67). Es decir, que contamos con un enfoque más en la geografía imaginaria, la que crea se crea en la ficción, que el lugar referencial real del contexto biográfico del autor. Tomaremos esta definición de geocrítica como marco teórico para nuestro estudio y analizaremos nuestros textos desde la perspectiva de Collot. Abarcaremos los espacios en *Montauk* de Frisch y *Rückkehr nach Montauk* de Schlöndorff, para poner en relación cuál su representación y qué fragmentos toma: Montauk será, en ambos autores, el lugar de lo extraño, el espacio de la soledad de los personajes, del encuentro que no es tal y el lugar del pasado al que se regresa nostálgicamente.

Asimismo, Collot considera la imposibilidad de desligar un lugar construido de la mirada personal de un escritor, ya fuera un espacio imaginario o un realema. Por este motivo, decide introducir el término técnico de «paisaje», para referirse a la imagen construida en el texto: “el paisaje no es el país, sino una cierta imagen del país, elaborada a partir del punto de vista de un sujeto, sea él un artista o un simple observador” (Collot, 2015: 69).

En tercer lugar, el crítico francés se detiene en la noción de «geopoética», enfatizando el término, ya que le permite “designar a la vez una *poética* -un estudio de las formas literarias que modelan la imagen de los lugares- y una *poiética* -una reflexión sobre los vínculos que unen la creación literaria y el espacio-” (Collot, 2015: 70). En este caso, Collot se basa en los postulados de Kenneth White y Franco Moretti. El primero, afirma que existe una conexión íntima entre el espíritu humano y la tierra, y que este vínculo busca la forma de expresión a través de distintos planos: el intelectual, el sensible y el expresivo. White propone un “nuevo espacio cultural” que es generado a través de la poesía y la literatura. Moretti, por su parte, parecería dar una definición un poco más concreta que se concentra en el estudio de los puentes entre las formas literarias y las representaciones del espacio. Como ejemplo de esto, se recurre a Mallarmé y a Apollinaire, quienes comienzan a explorar con la espacialidad de la página para generar formas nuevas en la expresión literaria. Es decir que ya no solamente se habla del espacio que refiere a un lugar geográfico, sino también al espacio de la página. Collot concluye en que:

Esta constante y estas reflexiones podrían desembocar en una *poiética*, una teoría de la creación literaria. Se trataría de comprender por qué el espacio puede ser fuente no solo de inspiración, sino de invención de formas nuevas. Esto no es nada evidente para muchos espíritus, instalados en una concepción de la escritura como actividad esencialmente espiritual, que se sitúa en la esfera de la interioridad. Para Blanchot, por ejemplo, el “espacio literario” es un espacio aparte, reservado a la escritura, que no tiene nada que ver con el mundo exterior. Una *geopoiética* supone toda otra concepción de la actividad literaria, que reposa sobre la hipótesis de una solidaridad entre la *res cogitans* y la *res extensa*. La escritura es una forma de espaciamento del sujeto, quien para expresarse necesita proyectarse en el espacio: el de la página y el del paisaje. (Collot, 2015: 74)

Es en este sentido en el que nos proponemos estudiar los textos de Max Frisch y Volker Schlöndorff. La espacialidad toma aquí un sentido particular, existe algo en el espacio que hace que los personajes del texto literario y del film se comporten de cierta manera o tiendan a ciertas actitudes, a las que no tienden en otros espacios. Si bien esta bibliografía se refiere siempre a la geocrítica y la geopoética en lo que respecta a textos literarios, creemos que esta teoría se puede trasladar al campo cinematográfico, ya que allí también se construyen nociones de los espacios, en la medida en que sigue existiendo un recorte de la realidad detrás de la cámara, que parece documentar un lugar real. Como advierten

Gaudreault y Jost en *El relato cinematográfico*, existe un narrador, una focalización de dicha cámara, una estética construida con los tratamientos lumínicos y cromáticos, un plano que se elige para recortar la imagen, es decir, todos factores que distorsionan y representan un espacio de una manera particular. Observaremos en el capítulo cinco (5.5) que en *Rückkehr nach Montauk* se guarda un vínculo con el espacio, de manera similar a *Montauk*, pero resignificado con el uso de la parodia postmoderna.

5. Capítulo cinco: Espacios de introspección en *Montauk* y *Rückkehr nach Montauk*

5.1. Vivir en la cita (*Leben im Zitat*): una representación de mundo

Los principios y los finales de una película suelen ser fundamentales porque muestran la imagen del mundo que el director, narrador o «gran imaginador» (Gaudreault & Jost, 1995) quiere transmitir. En palabras de Yuri Lotman, “un final bueno o malo no es sólo un testimonio acerca de la terminación de tal o cual argumento, sino sobre la construcción del mundo en general” (Lotman, 1982: 269). Por su parte, José Luis Sánchez Noriega sostiene que “la conclusión es una de las variables para identificar el estilo narrativo y, como estilema del autor, es un elemento esencial para la construcción de la identidad del cineasta” (Sanchez Noriega, 2000: 124). Asimismo, Adriana Cid y Marisa Mosto en una nota al pie de su artículo “Locos por Cristo. Reflexiones en torno a *El idiota*, de Fiodor Dostoievski y *Sacrificio*, de Andrei Tarkovski”, advierten que

La Crítica Genética ha podido detectar que los *incipit* y *exipit* de un texto -sea este literario, fílmico o incluso musical-, es decir los inicios y finales, constituyen núcleos de relevancia en cuya elaboración los artistas suelen demorarse y sobre los que vuelven, para introducir correcciones una y otra vez. Como consecuencia de ello, se trata de segmentos textuales sumamente productivos a la hora de emprender el análisis de las obras. (Cid & Mosto, 2022: 68)

Por este motivo, decidimos comenzar con un análisis de la primera y de la última secuencia del film *Rückkehr nach Montauk*, ya que presentan una “particular riqueza semántica” (Aumont & Marie, 1998: 118). Luego, abordaremos algunos aspectos que creemos importantes, como los personajes, las isotopías temáticas o la espacialidad, que aparecen tanto en el texto literario como el cinematográfico. Son escenas que creemos que manifiestan la parodia postmoderna y esa afinidad electiva o *Wahlverwandschaft* de la que habla Volker Schlöndorff en sus entrevistas, y por la cual decidió llevar al cine este texto de Max Frisch con diversas variaciones. Para concluir, nos detendremos en el final del film, y buscaremos componer una imagen del mundo schlöndorffiano.

Antes de comenzar con el análisis, resumiremos nuevamente de forma breve la trama del film para poner en contexto las secuencias en las que nos detendremos. En *Rückkehr nach Montauk*, Max Zorn (Stellan Skarsgård), un escritor escandinavo que

reside en Berlín viaja a Nueva York para presentar su último libro. Allí se reencuentra con Clara (Susanne Wolff), su pareja y publicista, y Lindsey (Isi Laborde-Edozien), su asistente. Debido a un encuentro casual con Walter (Niels Arestrup), un amigo de la juventud, Zorn decide invitar a Rebecca (Nina Hoss), una amante suya, que vive en Manhattan a pasar un fin de semana en Montauk, como hicieron alguna vez hace años. Estos reencuentros se convertirán en un viaje introspectivo del protagonista, que idealizará su pasado y buscará retomar esta relación con su antigua amante, sin tener en cuenta las consecuencias que esto puede traer a su presente. La acción transcurre en un lapso de seis días en Estados Unidos, y acaba con el viaje de vuelta de Zorn en avión hacia Berlín.

La película comienza con la presentación de los créditos en letras negras sobre blanco, un recurso convencional, aunque en una leve variante, ya que lo habitual son las letras blancas sobre fondo negro. Resulta oportuno mencionar que desde la banda sonora se oye el sonido típico de un aeropuerto, con informaciones por altoparlantes, lo que produce un efecto acusmático³⁴ (Chion, 2018: 89), porque en la banda visual continúan los créditos. Los comunicados por altoparlante remiten a lo que el personaje escucha cuando aterriza en el territorio estadounidense, en la ciudad de Nueva York, después de haber volado con una aerolínea alemana llamada Air Berlin. Luego, continúan los sonidos que remiten al resto de los movimientos que hace, como pasar por migraciones, buscar el equipaje, dirigirse a la salida, subirse a un auto, abandonar el aeropuerto y llegar al lugar de destino. La elección de introducir esta secuencia con sonido acusmático resulta enigmática, ya que hay información que se oculta al espectador, en la medida en que no tenemos un plano visual que acompañe al sonoro. En este caso, escatimar la información resulta incómodo para el espectador. A su vez, se abre un horizonte de expectativas del

³⁴ En sus orígenes, este término data de los discípulos de Pitágoras, ya que se los llamaba con el nombre de acusmáticos. En sus lecciones, Pitágoras se colocaba detrás de un lienzo para que sus alumnos solo pudieran escucharlo, pero no verlo. De esta manera, el foco estaba puesto únicamente en lo que se oía, para que no hubiera distracciones. En la actualidad, se utiliza el término acusmático cuando no se puede identificar la procedencia de un sonido. Michel Chion en su libro *La audiovisión*, se detiene en el uso de este recurso en varias películas y analiza el efecto que genera que el sonido en una escena no sea claramente identificable.

motivo del viaje, que se replicará en la escena final de la película, ya que veremos al protagonista en el aeropuerto y en el avión de regreso a Berlín, con lo cual el viaje tiene un comienzo y un final. Además, el aeropuerto es un espacio significativo, ya que remite a la transposición fílmica de otra obra de Frisch, *Homo Faber*, que también comienza y termina en un aeropuerto. Es importante recordar que fue decisión del cineasta introducir esta variante en la película (Wydra, 1998: 191), ya que, la novela de Frisch se cierra con un Walter Faber postrado en una cama de hospital, a la espera de ser trasladado a una sala para ser operado de cáncer. Por lo tanto, se tematizará un viaje y, probablemente, un viaje de autoconocimiento, como aquel de *Homo Faber/The Voyager*. Queda la incógnita de si ese viajero será semejante al Walter Faber de Frisch o al de Schlöndorff, ya que el primero tiene un viaje fallido, en el que no logra progresar, mientras que el último tiene un viaje de aprendizaje exitoso. En esta secuencia inicial, entonces, Schlöndorff establece un juego paródico con su propia película, a manera de indicio de que el protagonista de esta historia guardará semejanza con Walter Faber. El hecho de que el relato fílmico se inicie con el motivo del viaje es fundamental porque le confiere linealidad, ya que la acción se desarrolla en el transcurso de una semana y parece avanzar de manera cronológica. No sucede lo mismo en *Montauk*, que, si bien tiene más un formato de diario, las entradas parecieran ser aleatorias o en un orden regido por el fluir de la conciencia o de los sentimientos del narrador.

Se trata de una apertura totalmente atípica, ya que en estos créditos aún no aparece el título de la película. En lugar de eso, el espectador se encuentra frente a un primer plano del protagonista, cuya identidad, nombre o profesión todavía no le es revelada. En un gesto anti-ilusionista poco frecuente en el cine, le habla a cámara y cuenta una anécdota



Fotograma 1: Primer plano de Max Zorn, cuya identidad todavía no conocemos en este momento de la película.

cuyo tema es el arrepentimiento. Se mantiene el plano de cámara fija, sin angulación, con poca luz, que ilumina su rostro del lado derecho, mientras el izquierdo permanece en la sombra. El rostro aparece, sin embargo, bastante bien definido, y se recorta contra la biblioteca de fondo, algo difuminada (Fotograma 1). La atención se concentra, entonces, en este primer plano de rostrificación expresiva, y en las palabras que pronuncia el personaje, que pareciera presentarse como un narrador que habla directamente al espectador. Cuenta un episodio que tuvo con su padre, cuando este se encontraba en su lecho de muerte: El hijo estaba juntando unos libros para su padre, un ávido lector de filosofía y una persona muy racional. El vínculo que comparten parece algo distante, ya que el padre no comprende el oficio de su hijo, escritor de novelas de ficción. Sin embargo, la conversación gira alrededor del libro *On What Matters* de Derek Parfit. Es el único libro que parecía que no había sido leído nunca. El padre nota el interés del hijo sobre ese libro y le da su opinión sobre lo que él cree que es lo que verdaderamente importa, un fragmento del diálogo que citaremos más abajo. El hijo pregunta si se trata de la cita de algún otro libro y el gesto del padre cambia completamente mientras dice que no, con un tono de remordimiento. Es fundamental, por este lugar privilegiado que el director decide poner al discurso, que nos detengamos brevemente sobre las palabras del padre:

“Heinrich, there are only two things that matter: there’s the thing you did that you regret, the thing that cannot be undone, and then there is the thing that you did not do, that you should have done, that you regret too, but it’s too late now. It’s easy

to say that these things do not matter because they're over, but they do. They are, in fact, what matters. The things in between do not matter at all.”

En una primera impresión, el espectador entiende que se trata de una anécdota personal: que el personaje que está en frente nuestro es este hijo Heinrich y que nos relata una vivencia de su vida. Sin embargo, en breve se revelará que esto es un juego que está estableciendo con el público. Este comienzo es crucial para comprender toda la película y el mundo que está planteando el cineasta en *Rückkehr nach Montauk*, un mundo que también aparece en Frisch. Las palabras que le transmite el padre indican una postura sobre la vida que se muestra de forma fragmentaria, porque en ella existen momentos que tienen importancia y momentos que no, pero lo que siempre queda en la memoria es el arrepentimiento. Remordimientos y culpas de un tiempo pasado, al cual no se puede regresar. La problemática del pasado que no puede ser modificado, de lo que se hizo mal o de lo que se dejó de hacer pero que debió haberse hecho, caracteriza a los textos de Frisch y, en ocasiones, también a los de Schlöndorff.

El protagonista continúa con su monólogo hasta que en un momento hace silencio porque se oye el ruido de un trueno que funciona como apertura de la diégesis. Se puede inferir, entonces, como una connotación simbólica: la tormenta va a comenzar, así como el film. El plano, que se había prolongado largamente como un primer plano de cámara fija, ahora, mediante un corte seco, da lugar a la continuación de los créditos y aparece el título de la película, en letras negras sobre fondo blanco. La tipografía recuerda la letra manuscrita, tratando de evocar así, tal vez, al formato diario del texto de Frisch. Además, el título contiene una referencia explícita a *Montauk*.

Después de introducir el título, se mantiene todavía el primer plano del personaje, pero con cortes abruptos que interrumpen la toma, para intercalar breves planos en otros espacios. La primera interrupción se genera por una toma de cámara car, que presenta un recorrido en auto por el Manhattan Bridge de Nueva York (Fotograma 2 y 3).



Fotograma 2: Perspectiva de una persona en auto que atraviesa el Manhattan Bridge.



Fotograma 3: Vista del skyline de Nueva York desde el Manhattan Bridge.

Más allá de que este puente y la vista del skyline neoyorkino constituyen íconos de la ciudad norteamericana, no se ofrece a la audiencia indicación del lugar con algún intertítulo, así como tampoco se precisa un dato cronológico. De esta manera, parecería que escatimar información constituye una de las dominancias del film.

La segunda toma que interrumpe el discurso y el primer plano del protagonista es un campo largo que incluye una persona que va caminando por la orilla del mar. Tampoco aquí se revela otro dato espacial, aunque, si tenemos en cuenta el título del film, se puede inferir que son las playas de Montauk (Fotograma 4). Al igual que en la toma del Manhattan Bridge, tampoco aquí se halla referencia alguna sobre el momento en el que se desarrolla la escena. Del mismo modo, desconocemos la identidad de la persona que vemos en la playa. Sabemos que se muestra un amanecer, porque el sol se eleva paulatinamente, pero desconocemos si se trata de una analepsis que reproduce recuerdos del protagonista o del presente del relato. La toma resulta muy intrigante, porque el sol y



Fotograma 4: Campo largo de una figura en la playa de Montauk

las olas se mueven en cámara rápida, en tanto que la figura parece caminar a paso normal; de este modo, se genera cierta incongruencia en los movimientos y se crea un aura fantasmal, como si se tratara de un espectro. Mediante esta extraña estrategia discursiva, parecería querer sugerirse que estamos ante una evocación o un vago recuerdo del protagonista, que emerge en su memoria como imágenes difusas y difíciles de ubicar temporalmente. Esta secuencia de inicio del film, que funciona casi a modo de prólogo, es la única que plantea una temporalidad confusa. Posteriormente, los hechos serán presentados de forma cronológica.

Además, la figura aparece diminuta en una toma que se acerca mucho a un campo larguísimo. La luz tenue del amanecer establece una continuidad armónica con el rostro en sombras del protagonista. Nada es nítido ni fácilmente distinguible. Asimismo, pareciera que este fotograma está sometido a un tratamiento de efecto “sfumatto”. Si la focalización del relato fílmico está anclada en Max Zorn, parece querer sugerir una falta de claridad en su mirada.



Fotograma 5: Media figura de una mujer de espaldas, vestida de negro, en campo medio, en la orilla.

Luego de un corte seco, el montaje ofrece otro fotograma de campo medio, donde podemos distinguir, ahora con cierta claridad, una figura femenina de cabellos rubios, ubicada de espaldas y envuelta en un abrigo oscuro (Fotograma 5). De su identidad, nada se dice aún; el enigma persiste.

Apelando al corte seco, el montaje intercala el rostro del narrador, que continúa hablando. Se presentan al espectador distintas tomas de primer plano del protagonista, pero cada vez con un acercamiento más pronunciado, llegando a un primerísimo primer plano, que luego se aleja nuevamente a un primer plano. Sin embargo, en ningún momento se recurre al zoom in o el zoom out. En su lugar, la cámara mantiene la atención en Max, mientras hace paneos muy leves, desplazándose lentamente hacia arriba o hacia abajo, abarcando distintas partes del rostro del protagonista. Estas tomas de acercamiento y alejamiento de la cámara generan un espacio de intimidad entre el narrador y el espectador, como si el primero se estuviera mostrando en toda su vulnerabilidad hacia el público. A la vez, la semipenumbra toma buena parte del rostro.



Fotogramas 6 y 7: Dos encuadres en primerísimo primer plano de Max Zorn.

Por su parte, se reclama de esta manera la atención del espectador en el relato de Max, que será la historia principal de la obra: su relación con dos mujeres; una, a quien lastimó, y otra, a quien le falló y con quien podría tener una relación aún hoy en día y de la cual nunca se olvidó. En consecuencia, se induce al espectador a que presuma que la mujer que caminaba en la playa era aquella a quien no podía olvidar. De lo aquí expuesto, podemos concluir que Schlöndorff comienza la película despertando el interés en el espectador, a través de recortes de información e indicios sobre aquello que se va a relatar. A su vez, introduce el motivo de la culpa y el arrepentimiento, que serán fundamentales en la trama, ya que llevarán a hurgar en el pasado de manera introspectiva, y que están

relacionados con estos espacios que son evocados y con la figura de negro que vemos caminar por la orilla.

Esta atmósfera de intimidad que se había construido entre el protagonista y el público es quebrada de manera abrupta. El espectador había sido inducido a pensar que el relato era parte de la narración sobre Heinrich, pero en la siguiente escena se revela que se trataba de un fragmento de la novela más reciente de Max, el protagonista de la película, quien estaba leyendo en voz alta en la presentación de esta. Se empieza a dudar de la confiabilidad de lo que se muestra. Luego, se produce un cambio brusco cuando Max cierra el libro, tanto del plano visual como en el sonoro. El ruido del libro cuando se cierra es fuerte y violento. La cámara cambia de un primer plano a un leve picado de figura entera. Vemos al protagonista sentado en un sillón, rodeado de personas que lo aplauden. En la composición de este plano, él se encuentra ligeramente a la izquierda. Tenemos aquí una puesta en escena, al modo del teatro dentro del teatro de Bertolt Brecht. Además, en el recorte, lo vemos aislado del resto de la gente. Si bien estos lo rodean, una lámpara y una chimenea lo separan del grupo, mientras continúa la semipenumbra. Este tratamiento recuerda a las películas de la *Nouvelle Vague* francesa, una influencia en Schlöndorff desde su formación con Louis Malle.



Fotograma 8: Leve angulación en picado con Max en semipenumbra, alejado de su público.

En este momento, el espectador toma conciencia del juego de las voces narradoras y de la mezcla entre realidad y ficción; comprende el recurso metaficcional y de narradores múltiples que propone Schlöndorff, y que será un tema importante que recorre la obra, desde la trama en sí, hasta en su modo de ser relatada. Nos tomaremos un

momento para explicar de manera más detallada esta idea. Lo que se presentó en primera instancia era un narrador intradieгético y autodieгético, en términos de Genette (Genette, 1989), un protagonista que cuenta su historia en primera persona al público. Sin embargo, esto no es más que un engaño, ya que en realidad se trata de un lector de una novela escrita en primera persona de la que él mismo es autor. Tenemos aquí un juego metaficcional de un relato dentro de otro relato, una composición de relato enmarcado o narración marco (Bal, 1995: 148). La perspectiva cinematográfica cambia, ya que ahora parece que contamos con una focalización extradieгética y en tercera persona, porque el punto de vista de la cámara se modifica y se asemeja más a una focalización cero, o, en todo caso, la cámara se coloca como una más de los espectadores que presencian la presentación de esta novela. Pero también se trata de un juego de narradores múltiples o metanarrativo, ya que para el espectador surge ahora la duda de quién será la voz narradora de este relato cinematográfico y qué objetivos tendrá dicho narrador. El subtexto de este *incipit* reza en que los límites entre realidad fáctica y ficción son difusos, y ambos terrenos se solapan.

Deberíamos preguntarnos, entonces, qué efecto genera este inicio del film con un juego metaficcional y metanarrativo, y cuál es su función. Consideramos que Schlöndorff quiso con ello mover al espectador a que reflexione sobre uno de los temas centrales de la película, como es la relación entre vida y literatura. La ficción está frecuentemente inspirada en sucesos de la vida, por ejemplo, una conversación de un padre con su hijo en su lecho de muerte. Narrado en primera persona, mirando a la cámara, parece un hecho biográfico de este personaje, pero si modificamos la focalización, advertimos que también pueden ser páginas de un texto literario. De todas formas, lo que se cuenta en este relato ficcional es fundamental para comprender el impacto de los sucesos de la siguiente semana en la vida de Max Zorn. Estas dos mujeres de las que habla el padre de la novela son identificables con Clara y Rebecca. Es probable que el autor, cuyo personaje está inspirado en el personaje de Max Frisch de *Montauk*, quien además escribió la novela basándose en su propia vida, porque de eso se trata también la obra literaria de Frisch, haya utilizado su experiencia personal para escribir la novela *The Hunter and The Haunted*. Además, el título que elige Schlöndorff para la novela de Zorn es muy

sugere, ya que propone una disputa en la focalización: ¿quién es el cazador y quién es la víctima?

A primera vista, el juego parece bastante simple, pero cuando se comienza a indagar el significado, afloran las complejas e intrincadas líneas que se entretajan, ya que aún queda por mencionar la segunda capa del juego. Esta segunda capa está representada por el oficio del autor y de qué forma decide narrar o mostrar aquello que escribe. De la misma manera en que Max Zorn necesita de la literatura y la escritura para poder comprender mejor su propia vida, Volker Schlöndorff necesita recurrir a la ficción, a *Montauk* de Frisch, para poder expresar su propia historia, según expusimos en el capítulo dos. Por lo tanto, comprendemos que existe en Frisch y en Schlöndorff un vínculo muy profundo entre la vida y la literatura, entre ficción y realidad, porque ambas se funden y funcionan de manera interdependiente para poder existir.

En esta primera secuencia, el director pudo presentar aquello que constituye el núcleo de la película. Este recurso de ficción dentro de la ficción sirve además como anticipación de lo que será mostrado en el film y de los temas principales que serán tratados. Un escritor que se encuentra en un camino de introspección, de remoción de las capas sedimentarias que están en su memoria, que se pregunta sobre la relación que comparte con estas dos mujeres en su presente y pasado, como lo cuenta el relato que escribió, y sobre la incertidumbre de qué es lo verdaderamente importa en la vida. La culpa y el arrepentimiento de cómo sucedieron las cosas y de si existe una posibilidad de enmendar los errores aparece en un lugar central. Desde el inicio, se expone un personaje que es autor, que presenta un libro con elementos autobiográficos o autoficcionales, al igual que Max Frisch cuando escribe *Montauk* y Volker Schlöndorff con *Rückkehr nach Montauk*. Parecería que las obras ficcionales y las vidas de estos narradores, se mueven en una red de historias paralelas que se conectan y retroalimentan. Las historias ficcionales y reales conviven en un mismo mundo y se necesitan entre sí para ser relatadas.

Por último, el eje temático vida-literatura está tratado por Frisch a través del uso de la parodia. Suele plasmar esto en párrafos narrativos, en varios pasajes de *Montauk*,

con referencias intertextuales a Johann Wolfgang von Goethe, Carl Gustav Jung, Christa Wolf, Friedrich Dürrenmatt, entre otros, y haciendo énfasis sobre la “Vida en la cita” (Frisch, 2006, 77) o “Vivir en la cita” (Leben im Zitat). Toma estas intertextualidades y las invierte para darles un nuevo significado en cada caso, según las vivencias del narrador. En *Rückkehr nach Montauk* esto se ve reflejado en las lecturas que hace Max Zorn durante las presentaciones y entrevistas sobre su libro, en las cuales cada mujer que influyó en su vida aparece como un personaje de sus novelas. La secuencia de la presentación en la Biblioteca Pública es destacable, ya que a medida que el monólogo de Max se desenvuelve, los primeros planos van cambiando, mostrando el rostro del protagonista, el de Clara y el de Rebecca en el momento en que aparecen referenciadas. También aquí existe una disyunción entre la banda visual y la sonora: en campo, el primer plano del que escucha y no del que habla.

Haremos ahora un salto a la última secuencia de la película para analizar el final y completar así la visión de mundo que nos presenta Schlöndorff en su film. Al igual que en el inicio, también aquí la escena está situada en un aeropuerto, pero se nos presenta visualmente, no solo en el plano sonoro. Max debe tomar su vuelo de regreso a Berlín y, esta vez, Clara lo acompaña en un taxi. Antes de subirse al vehículo, el protagonista se despide de Lindsey, su asistente. Clara los observa desde el auto, y se nota en su rostro que experimenta ciertos celos e intriga por saber si sucedió algo entre ellos en Montauk, ya que Max nunca le contó verdaderamente qué hizo allí. De hecho, le había mentado a su pareja, diciéndole que tenía que continuar con sus fechas de presentación de la novela, a lo que Clara infirió que él y Lindsey pasaron juntos el fin de semana.

Cuando llegan al aeropuerto, bajan las valijas, se despiden y ella le dice que lo ama, a lo que Max responde con el intento de contarle de forma velada a Clara qué sucedió en Montauk, pero lo único que logra decirle es que vio a un fantasma: “I saw a ghost”. Le pregunta si la engañó con este “fantasma” y, si bien él asiente indirectamente, Clara le resta importancia, porque afirma que él no puede tener relaciones sexuales con un fantasma, “You can’t fuck a ghost”, de forma poco seria. Luego, se sube al taxi y se aleja. Lo que creemos que Clara quiere expresar con esta reacción es que uno no puede vincularse con alguien que ya no está más ahí, con alguien que está muerto. Eso es lo que

representa a Rebecca: un fantasma del pasado. Por su parte, la elección del cineasta del nombre “Rebecca” referencia a la película ganadora del Academy Award de Alfred Hitchcock, *Rebeca, una mujer inolvidable* (1940). En este film, basado en la novela *Rebeca* de Daphne Du Maurier, el viudo Max de Winter (Laurence Olivier) contrae un segundo matrimonio y se muda con ella a su mansión llamada Manderley. El fantasma de su primera esposa y la imagen idealizada que tienen los criados de Rebeca, el ama de llaves, en especial, les impedirá ser felices a los nuevos amantes. El espectro de Rebeca pareciera siempre rondar la casa y perseguir a la protagonista. Esta historia gótica, de muertos, de celos, de quienes pretenden volver y de ese pasado que no puede ser dejado atrás, guarda semejanzas con *Rückkehr nach Montauk*, ya que nuestra Rebecca parece cumplir un papel fantasmal para Zorn.

La culpa y el arrepentimiento acechan el presente, pero lo que está en el pasado, ya no se puede recuperar, y esto Clara lo comprende mucho mejor que su pareja. En ese sentido, se vuelve a vincular el final con el principio del film, ya que se referencia la novela de Zorn, *The Hunter and the Haunted*, que cobra un significado múltiple, porque “haunted”, en inglés, no solo se utiliza en el campo semántico de la caza, como verbo, sino también como adjetivo en su forma de participio pasado, relacionado siempre a lo fantasmal, y se puede traducir como “embrujaado” o “atormentado”. Dedicaremos más adelante un capítulo específico (5.4.3. La incomprensión del universo femenino) para analizar el rol que cumplen los personajes femeninos en *Rückkehr nach Montauk*, que como vimos en el capítulo primero, es también uno de los motivos centrales de Frisch.

Ya en el avión, la cámara enfoca un primer plano de Max (Fotograma 9). No añade música extradiegética, sino solo sonido ambiente del avión. Vuelve a aparecer un montaje paralelo, unido por cortes secos como en el inicio, en donde se cambia de plano y de



Fotograma 9: Primer plano de Max Zorn en el avión, nuevamente en semipenumbra.

espacio. Se intercala este primer plano con uno de Clara mientras viaja en el taxi; luego se regresa al primer plano del protagonista. Cambia a un primer plano de Rebecca, quien juega con un gato en su hogar, y luego nuevamente a Max. La temporalidad es más clara aquí, ya que se interpreta que se trata de una simultaneidad en el presente. Debemos destacar en este punto la importancia de que tanto Clara como Max se encuentran en un medio de transporte hacia otro lado y mirando por la ventana de forma reflexiva. Mientras tanto, Rebecca está en el ámbito de su hogar, lo cual transmite un clima de paz y estabilidad que los otros personajes no tienen. Después del encuentro con su pasado en Montauk, ella parece comprenderse a sí misma y entender lo que quiere. Por su parte, Zorn está absolutamente perdido, ya que su viaje introspectivo no le trajo más respuestas. No puede comprender lo que desea ni a las mujeres con las que intenta formar una relación. De a poco, comienza a oírse la música de Max Richter, la canción titulada “H Thinks a Journey” y el protagonista mira por la ventanilla, de forma abstraída, perdida, ensimismada en sus pensamientos. Además, es notable que aparezca esta canción como música extradiegética, ya que acompaña aquellos momentos en que se da esa nostalgia introspectiva. La imagen final es un campo largo del cielo celeste, parcialmente nublado, y el curso del avión que se dirige hacia la derecha y continúa hasta desaparecer del campo visual. Queda un plano de cámara fija sobre el cielo azul con algunas nubes blancas, y en el mismo tipo de letra que se contaban los días de la semana, se sobreimprime una

dedicatoria final (Fotograma 10), como si se tratara del paratexto de un libro: “Dem Andenken von Max Frisch gewidmet” (en español “Dedicado a la memoria de Max Frisch”). La película finaliza con un fundido a negro y los créditos.



Fotograma 10: Dedicatoria a Max Frisch en el cielo

Después de haber observado con detenimiento las secuencias con las que el cineasta alemán decide comenzar y finalizar su película, podemos extraer algunas conclusiones. En primer lugar, tanto en el inicio como en el final identificamos los guiños a Max Frisch, lo que abre un horizonte de expectativas particular para quienes han leído su obra. Desde el título existe una alusión a *Montauk* de Frisch, aunque juega entre la intertextualidad y la distancia del texto, porque se trata de un “Regreso a Montauk”. En segundo lugar, en el modo de narrar, apelando a múltiples voces y diferentes focalizaciones, se establece otra coincidencia con la narrativa frischeana. Advertimos también que desde el principio se pone en juego la parodia postmoderna, en la que se establece una red de referencias interconectadas dentro de los universos de Frisch y Schlöndorff, que remiten tanto a los textos literarios como a los cinematográficos. Nos adentraremos más en esta cuestión en los apartados 5.3 y 5.4. En relación con la parodia, se pone de manifiesto la necesidad de la ficción para contar la realidad, ya que los personajes y autores hacen un rodeo de la literatura y de la voz de otro, viven en la cita, se difuminan las fronteras de la realidad y la ficción, para enfrentarse a sus propios conflictos y poder contarlos. Finalmente, el resultado de este viaje deja en el espectador una sensación de desencanto, que parece ser la misma que experimentan los personajes

de la película, ya que plantea una estructura circular y solo Rebecca podrá encontrar su centro.

5.2 Estructura de la película

La estructura narrativa del film es una de las diferencias más importantes que se establecen con el texto literario, ya que, a excepción de la secuencia inicial y la final, la película se desarrolla de manera lineal y mucho más sencilla que la que propone Frisch en su obra literaria. Como señalamos en el capítulo uno de esta tesis, el lector de *Montauk* está forzado a reponer toda la información que el narrador no le brinda y a reconstruir la línea temporal de los hechos.

Por el contrario, como se constata a través de estos fotogramas, la película

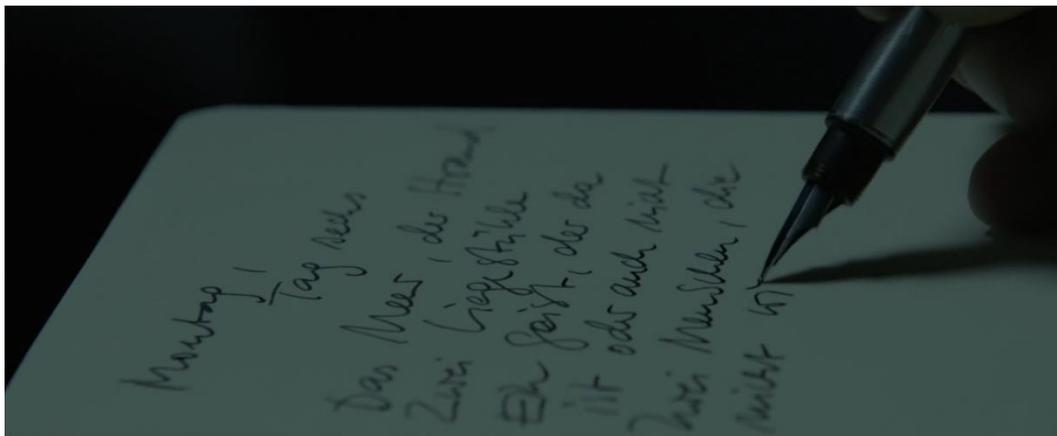


Fotogramas 11, 12, 13, 14, 15 y 16: Los días de la semana que transcurren en la película (Traducción en orden de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: “Miércoles, día uno. Jueves, día dos. Viernes, día tres. Sábado, día cuatro. Domingo, día cinco. Lunes, día seis.”)

mantiene un orden lineal y cronológico de relatar los sucesos. La trama avanza durante los seis días que Max pasa en el Estado de Nueva York para presentar su última novela.

Los acontecimientos del pasado no se muestran con el recurso tradicional del flashback, sino que son narrados por los personajes, ya sea en el discurso de Max, Rebecca o de Clara. El formato de diario parece intentar recuperarse en la película. Los sucesos se desarrollan, según hemos indicado, en el transcurso de seis días en Nueva York. Para dar cuenta de ellos, se sobreimprimen intertítulos, con cierta impronta de distanciamiento brechtiano, en una tipografía que se asemeja a un manuscrito, y luego, se desvanecen.

Esta estructura tan clara para el espectador no solo ordena cronológicamente los hechos, sino que sugiere la escritura de un diario íntimo o diario de viajes, cuyo autor, en primer momento, no podemos identificar. Parecería una estrategia de narrador extradiegético, que decide dividir el relato fílmico en secuencias temporales desde una



Fotograma 17: Max Zorn escribe en su diario los acontecimientos del día seis de su viaje.

focalización cero. Sin embargo, cuando llega el último día, un plano detalle de una lapicera pluma sobre un cuaderno y de una mano mientras escribe los sucesos del día seis, nos descubre que se trata de Max Zorn, cuya caligrafía coincide con la de los intertítulos sobreimpresos (Fotograma 17). Sobre la página en blanco se lee: “Montag, Tag sechs. Das Meer, der Strand. Zwei Liegestühle. Ein Geist, der da ist oder auch nicht. Zwei Menschen, die nicht wissen, ob... “. La traducción sería: “Lunes, día seis. El mar, la playa. Dos reposeras. Un fantasma, que está ahí o tal vez no. Dos personas que no saben si... “. Claramente, el personaje está escribiendo un diario donde relata los hechos sucedidos el fin de semana en Montauk y, por lo tanto, inferimos que estuvo escribiendo también los días anteriores.

Como mencionamos en el capítulo uno, el diario es un género muy importante en la escritura de Max Frisch, con lo cual esta estrategia narrativa de Schlöndorff funciona, en primer lugar, como homenaje al escritor amigo, a cuya memoria está dedicado el film. En segundo lugar, se nos revela también un rasgo de Max Zorn que hasta este momento no se había manifestado con tanta claridad: su carácter introspectivo y su tendencia a la introspección. Hasta entonces, esta característica suya solo había sido sugerida por tomas de primeros planos o a partir de su escritura ficcional.

Además, como ya mencionamos, en *Rückkehr nach Montauk* se reemplaza la estructura regida por elipsis y saltos temporales de Frisch, por un orden lineal y cronológico. Son seis días consecutivos del viaje de Max en Estados Unidos. Los acontecimientos del pasado son relatados, pero no mostrados. La voz de los personajes es la que da cuenta de sucesos y sentimientos. No se utiliza el flashback, recurso muy habitual, por ejemplo, en *Homo Faber/The Voyager*. Esto enfatiza el aspecto introspectivo del film, ya que son los personajes a través de su palabra quienes deben hacer el recorrido emocional hacia el pasado y verbalizarlo frente a otra persona. Se opta más bien por la diégesis que por la mímesis, contrario a lo esperable y habitual en el cine. Se genera así un mayor distanciamiento y se acerca más a lo literario. El impacto que provoca en el espectador es mucho más distante que si se hubiera apelado a la mímesis de un flashback: un rostro lleno de dolor o arrepentimiento por un pasado irrecuperable se promueve a la empatía y a la identificación, pero más aún a la reflexión. Se crea entonces una escena catártica, los personajes purgan sus pasiones frente a esta nueva posibilidad de encuentro e introspección. Se regresa al pasado, se intenta comprender lo que sucedió y, en la medida de lo posible, aprender algo de la experiencia. Sin embargo, como el protagonista reúne todas las características de los personajes masculinos frischeanos, mencionadas en el capítulo uno, este viaje introspectivo no será fructífero para su crecimiento personal. Max Zorn no aprenderá de su pasado y regresará, solo, al mismo lugar a donde estaba en un principio. Por ese motivo, tampoco es casualidad que el viaje abarque seis días, ya que se trata de una semana incompleta. Además, el siete es el número del héroe, es decir, se apela aquí a un camino del héroe inconcluso. Esto indica que el viaje que recorre el personaje está incompleto: no logra encontrar su centro, ni el

equilibrio de la unidad del animus y el anima, en términos junguianos (E. Jung, 2022), tema sobre el cual nos extenderemos más en el apartado acerca de los personajes femeninos (5.3.5. La incompreensión del universo femenino).

5.3 Los personajes al modo de *Rückkehr nach Montauk*

5.3.1 El protagonista: del personaje Max Frisch a su *Doppelgänger* Max Zorn

En ambos relatos contamos con un protagonista: Max Frisch como personaje de su propio texto y Max Zorn. El primero, como mencionamos en el capítulo uno, es un personaje autoficcional del autor suizo, que cumple con todas las convenciones de un protagonista masculino típico de Frisch. Estas mismas características las comparte Max Zorn, que, aunque lleva el mismo nombre del escritor suizo, difiere de él en muchos aspectos. Vive en Berlín y es de origen escandinavo, cosa que coincide con la nacionalidad sueca del autor que lo encarna, Stellan Skarsgård. Los personajes también se distinguen entre sí por apellido, ya que la palabra “Zorn” en alemán significa ira o cólera. Para un lector ávido como lo es Volker Schlöndorff, que además se está inspirando en la obra de Frisch que, como ya mencionamos, tiene un gran conocimiento del mundo griego, es casi imposible no pensar en los primeros versos de la *Ilíada* y en la ceguera que la cólera le trajo a Aquiles. El cineasta alemán decide abrir, tan solo desde el nombre el autor, un camino que recorren los héroes de Frisch, ya que sabemos que Aquiles no logra triunfar personalmente. Aunque consiga la caída de Troya, muere a manos de Paris, con una flecha en su talón, y no logra una *anagnórisis* en la cual aprenda, cambie y tenga piedad a los dioses griegos, sino que se cree superior a las divinidades hasta su muerte. Este destino trágico, debido a su propia soberbia y ceguera, es lo que el espectador puede esperar de Max Zorn. Más allá de los contactos con la *Ilíada*, su apellido da características del personaje, que parece tener tendencias agresivas, emociones fuertes, tal vez consigo mismo, con los otros o con su pasado. Su reacción ante los sentimientos de frustración o impotencia siempre van por el lado de la ira, en lugar de la comprensión y la paciencia.

Si retomamos los aspectos externos que componen a estos dos personajes, podemos afirmar que se trata de dos escritores conocidos internacionalmente, que suelen

viajar para promocionar sus textos. Sin embargo, mientras que en la narración de Frisch tiene largas estadias en distintas ciudades, como Nueva York, Montauk, Roma, París, Berlín, y su ciudad natal, Zúrich, en el film se limita la variedad de espacios, debido a que el tiempo es más acotado y a que es, también, un fragmento en la vida de este personaje, que reside en Berlín y viaja por Nueva York.

En ambos casos, se elige narrar la historia del protagonista de manera paulatina. No se presenta un racconto de toda su vida, sino que se va descubriendo fragmentariamente, a medida que avanza la acción. En este punto, es interesante mencionar que Max Zorn decide compartir en fragmentos muy breves y a modo de confidencias, pasajes muy íntimos de su vida. Así, por ejemplo, en una conversación entre Max y su secretaria Lindsey, ella le pregunta por su relación con Rebecca, creyendo que se trata de la exmujer o de la madre de sus hijos, pero él explica que su exmujer y su hija, ya adulta, viven en Berlín y que no tiene una relación muy cercana con ellas.

También en *Montauk*, el lector se encuentra con segmentos narrativos que revisten un tono similar. Como si se tratara de confesiones, el personaje de Max Frisch evoca:

En dos ocasiones estuve presente durante un parto. Mi mujer lo quiso. Nunca escribí al respecto. Mi mujer deseaba que yo no escribiera sobre el tema. Tampoco hablé nunca de ello, creo. Me limito a verlo. Ha pasado mucho tiempo.

Todo lo que él no ha contado:

Cuatro abortos con tres mujeres que amé. Tres veces sin la menor duda de que era lo acertado. Nunca sin temor. El papel del hombre, que luego para al médico, en el asunto. Una vez: porque estoy casado y ella quiere contraer matrimonio con un amigo mío. Una vez por otro motivo: es demasiado tarde en nuestra historia. Quedamos como amigos. En una ocasión fue un error; una culpa, así lo pienso con posterioridad, mi culpa. No tuve el coraje de exigir el niño. La veo a ella sin dudas (aunque llena de miedo, claro está) y estoy desconcertado. (Frisch, 2006: 81)

En el texto literario, se genera entre el narrador y el receptor, un espacio íntimo, más personal, más cercano, como si en el lector se buscara un confidente. Si bien dedica mucho más tiempo a narrar su fin de semana en Montauk, sus problemas financieros o su relación con amantes, también describe su relación con su mujer y sus hijos, aunque de forma muy breve y fragmentaria. Sin embargo, en *Montauk* asoman estos pequeños

fragmentos en donde el personaje decide contar aquello que ha callado, aquello que verdaderamente es difícil de confesar. En contraposición, en el relato fílmico, tales espacios son prácticamente nulos o apenas evocados por preguntas formuladas por los personajes femeninos, que le llaman la atención al protagonista sobre aspectos que él no tuvo en cuenta cuando estuvieron juntos en el pasado.

5.3.2 De W. a Walter

Otro personaje que se retoma con variantes en el relato fílmico es del amigo de la infancia del protagonista, que en *Montauk* lleva el nombre de W. y en *Rückkehr nach Montauk* es presentado como Walter. En el film, Walter (Fotograma 18) es un hombre con cierto aire elitista o esnob. Le habla a Max en francés, aunque maneja otros idiomas, y él le responde en inglés, cosa que hace que la conversación sea ligeramente incómoda, como si se tratase de un juego de poder.



Fotograma 18: Primer plano de Walter.

En la película, cumple una función importante, ya que es el contacto a través del cual Max podrá reunirse de nuevo con Rebecca. En el texto literario, en cambio, es un gran amigo de la infancia de Max que tuvo un impacto muy notorio en su vida. Las diferencias socioeconómicas de ambas familias son notorias, y a ese tema se le concede gran importancia en el relato de Frisch. W. financia la educación del protagonista, que decide estudiar arquitectura, y es quien lo introduce en materia literaria, filosófica, artística y musical. En su relación siempre se manifiesta cierta incomodidad agri dulce. Por un lado, Max está profundamente agradecido a su amigo. Por otro, siente cierta inferioridad, ya que W. aparenta tener más recursos, más dinero y más inteligencia. Nunca

lo apoya en su tarea de escritor, ni en los comienzos ni cuando ya es un autor consagrado: “Yo escribía para los periódicos y me sentía orgulloso cuando se imprimían mis cosillas. El afán de hacerme valer, creo yo, fue la primera cosa mía que le decepcionó. Yo necesitaba ganar dinero. Eso, por descontado, él lo entendía, pero lo que yo escribía le resultaba penoso.” (Frisch, 2006: 28). Para W., utilizar la literatura solo como un medio económico para sustentarse constituía una bajeza que no era digna de un verdadero escritor. En el texto, parece que siempre se manifiesta cierta decepción de que Max se dedique a la escritura como oficio. El narrador explica que “En cierto sentido, W. me transmitía ánimos para abandonar mis actividades de escritor y estudiar Arquitectura.” (Frisch, 2006: 33). El agradecimiento constante que siente por su amigo es debido a que el bienestar económico de este siempre le trajo supuestos beneficios de los cuales Max no podría haber gozado si W. no hubiese sido su compañero. En primer lugar, le agradece el amor por la filosofía y la literatura, pero son áreas que W. siempre parecía comprender mejor y disfrutar más. En segundo lugar, siente también gratitud por los bienes materiales, como recibir los trajes viejos de muy buena calidad que W. ya no usaba. Sin embargo, se generaba tensión en ocasiones en que hacía comentarios sobre esto frente a otras personas, dejando en evidencia la desigualdad económica que existía entre ellos. Por último, no se puede olvidar que W. financia los estudios en arquitectura de Max, una deuda que nunca podrá ser saldada, no solo por cuestiones económicas:

Algún tiempo más tarde, W. me financió los estudios al completo: 16.000 francos (que entonces tenían un valor superior al actual) durante cuatro años, o sea, 4.000 francos anuales. A decir verdad, lamento haber mencionado los trajes. No me disgustaba que de pronto, en medio de una conversación, él reconociera su chaqueta y constatará que los tejidos ingleses se conservan estupendamente y que sería por supuesto una pena, y tal y cual. (Frisch, 2006: 31)

El protagonista recuerda exactamente el número de lo que le debe a su amigo, y sabe, sin embargo, que es un monto del que lo único que puede hacer es estar agradecido. Explica que no podría devolverle el dinero a W. porque este se ofendería si lo hiciera. La realidad es que entre ellos se juega una relación de poder de la cual ninguno de los dos puede escapar. Max siente admiración por W., tanto por su formación cultural como por su posición económica, y se lo expresa una y otra vez, mientras que W. menosprecia las

creaciones de Max como si se trataran de obras menores, difíciles de comprender o poco dignas de emitir algún comentario al respecto.

La circunstancia de que yo hubiera abandonado la arquitectura no me convertía automáticamente a sus ojos en un escritor, y sucedía, como digo, que nunca conversábamos sobre mi profesión de escritor y en general cada vez menos sobre literatura. Él tenía otra forma de abordar las obras literarias. Yo entendía que no pudiera leer mis libros. Tenía otra escala de valores con la que éstos no podían medirse. Y eso que se tomaba la molestia. Una vez asistió a la representación de una obra teatral (LA MURALLA CHINA) y me escribió una carta que no le debía de haber resultado nada fácil, pues su impresión, formulada cordialmente, era más que ambigua. Muchos años después habría de asistir a otra representación teatral (BIEDERMANN Y LOS INCENDIARIOS). Alguien me lo contó más tarde. Ya no volvió a manifestar su opinión. (Frisch, 2006: 36-37)

De estas consideraciones se vale Schlöndorff para construir el personaje de Walter y acaso decide darle este nombre en alusión de Walter Faber. En esa escena en la que los dos se encuentran por casualidad, Max se muestra muy sorprendido de verlo y casi no sabe cómo reaccionar o si es pertinente saludarlo. Cuando hablan entre ellos, lo hacen en idiomas distintos, es decir, que ni siquiera mantienen el mismo código y, si bien se entienden, la lengua que eligen para comunicarse los distancia. Max invita a Walter a la presentación de su libro en la Biblioteca Pública de Nueva York, pero su amigo le responde que está muy ocupado y no puede ir. Con un tono peyorativo, le pregunta si este nuevo libro también es de ficción, a lo que Zorn responde que es una obra sobre la verdad. Posteriormente, se menciona que Walter financió sus estudios cuando Max le habla sobre su historia a Lindsey, su agente literario.

Hacia el final de la película, Max y Clara vuelven a visitar a Walter porque este le había prometido a su amigo una pintura de Paul Klee que él ya no quería. Cuando llegan a su ostentosa casa, repleta de obras de arte, notan cómo Walter las menosprecia, cosa que le cae muy mal a Clara en particular. Luego, el dueño de casa le pregunta a Max si se reunió con Rebecca, pero en francés, con la intención de que Clara no comprenda. Este gesto a Max le molesta mucho y decide no aceptar la obra de arte como actitud de rechazo a su amigo a quien tanto admiraba. Esta secuencia es un agregado de Schlöndorff, ya que en el texto de Frisch no se vuelve a mencionar a W.

5.4 Isotopías temáticas en *Montauk* y *Rückkehr nach Montauk*

En el capítulo uno llevamos a cabo un relevamiento de los temas y motivos más recurrentes en la obra de Max Frisch y contextualizamos *Montauk* dentro del corpus del escritor. Aquí abordaremos las isotopías temáticas (5.4.1 Los celos, 5.4.2 La imagen, 5.4.3 La incompreensión del universo femenino y 5.4.4. El motivo del viaje) que Schlöndorff incluye en su film y que logra invertir para generar algo nuevo, para darles otro significado, a través de juegos metaficcionales y el recurso de la parodia postmoderna, que se mueven dentro de esta red de historias frischeanas y que son fundamentales para comprender este traspaso de la literatura al cine.

5.4.1 Los celos

Los celos son una temática muy frischeana, que se manifiesta en varios de sus textos, como *Don Juan o El amor a la geometría*, *Digamos que me llamo Gantenbein*, *No soy Stiller*, por nombrar solo algunos. Como ya mencionamos en el apartado anterior (5.3), Max Zorn es un escritor que cuenta con varias características típicas de los protagonistas masculinos frischeanos. La isotopía de los celos aparece en *Montauk* en algunos fragmentos como el siguiente, en el cual Lynn le formula preguntas al narrador: “ARE YOU JEALOUS? AND IN CASE YOU ARE: COULD YOU KILL A PERSON? AND IF SO: HER OR HIM? AND IF NOT...” (Frisch, 2006: 90). En esta línea, se presenta en *Rückkehr nach Montauk* la escena en que Clara está bailando con su amigo en una discoteca y se enfoca a Max en un primer plano de rostrificación expresiva (Aumont, 1998: 27) en donde expresa un sentimiento de celos hacia el amigo, mientras formula preguntas sobre el mismo a Lindsey (Fotograma 19). Además de la expresión facial, el cromatismo del plano es subrayado, ya que la luz amarilla simboliza también el sentimiento de los celos.



Fotograma 19: Primer plano de los celos Max Zorn.

A su vez, la pareja de Max también manifiesta sentimientos de celos en las escenas finales de la película, ya que cree que él la ha engañado con su asistente. Sin embargo, los celos de ella no son tan enfermizos como los de Zorn. Clara decide hablar sobre esto con su pareja en lugar tapanlos y dejar que la destruyan por dentro.

En conclusión, en el film se mantiene esta isotopía, pero tiene un lugar relegado y no tan central como en los textos literarios de Frisch o en la misma vida del escritor, quien fue diagnosticado con celopatía y que causó mucho daño a sus parejas, en particular a Ingeborg Bachmann, por esta condición que tenía.

5.4.2 La imagen

Otra isotopía frischeana es la de la imagen (*Bildnis*) (Lüthi, 1981), de gran importancia en las novelas como *Homo Faber*, *No soy Stiller* y *Digamos que me llamo Gantenbein*, y en obras de teatro como *Andorra* y *Don Juan o el amor a la geometría*, aunque en menor medida en *Montauk*. Schlöndorff, como gran conocedor del autor suizo, retoma este motivo, consciente de su peso. Podemos observar un claro ejemplo en la escena en la que Max Zorn se mira al espejo en el cuarto de hotel, antes de ir a la presentación de su libro en la Biblioteca Pública de Nueva York.



Fotograma 20: Plano de media figura de Max Zorn mirándose al espejo.

Esta escena es una originalidad del cineasta, ya que no aparece en el relato. El protagonista se ve y se pregunta si la ropa que está utilizando es la adecuada, si tiene la imagen de un escritor. Le pide ayuda a Clara, su novia y promotora de su libro en Estados Unidos, para saber si su atuendo es el apropiado para un novelista. Es una escena breve pero muy significativa, por la preocupación que tiene Max por adecuarse a aquella imagen que él creó, sobre lo que la sociedad espera de un escritor. Su rostro muestra desconcierto y preocupación, como si no se reconociera a sí mismo frente al espejo o como si temiera no estar a la altura de lo que se espera de él. Además, se puede trazar un paralelo aquí con *Homo Faber*, en donde existe el motivo recurrente del protagonista que se mira al espejo en momentos de nervios o donde se responde estas mismas preguntas. Schlöndorff parece fusionar aquí distintos textos de Frisch en una sola secuencia.

La problemática de la imagen en los textos de Frisch, como ya explicamos en el capítulo primero, suele afectar las relaciones de pareja, ya que solo el amor verdadero está libre de imágenes. En el film, Clara no le muestra a Max verdaderamente cómo vive, porque cree que no encaja en la visión que él tiene acerca del éxito y de los lujos que puede implicar vivir en Nueva York. Ella vive en el Barrio Chino, en un monoambiente humilde que queda sobre un restaurante de comida asiática, que despide un olor que Max nota al instante y del que se queja. Ella le explica que nunca lo había traído a su hogar, porque no encaja con los estándares a los que él está acostumbrado. Este condicionamiento por la formación de imágenes crea una fractura, una herida en su relación, porque ella tiene que ocultarle su realidad, ponerse una máscara, para que Max

no descubra que vivir en Nueva York es caro y que, aunque se tenga éxito, no es una vida llena de lujos y dinero como él cree. Observamos aquí algo semejante a lo que sucede en *Stiller* con Julika: existe una imagen que se forma el protagonista de su pareja, que la condiciona. La falta de honestidad de Clara muestra que ella se siente forzada a cumplir con una imagen que su pareja creó.

Por su parte, Zorn también tiene una imagen idealizada de Rebecca y de la relación que tuvieron. Esta está completamente distorsionada por la memoria y la nostalgia. De hecho, en el encuentro de ambos en Montauk, notamos que sus recuerdos no coinciden. Max recuerda que ellos habían convivido, pero ella lo corrige y le explica que nunca fue así. Él cree que es suficiente pasar juntos un fin de semana para dejar atrás toda la vida que construyeron por separado y restituir el vínculo que alguna vez compartieron. Ella le demostrará que esto no es posible, que ya no es la misma persona que conoció años atrás, que vivió acontecimientos que cambiaron su vida para siempre y que él debe hacer el ejercicio de conocerlos o, por lo menos, aceptarlos. Rebecca no se siente condicionada por la imagen que Max proyecta sobre ella, sino que aparece para destruirla. A su vez, ella también tiene una imagen construida de quién es Max y se lo hace notar constantemente, ya que él cuenta las mismas anécdotas y tiene las mismas opiniones que siempre tuvo. Por lo tanto, aquí también encontramos una imposibilidad de amar, ya que, en definitiva, ninguno está abierto a tomar al otro tal y como es en el presente. Rebecca porque no quiere y Zorn porque no se puede desprender de su imagen congelada en el tiempo de una relación idealizada.

5.4.3 La incompreensión del universo femenino

Los personajes femeninos en las narraciones de Frisch son siempre muy significativos. Si bien el protagonista de sus obras es generalmente masculino, las mujeres que están a su alrededor juegan un papel muy importante. Incluso en el texto se hace una referencia a la isotopía de la incompreensión del universo femenino y, en concreto, el hecho de que el hombre es incapaz de abrirse a este mundo y a su sensibilidad: “Cuando el hijo cumplió cincuenta y cinco años, su madre le dijo no sin severidad: No deberías escribir siempre sobre mujeres, pues no las entiendes.” (Frisch, 2006: 80).

En el texto literario, Lynn es la mujer con la que el protagonista se encuentra en *Montauk* y a quien más páginas dedica. En la película, este rol lo cumple Rebecca, y la historia entre ella y Max no es la de un encuentro sino la de un reencuentro, ya que ellos comparten recuerdos de su pasado en las playas de Montauk.

En el film, entonces, se muestra el regreso de Max Zorn a ese lugar, la búsqueda de Rebecca, a quien convence de pasar un fin de semana en la costa, y la evocación de esa historia del pasado a través de este viaje. El vínculo entre ellos es central en la película, así como la trama de Lynn es la más significativa en el texto literario. En el relato de Frisch, Lynn comparte muchas semejanzas con Sabeth de *Homo Faber*. Se trata de mujeres mucho más jóvenes que el protagonista, cuyas descripciones físicas, como el color del pelo, por ejemplo, son casi idénticas. Además, se trata de esa mujer que lo guía en su viaje.

Es muy delgada, pero no huesuda. Tiene los vaqueros recogidos hasta las pantorrillas; su pequeño trasero en los pantalones ceñidos que lleva sin cinturón, y, metido en un bolsillo lateral, un peine. No es más alta ni más baja que él, pero sí ligera. Sus cabellos, cuando los lleva sueltos, le llegan hasta las caderas. Ahora se los ha anudado arriba. Una roja cola de caballo que oscila al caminar. (Frisch, 2006: 13)

Otro rasgo que nos remite a *Homo Faber* es la diferencia de edad que existe entre Lynn y Max, y que existía también entre Faber y Sabeth. La mirada de los otros afecta cómo se sienten los personajes, pero deciden continuar con su relación de todas maneras. En *Montauk*, Frisch introduce esta diferencia de edad de una manera muy particular. Se



Fotograma 21: Walter Faber (Sam Shepard) y Sabeth (Julie Delpy) en *The Voyager* (1991)

da a través de pasajes hilados por asociaciones inconscientes, propias del fluir de la conciencia. En uno de ellos dice que “Lynn va a cumplir 31” (Frisch, 2006: 44). Luego, en el siguiente párrafo, cuenta sobre la visita que hizo a su hija para conocer a la nieta, es decir que se advierte un salto temporal en que el narrador ya es abuelo. En el relato, compara la edad de su hija con la de Lynn: “Hace pocas semanas visité en calidad de abuelo a mi hija mayor. Iba siendo hora; la nieta ya habla. (...) La hija, nacida el mismo año que Lynn, estuvo trabajando con lana virgen de oveja durante la conversación.” (Frisch, 2006: 44). Sabemos, entonces, por este apartado, que la amante de Max tiene la misma edad que su hija. Por lo cual, se inserta en la misma página, pero en unos apartados más adelante, la frase: “DIRTY OLD MAN” (Frisch, 2006: 44), que parecen ser las palabras de unos jóvenes que pasan caminando y ven a la pareja. Llama la atención, que están en inglés, su lengua extranjera, y en mayúsculas, es decir, que recurre a lo extraño o extranjero (*das Fremde*) para expresarse. Además, el protagonista se defiende cuando dice para sí mismo “no es así como él se siente en realidad.” (Frisch, 2006: 44). Se repite aquí, entonces, el mecanismo de la negación freudiana, propio de los personajes de Frisch (Laplanche & Pontalis, 1996). En este aspecto, podemos trazar un paralelo entre el personaje de Max Frisch y Gustav von Aschenbach, de *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, quien tiene una aversión hacia la ancianidad y no puede aceptar que él mismo está envejeciendo.



Fotograma 22: Walter Faber (Sam Shepard) y Hanna (Barbara Sukowa) en *The Voyager* (1991)

Creemos también que el parecido que comparte Rebecca con las mujeres de *Homo Faber/The Voyager*, es un juego de Schlöndorff para con su propia película, otro claro



Fotograma 23: Primer plano de Rebecca (Nina Hoss) en *Rückkehr nach Montauk* (2017)

ejemplo de la parodia postmoderna. Las actrices que el cineasta eligió para interpretar los papeles de Hanna, Sabeth y Rebecca guardan una semejanza en el aspecto que es evidente para el espectador que conoce su obra. Las intertextualidades, entre lo literario y lo cinematográfico, tienen entonces un aspecto lúdico, que es a su vez muy fino, que se manifiesta en estos detalles. Como el texto literario *Montauk* remite a una novela anterior *Homo Faber*, la película *Rückkehr nach Montauk*, remitirá al film anterior del cineasta. Se evidencia que se trata de una parodia con su propia ficción, porque las mujeres de Schlöndorff son rubias de ojos claros, mientras que en Frisch siempre se habla del tono pelirrojo de Sabeth y Lynn, y del parecido con Hanna, su madre. Por lo tanto, creemos que esto se trata de una intencionalidad del cineasta para que el espectador establezca redes asociativas entre relatos por la semejanza física que guardan estas dos actrices, Julie Delpy (Fotograma 21) y Barbara Sukowa (Fotograma 22), que interpretan a Sabeth y Hanna, respectivamente, con Nina Hoss (Fotograma 23), que encarna a Rebecca.

Por su parte, como mencionamos anteriormente, Rebecca remite a esta intertextualidad con Hitchcock y nos hace pensar en esta “mujer inolvidable” porque, en efecto, Max Zorn no puede olvidarla después de todos esos años. Sin embargo, lo fantasmal en ella no reside en su propia persona, sino en la imagen que Max se creó de ella y de su pasado. En él se da una anagnórisis, hacia el final del film, porque se da cuenta de que es un fantasma con quien se encontró (“I saw a ghost”), pero es un fantasma construido por él mismo de su pasado.

Tanto Rebecca en la película, como Lynn en el texto literario, funcionan como guías del protagonista en su viaje externo e interno, cuya finalidad es llegar a la

introspección y el reconocimiento. Esto queda en evidencia, por ejemplo, en el hecho de que son ellas quienes conducen el vehículo camino a Montauk. El narrador en Frisch incluso se refiere a Lynn como una ondina, aquella criatura mitológica que tiene una tradición como mitema literario, como aquella que encarna el *anima*, en términos junguianos. Se presenta a un hombre que tiene un exceso de *animus*, es decir, de aquellas características propias de lo masculino: la hiperracionalidad, el deseo, el conocimiento abstracto. Aquello que es propio de los elementos fuego y aire. Mientras que carece de sensibilidad, intuición, empatía, aquello que pertenece al *anima* y que está relacionado con lo femenino y los elementos tierra y agua. Para que una persona pueda llegar a un equilibrio, debería intentar asimilar aquella parte que no tiene (E. Jung, 2022). La influencia de Carl Gustav Jung es vital para comprender el papel de la mujer, en Frisch y en Schlöndorff: “Él no pretende conocer a Lynn después de estos días y atardeceres: Lynn como ondina y un poco niñera. Ahora se le figura que Hermes las ha intercambiado. Es otra con los mismos cabellos, sólo que convertida en ondina, por más que ahora se ponga a hablar de su educación puritana” (Frisch, 2006: 76). Lynn es a veces ondina y a veces niñera, porque él se coloca en la posición de un niño que debe ser educado y guiado. Además, ellos se encuentran en las playas de Montauk, es decir, el espacio del mar, del agua, que está vinculado con el campo semántico de la ondina. A su vez, la mención de la ondina también abre una intertextualidad con el relato “Undine geht” de Ingeborg Bachmann, en el que esta ondina postmoderna no se queda con Hans, sino que hace su propio camino. Nos anticipa aquí, de cierto modo, el desenlace de la historia entre ambos.

En esa cita también notamos nuevamente la influencia de la tradición griega y el mito en la obra frischeana. Hermes, es quien conduce las almas al Hades (Grimal, 1989) y su presencia, no por casualidad, también nos recuerda al guía del protagonista de la *Muerte en Venecia* de Thomas Mann. Además, se manifiesta una intertextualidad con *Homo Faber*, ya que la máquina de escribir de Walter Faber se llama “Hermes-Baby”³⁵. Esta referencia es muy interesante porque Schlöndorff también inserta, a modo de la parodia postmoderna, la quinta sinfonía de Gustav Mahler en la escena en la que Rebecca

³⁵ Varios germanistas como Rhonda Blair, Manfred Jurgensen, Walter Schmitz o Wolfgang Frühwald han trazado paralelos entre *Homo Faber* y *Muerte en Venecia*.

y Max están dirigiéndose en auto a la playa y quedan hundidos en la arena. Se alude aquí no solo a la nouvelle de Thomas Mann, cuyo protagonista lleva el nombre de Gustav, en homenaje al compositor austríaco, sino también a Luchino Visconti que coloca esta sinfonía en la banda sonora de su transposición fílmica. En este aspecto, se repite el motivo de la negación freudiana, que es un tema central en *Muerte en Venecia*. Por otra parte, Hermes también es el que abre y cierra los misterios, el dios de las iniciaciones. Se presenta, entonces, como una ironía, porque el protagonista no encuentra la llave para hacer su camino. Asimismo, el mar es el espacio que está vinculado con la muerte, tanto en Mann, como en Visconti, pero también en otros cineastas como Ingmar Bergman, por ejemplo, en *El séptimo sello*, en donde el caballero se reúne con la muerte para una partida de ajedrez en la playa. Advertimos entonces que Schlöndorff juega aquí con un entramado de textos de forma muy particular, a través de una red de referencias paródicas que el espectador debe decodificar.

Finalmente, la forma en la que los protagonistas se despiden de sus amantes es bastante similar, tanto en el texto literario como en la película. En una calle anónima, se alejan sin decirse demasiado ni demostrarse afecto. Sin embargo, en Frisch se deja traslucir que todavía podría existir un futuro entre ambos, en cambio, no sucede lo mismo en el relato cinematográfico, donde la despedida es breve y sin mirar atrás:

Lo único que nos quedaba por hacer era encontrar el sitio idóneo donde separarnos y tener cuidado con el tráfico. Nos cogimos de la mano para atravesar la avenida y corrimos. FIRST AVE / 46TH STREET, aquél era a todas luces el lugar. Dijimos: BYE, sin beso, luego de una segunda vez con la mano levantada: HI. Al cabo de unos pasos volví a la esquina, la vi, su figura caminante. Ella no se volvió, se quedó parada y transcurrió un buen rato hasta que pudo cruzar la calle. (Frisch, 2006: 148)

Tampoco se debe subestimar la figura de Clara, que es vital en el film. Probablemente el folio literario para Clara sea el personaje de Marianne, aunque dadas las diferencias entre ambos relatos, el literario y el fílmico, resulta difícil establecer paralelismos y equivalencias. Sin embargo, podemos afirmar que, en la película, Clara

encarna todos aquellos motivos que en la narración se atribuyen a los pasajes de Marianne. En primer lugar, parece ser la pareja estable del protagonista en el momento de escritura. Además, se vincula a ella la problemática de que las relaciones sentimentales y las mujeres son usadas por el escritor como inspiración para la actividad creativa. En *Montauk* es Marianne a quien no le complace la idea de inspirar al personaje de una novela: “NO HE VIVIDO CONTIGO PARA SERVIRTE DE MATERIA LITERARIA. TE PROHIBO QUE ESCRIBAS SOBRE MÍ” (Frisch, 2006: 79).

Sin embargo, también podríamos descubrir ciertas similitudes entre Clara y el personaje de la escritora Ingeborg Bachmann, ya que es quien trabaja con Max en el mismo ámbito y ello genera conflictos en la pareja.

Por su parte, se puede interpretar que la Marianne de Frisch es en realidad representada por esa exmujer de la que Max Zorn apenas habla, con quien tiene una hija, a la cual solo menciona una vez en la película. Notamos que aquí se da un mecanismo en el cual se fusionan varias mujeres de la realidad factual y ficcional para construir un personaje nuevo. Entonces, si bien en Clara prevalece como folio literario el personaje de Marianne, también en ella se fusionan otras figuras femeninas del texto de Frisch. Este recurso o procedimiento de composición es muy propio de esta variación del pasaje de literatura al cine.

En *Montauk*, es Marianne aquella con quien el narrador tiene la esperanza de poder construir un futuro. Pareciera que los saltos temporales a ese fin de semana con Lynn lo llevan a reflexionar sobre sus relaciones pasadas para poder cambiar y no repetir los mismos errores en esta nueva etapa de su vida, en la que Max y Marianne se mudan a Roma y deciden construir su vida juntos: “No construimos un hogar, sino una pareja.” (Frisch, 2006: 139). No solamente crean un vínculo, sino también un espacio en el cual darle vida: “Antiguamente yo asesoraba a tal o cual propietario de una obra. Quien paga decide en las cuestiones de gusto. Ahora decidimos nosotros, tú y yo.” (Frisch, 2006: 139). Esta mujer que encarna el hogar, el amor y la felicidad plena, no aparece en ningún momento en *Rückkehr nach Montauk*. En la película no existe una mujer con quien Zorn comparta un vínculo como el que se describe en el siguiente párrafo de Frisch:

Habría que describir esta o la otra comida inventadas por ti / cómo te ganas el afecto de la gente joven y vieja, de modo que vienen de buen grado a la casa / cuando nadamos en arroyos fríos, cuando yo descorcho la botella que hemos puesto a refrescar en el arroyo: tu presencia alegre / la pila de libros (principalmente alemanes, pero también ingleses, franceses, italianos) en el suelo junto a tu cama / cómo haces regalos a mucha gente / tu excitación infantil antes de los cumpleaños / cómo tú, una mujer, te montas en la bicicleta y entonces haces visible un tiempo de muchacha / tu escritorio, el follón de diccionarios pesados y hojas escritas y hojas blancas y revistas de la vanguardia literaria y sellos postales y publicaciones con ropa de moda que no llevas, y las cartas que ya están respondidas / tu preocupación maternal por mi trabajo / tu sombrero tejano de cuero, descolorido por tantas lluvias, cuando lo reconozco entre la multitud de la estación, y lugares que sin ti son distintos: PRAGA, VARSOVIA, AVIÑÓN, PARÍS, LENINGRADO, ODESSA, VENEZIA, LONDRES, JERUSALÉN, MANHATTAN, etc. y la mesita de piedra en Tesino... (Frisch, 2006: 141)

Ella verdaderamente es su hogar, y todos los otros espacios del mundo ya no son lo que eran si ella no está allí para compartíroslos. Esto es lo que Zorn anhela poder tener con Rebecca o con Clara, pero al imponerles imágenes y al no tener la sensibilidad de comprenderlas, por su encierro narcisista, es algo que quedará trunco en su vida.

Después de detenernos en las isotopías fundamentales que se pueden rastrear en estos dos relatos, concluimos en que el cineasta las trasvasa de la literatura al cine a través de un sutil entramado de transtextualidades y del uso de la parodia postmoderna. *Rückkehr nach Montauk* opera de manera que se abre a la obra de Frisch, a la propia obra de Schlöndorff y a obras de otros autores como Thomas Mann, Ingeborg Bachmann, Luchino Visconti, Ingmar Bergman o Alfred Hitchcock.

5.5 Los espacios de introspección

5.5.1 Montauk

El momento climático de la película se encuentra justamente en la playa de Montauk. Esto no es gratuito, ya que se trata de aquel espacio que se viene gestando como centro desde el principio, el lugar geográfico que más expectativas genera en el horizonte del espectador. El film se titula *Rückkehr nach Montauk*, es decir, regreso a Montauk. Para que haya un regreso, tuvo que haber habido antes un primer momento en que algo sucedió en este lugar, uno de gran importancia. Esto puede leerse de dos formas distintas y complementarias. Por un lado, estos dos personajes regresan a este lugar en el que se encontraron en el pasado. Por otro, el director recrea un juego en el que se refiere a

Montauk, el texto literario. Sería como decir que esta es una vuelta a la obra de Frisch, pero de otra manera. La realidad es que no debemos inclinarnos por ninguna de las dos, ya que creemos que se trata de una conjunción de ambas posibilidades. Existe un retorno al espacio geográfico de parte de los personajes y también del espectador y lector del texto literario.

HAPPY

ésa es exactamente la palabra:

FUN

de ver lo que en este instante está ahí:

MONTAUK BEACH. (Frisch, 2006: 84)

Montauk es un espacio significativo porque es aquel en que se da la introspección, las confidencias y los relatos del pasado entre los protagonistas. Esto sucede tanto en la obra literaria como en la película. Solo en este espacio, Rebecca y Max Zorn pueden tener una unión. Se acercan de nuevo como amantes, recuerdan su pasado e intentan llegar a una conciliación de qué fue lo que sucedió hace años, la primera vez que vivieron su romance. Montauk es el mar, la playa, el agua, es decir, lo que está vinculado simbólicamente con lo emocional. Tanto los personajes de Frisch como los de Schlöndorff, tienen una dificultad en el plano de las emociones. A pesar de los intentos del escritor por recuperar la relación que tenía con Rebecca, ella demuestra no sentir la misma conexión. La visión idealizada de Max no le permite recordar verdaderamente cómo fue su relación en el pasado. Por ejemplo, él cree que convivieron por un período de tiempo, cuando no fue así en realidad. Por esto, ella trata de explicarle que recuerda su vínculo de una manera muy distinta; que ella ya no es la misma persona que era antes, que hay hechos que marcaron su vida, después de Max, y que no está disponible emocionalmente para volver a tener una relación con él. Frente a esto, el protagonista no sabe cómo reaccionar. Entonces, este regreso a Montauk, es también un regreso a esas emociones, pero en un lugar que les es extraño. Montauk no es su lugar, sino el lugar que Max Zorn tejió en su imaginación. Es el espacio del encuentro, pero también de la soledad

existencial y de la muerte, como en Ingmar Bergman o en Thomas Mann. Es el lugar en el que Max se ve como un extraño. El hombre, en este caso, como en muchas otras obras de Frisch, carece de sensibilidad para resolver situaciones difíciles y no aprende de sus errores, por lo tanto, no puede enmendarlos. Max la lastimó en el pasado, pero, además, ella sufrió una herida muy grave que aún no ha sanado: la muerte de su pareja, un hombre que conoció después de Max, con quien fue feliz y convivió por muchos años. La escena en que ella le cuenta su historia es verdaderamente desgarradora, pero más angustiante aún es que Zorn, a pesar de las palabras de Rebecca, no logra comprender por qué ella no quiere volver a intentar una relación con él.



Fotograma 24: Primer plano de Rebecca en la playa de Montauk

Podemos notar en la disposición de la escena y en la gestualidad, la falta de sintonía entre ellos dos, de manera que nunca podrá existir una verdadera conciliación. El diálogo entre ambos es acompañado por planos y contraplanos de cada uno. Cuando la cámara enfoca a Rebecca, se encuentra del lado derecho del encuadre y su vestimenta está en consonancia con el cromatismo de la naturaleza: celestes, blancos, el rubio de su cabello, que remiten al agua, la espuma de las olas del mar y la arena (Fotograma 24). En términos junguianos, podríamos postular que ella representa el *anima*, ya que está conectada con las emociones y las energías del cosmos, con los colores de la naturaleza. La vemos equilibrada y firme en su discurso. Tiene muy en claro su pasado y sus sentimientos, está en conexión con su exterior y sus ojos manifiestan el dolor que le causa esta confesión.

Por su parte, Max también se muestra absolutamente descentrado en esta escena. En este primer plano se encuentra nuevamente hacia la izquierda, lo que sugiere que el personaje está inclinado hacia el lado opuesto de Rebecca (Fotograma 25). Podríamos continuar argumentando que representa un exceso de *animus*. El color de su ropa es el negro y no solo no se halla en consonancia con el entorno, sino que además podría simbolizar la muerte. Asimismo, la expresión de su rostro parece la de un hombre extraviado. En este momento se esperaría una anagnórisis, un reconocimiento en Max. Sin embargo, cegado por las imágenes que construyó en su interior y sus sentimientos egocéntricos, es incapaz de comprender a Rebecca y de distinguir entre pasado y presente. Se trata de alguien que quedó fijado en imágenes del pasado y su solipsismo lo incapacita para abrirse a la comprensión del otro. Su realidad se desmorona, ya que sus esperanzas de volver con Rebecca se esfuman y, aunque parece comprender, por primera vez, el profundo dolor que él causó a otros, no acepta que ella no pueda perdonarlo y reanudar su vínculo.



Fotograma 25: Primer plano de Max en la playa de Montauk

La escena termina con un fotograma que evidencia la distancia que existe entre ellos dos, enfatizada por el alejamiento de ella, que camina por la costa sin esperarlo (Fotograma 26). Ese alejarse de ella representa también la distancia que existe ahora entre ellos. Ella es la que se aleja y él la sigue, lo que manifiesta la obstinación de Max por seguir ese pasado. Asimismo, la profundidad de campo también transmite soledad.



Fotograma 26: Campo largo. Rebecca se aleja de Max.

Para comprender mejor este encuentro, debemos remitirnos a la escena en la que ambos deciden contarse lo que sucedió cuando ellos estuvieron separados. Rebecca, de cuya vida no sabíamos nada en profundidad, se anima a abrirse a Max y contarle sobre la persona de la que se enamoró después de él. Era un abogado de Nueva York, llamado Mark, con quien parecía que tenían la vida perfecta y ella era plenamente feliz, pero su muerte repentina dejó una herida que no puede cerrarse. Ella intentó negar este dolor, taparlo, ocultarlo con horas y horas de trabajo en el estudio de abogados; no podía hablar sobre esto ni siquiera con su terapeuta. Frente a esta confesión, observamos en esta escena el egoísmo y la desconsideración de Max, en la medida en que a él solamente le importa que ella ahora está sola y, por lo tanto, disponible para que puedan construir una vida juntos. No puede ver que su duelo aún no ha terminado y que por eso ella no está disponible emocionalmente para reconstruir un vínculo con él y, más terrible aún, no quiere hacerlo.

Max: This morning I felt something, you felt something too.

Rebecca: No, don't tell me what I felt.

Max: But you're free now! No, free is not the word, you're alone.

Rebecca: I am not free.

Max: What? There's someone else?

Rebecca: No! I mean that's what I'm- that's what I'm saying.

Incluso después de que ella trata de explicarle cómo se siente y qué fue lo que pasó, él no logra comprenderlo completamente. Sigue encerrado en sus deseos y su

imagen de cómo deben ser las cosas, una característica típica de los personajes frischeanos que fácilmente nos remite a Stiller, Gantenbein o Faber. Cegado por su propio deseo y por su propia imagen construida de cómo es Rebecca y cómo fue su relación, Max es incapaz de otorgarle un espacio emocional de contención y comprensión. Está encerrado en sí mismo y no comprende que el resto no encaje en su esquema. Cuando el encuadre pasa a un campo largo, se forma una gran distancia entre los dos, a medida que ella se aleja. Ella se va, pero él la sigue, aunque ya sea inalcanzable o imposible volver el tiempo atrás y cambiar las cosas.

En conclusión, Montauk es el espacio de la introspección, del retorno al pasado, pero no es el espacio de aprendizaje del protagonista. Su solipsismo, sus imágenes construidas y su incapacidad de comprender al otro lo condenarán a la repetición de esos mismos errores porque no se da en Max Zorn un crecimiento individual.

5.5.2. Nueva York

Por su parte, la gran metrópolis estadounidense es el espacio de los encuentros amorosos, pero no del hogar ni de la familia. Para Max, se trata de un lugar donde puede ir a publicitar su libro y en el cual vive su pareja, Clara. Sin embargo, nunca se propone vivir en Nueva York, no le resulta un espacio en el que él se pueda sentir como en su casa. De hecho, cuando está aquí, transita por distintos no-lugares (Augé, 2000). Su estadía es en un hotel, nunca en la casa de Clara. Tampoco quiso quedarse a vivir en Nueva York cuando estaba con Rebecca, siempre prefirió volver a Berlín. De todas formas, esto no le resta importancia, ya que es aquí donde viven aquellas personas que aparentemente tuvieron más impacto en su vida. Por lo tanto, sigue guardando un vínculo afectivo y es allí donde puede desenvolverse como escritor, sin tener que atenerse a demasiados compromisos, ya que abandona allí a las mujeres con quienes tuvo o tiene una relación afectiva. Pareciera que una vez que él deja ese espacio físico, el tiempo se detiene y sus preocupaciones pasaran a ser otras.

En relación con esto, notamos una actitud recurrente de Max: él no puede estar presente de verdad en ningún lugar. Constantemente vemos que vive en sus propias proyecciones, en las imágenes por él construidas, en un mundo ilusorio, solitario y solipsista. A su vez, los espacios que recorre pueden propiciar la introspección y llevarlo

a la reflexión, pero eso no significa que sean reveladores. Lo hacen consciente a Max de los problemas, pero no de las soluciones. Son espacios semejantes a un laberinto sin centro, propios del viaje posmoderno. Observamos aquí un «yo» disperso, como lo entiende Carrizo Rueda, ya que los viajes postmodernistas

tienen como punto de partida la dispersión caótica de un sujeto que se debate sin encontrar referentes, pero que finalmente culminan con una propuesta que intenta recuperar para los viajeros, como si se tratara de círculos concéntricos, la vuelta sobre la propia interioridad, la comunicación con los "otros" y una apertura hacia los signos del mundo. (Carrizo Rueda, 2005: 44-45)

Estas características se advierten en los personajes frischeanos, que no encuentran un centro o un aprendizaje en su viaje, sino que se pierden más bien en esta vuelta a la propia interioridad.

Luego del encuentro con Rebecca, Max regresa a Manhattan y comprende que pudo haber causado heridas en otras personas, como Clara, ya que la dejó sola en la ciudad por el fin de semana mientras la engañaba con otra mujer. Cuando regresa al hotel donde espera encontrar a Clara, ella ya no está allí y esto lo sorprende. Una vez más, Zorn actuó sin pensar en las consecuencias, nunca consideró el impacto que podría tener su viaje en la única semana que pasa en Nueva York y que ve a su pareja. Intenta comunicarse con ella varias veces hasta que, finalmente, logra localizar la vivienda de Clara. Ella lo deja entrar en su hogar por primera vez. Como mencionamos anteriormente, no se trata de una vida glamurosa ni de grandes gustos, sino de un monoambiente lúgubre en el Barrio Chino, arriba de un restaurante que llena el ambiente de hedor a comida asiática. Cuando el protagonista entra en el hogar de Clara se encuentra absolutamente sorprendido y asqueado del espacio en el que ella vive mientras trabajaba como su publicista y él reside en Berlín. Notamos aquí que, como dice Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), el arte ha perdido su condición aurática (Benjamin, 2003) y ha sido relegada a un circuito comercial, parte de un sistema, en el que es importante la fama, el éxito, la imagen, relacionado con la época postmoderna. Zorn está más preocupado de si tiene aspecto de escritor de si su novela tiene éxito en las presentaciones.

En esta escena, notamos un cambio rotundo en la imagen de Clara y en su disposición gestual, si la comparamos con el inicio del film. La ropa de ella es informal, ya que se encuentra en la comodidad de su casa, no está maquillada ni peinada, y no quedan rasgos del entusiasmo y la positividad que se nos presentó al principio (Fotograma 27). Esto demuestra la absoluta desilusión con respecto a la situación y a su pareja. En este espacio, comparten un diálogo, pero ella pareciera no poder mirarlo a la cara. En el plano, la encontramos ligeramente hacia la izquierda, que representa también cierto desequilibrio en el personaje.



Fotograma 27: Plano de media figura de Clara

La desconsideración de Max para con ella y la falta de empatía generan que este espacio tampoco sea uno de aprendizaje. Parecería que cuando él tiene la ocasión de hacer introspección, solo se encuentra con un mundo de imágenes, de fantasías vividas en soledad. Jamás se imaginó, cuando estaba en Berlín, el sacrificio que ella hacía para poder trabajar como su publicista y hacer que sus novelas fueran conocidas en Estados Unidos. Su ceguera solipsista, al igual que la de Walter Faber, no le permiten cambiar ni crecer.

En esta escena, Clara sospecha que él la está engañando con su asistente, Lindsey. Él niega esto absolutamente, pero tampoco menciona a Rebecca. Ella le pregunta por el viaje a Montauk, pero él solamente le compartirá información en la escena final y de forma parcial, en donde menciona que lo único que sucedió allí fue que vio un fantasma del pasado. Incluso después de haber concluido su encuentro con Rebecca, se le dificulta acercarse a las otras personas con algo más de empatía y sinceridad. Identifica ahora que suele cometer errores que no puede enmendar, aunque no se nota un deseo por querer cambiar algo. Los personajes, tanto Clara como Max, se conforman con lo que tienen.

5.5.3. Berlín

Si bien la capital alemana no es presentada como una de las locaciones de la película, es el lugar de residencia de Max Zorn, donde vive la mayor parte del año. Por lo tanto, constituye su espacio de pertenencia, aunque no podríamos llamarlo su hogar, ya que sus vínculos amorosos más intensos los conformó en Estados Unidos. Sin embargo, en una conversación entre Max y Lindsey nos enteramos de que él tiene una exmujer y una hija, que viven en Alemania. En este sentido, Berlín aquí pasa a ser la ciudad que representa la familia, y, por ese motivo, también es un lugar al que el sujeto tiene que regresar. Nueva York, Montauk, son solo lugares de paso. Su vida asentada parece estar en Berlín.

Creemos que esta ciudad tiene más afinidad con Volker Schlöndorff que con Max Frisch. En el texto del escritor suizo, no encontramos referencias a Berlín y, de hecho, el personaje autoficcional de *Montauk* no pasa mucho tiempo en Alemania. En cambio, el realizador de *Rückkehr nach Montauk* eligió en los últimos años a Berlín como su lugar de residencia y de trabajo. Esta ciudad, entonces, viene a ocupar el rol que en el texto literario ocupa Zúrich, el lugar de residencia y trabajo del personaje de Frisch. Es siempre allí en donde el protagonista encuentra su origen y el lugar a donde vuelve a vivir y a desarrollarse como escritor, pero también parece ser un lugar de soledad, ya que sus vínculos más fuertes se encuentran en otros espacios. No se trata este de un espacio de introspección. Es más bien el lugar de la rutina, la inercia y la monotonía. Tampoco podemos compararlo a Roma en *Montauk*, ya que es allí donde Max y Marianne conforman un hogar. Berlín en *Rückkehr nach Montauk* no tiene esa connotación de hogar a donde Zorn está feliz y contento por volver, sino más bien un espacio al que debe regresar para reanudar sus tareas habituales.

Conclusión

A lo largo de esta tesis hemos hecho un recorrido sobre la particularidad de *Rückkehr nach Montauk* dentro de la filmografía de Schlöndorff, al tratarse de una modalidad de trasvase de literatura al cine que propone una variación. Se trata de un ejemplo dentro de las modalidades transpositivas de estética postmoderna que son cada vez más habituales en el cine contemporáneo. La estrategia de la variación a través de recursos como la parodia postmoderna puede encontrarse también en películas como *Undine* (2020) de Christian Petzold, en la cual se toma el mitema de la ondina de la tradición literaria que conforma el mito en autores como Paracelso o el Barón de la Motte Fouqué. También se la utiliza en variaciones del *Infierno* de Dante Alighieri, por ejemplo, en las versiones de *A TV Dante* (1990) de Raúl Ruiz o Peter Greenaway, salvando las distancias. En nuestros relatos, la impronta de Schlöndorff nos abre una nueva ventana de interpretación sobre la literatura de Frisch, ya que proporciona una perspectiva de concebir sus textos a través de la parodia que había sido esbozada por germanistas como Schmitz y Affolter, pero solo desde un punto de vista intertextual dentro de la literatura.

Hemos puesto de relieve que, en primer lugar, tanto *Montauk* de Max Frisch, como *Rückkehr nach Montauk* de Volker Schlöndorff, constituyen obras atípicas dentro del corpus de cada autor. El texto literario, aún bajo el subtítulo de “narración”, exhibe una sugestiva hibridez genérica, en donde conviven lo ensayístico, el diario íntimo, el diario de viajes y lo autoficcional, todo ello con un marcado fragmentarismo. El film, por su parte, no se inscribe en las modalidades más habituales de transposición, en las que Schlöndorff siempre se ha destacado, sino que, en clave de parodia postmoderna, juega con gran libertad con el folio frischeano y con temáticas propias del autor suizo.

En segundo lugar, y vinculado con lo expuesto en el párrafo anterior, advertimos que tanto el texto literario como el fílmico responden a una poética postmodernista, en el sentido que la teoriza Linda Hutcheon, donde la hibridación genérica, la parodia y el motivo del viaje adquieren un lugar central. Entre la ficción frischeana y la schlöndorffiana se crea una red, en la que se pueden vincular y referenciar estos dos universos constantemente. De esta forma, los autores cuentan con la libertad de conformar juegos intertextuales, tomar referencias de otros textos y utilizarlos como un modelo para

contar su propia historia. En los mundos que construyen Frisch y Schlöndorff, las categorías de ficción y factualidad son dinámicas; en ellas, sus fronteras se desdibujan. *Montauk* condensa este solapamiento, ya que el narrador habla de “Leben im Zitat”. El problema aquí es la traducción al castellano. Si tomamos “Leben” como el sustantivo *das Leben*, nos estaríamos refiriendo a “la vida”, es decir, se traduciría “Vida en la cita”. Sin embargo, creemos que la interpretación más adecuada para esta frase sería considerar que se trata del infinitivo del verbo *leben*, en cuyo caso correspondería traducir “Vivir en la cita”. Esto es precisamente lo que hacen los personajes frischeanos: viven en la ficción y a través de ella.

En este mismo sentido advertimos que Schlöndorff entra en ese juego. Va a buscar “vivir en la cita” de Frisch porque necesita del hipotexto y de su universo para contar su propia historia. Como observamos en el capítulo dos, la razón del cineasta alemán de emprender *Rückkehr nach Montauk* está basada en que *Montauk* era el modelo que él necesitaba para contar sus vivencias personales. El distanciamiento que era necesario para conformar el relato solo era posible en la medida en que mediara la ficción de Frisch.

Dentro de los recursos compositivos que fueron decodificados por una metodología semiótico-narratológica en el capítulo quinto, podemos resumir los siguientes. En primer lugar, un reordenamiento de la estructura narrativa. En *Rückkehr nach Montauk*, el director decide plantear una estructura lineal cronológica de los acontecimientos, con una duración de seis días. Además, todo sucede durante el viaje de Max Zorn por Estados Unidos, sin desplazarse por otros países. En *Montauk*, en cambio, el lector debe asumir una actitud más activa y reconstruir la línea temporal, ya que constantes elipsis confunden y dificultan la lectura fluida del texto. No solo se producen oscilaciones y saltos temporales entre pasado y presente, sino que algunos segmentos no tienen anclaje temporal. También la espacialidad suele alternar de países e incluso continentes. La opción de Schlöndorff por una estructura lineal resulta acertada, ya que, de lo contrario, debería insertar en sucesivas ocasiones los flashbacks y flashforwards. Además, el pasado es relatado en discurso directo por los personajes y, con ello, se logra un efecto de distanciamiento en el espectador que invita a la reflexión, donde prevalece la diégesis sobre la mímesis.

De todas formas, en la secuencia inicial y final de la película, se observa la particularidad, más cercana al texto literario, en que las referencias temporales y espaciales son complejas. Estas secuencias sirven como prólogo o epílogo del film e introducen las temáticas que predominan: el arrepentimiento de los sucesos del pasado, la introspección sin aprendizaje y el viaje circular. Desarrollamos estos aspectos en el capítulo cinco, donde establecimos algunos paralelismos e interpretaciones sobre los personajes y los motivos de la imagen, los celos y la incompreensión del universo femenino. Por último, nos detuvimos en el motivo del viaje, que es crucial en este film. Este viaje a Estados Unidos o el viaje retrospectivo que pretende ser un crecimiento en el protagonista es fallido. Se trata de un viaje propio de la poética de la postmodernidad. Si bien ambos tienen la esperanza de enmendar sus errores y no repetirlos en el futuro, su ceguera solipsista y la incapacidad de comprender al otro impiden el aprendizaje de Max. Se trata de un viaje circular, de un laberinto sin centro, y al final se encuentra en el mismo espacio que en el que comenzó la película, condenado a repetir sus mismos errores.

Asimismo, hemos postulado que, en ambos textos, el literario y el fílmico, la espacialidad desempeña una función destacada, puesto que opera como disparador de la introspección. Los espacios, ya sean Nueva York, Montauk o Berlín, reviven los recuerdos del protagonista y lo incitan a un recorrido retrospectivo. Abordamos estos lugares desde la perspectiva geocrítica y concluimos que son espacios que propician la introspección, pero que no generan un aprendizaje. Cada espacio está unido al vínculo de Max con otra persona: Montauk a Rebecca, Nueva York a Clara y Berlín a su exesposa y su hija. En el caso de los primeros dos, advertimos que los personajes se ven impelidos a viajar a ese lugar para poder confesarse.

En esta tesis conformamos una propuesta de análisis sobre este particular puente entre la literatura y el cine. Ciertamente es que *Montauk* y *Rückkehr nach Montauk* son textos muy ricos y se puede llegar a una diversidad muy amplia de interpretaciones, más aún una vez puestos en relación. Son relatos que deben seguir siendo estudiados desde diferentes puntos de vista, ya que las variaciones que introduce Schlöndorff y la hibridez genérica del texto de Frisch no pueden ser acotados a una sola lectura.

Bibliografía

- Affolter, H. (2019). »Viele Anspielungen gehen ohnehin verloren« *Autofiktion und Intertextualität in Max Frischs Montauk*. Zürich. Chronos.
<https://doi.org/0.33057/chronos.1499>
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Arnold, S. (2011). «Max Frisch und die postmoderne Philosophie». *Germanica*, 48, 163-182. <https://doi.org/10.4000/germanica.1214>
- Augé, M. (2000). *Los «no lugares». Espacios del anonimato*. Barcelona. Gedisa.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Buenos Aires. Paidós.
- Aumont, J. (2005). *Estética del Cine*. Buenos Aires. Paidós.
- Aumont, J. [et al. . (2008). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires. Paidós.
- Aumont, J., & Marie, M. (1998). *Análisis del film*. Barcelona, Buenos Aires, México. Paidós.
- Bachelard, G. (2000). *Poéticas del espacio*. Buenos Aires. Fondo de cultura económica.
- Bal, M. (1995). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid. Cátedra.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires. Fondo de cultura económica.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México. Editorial Itaca.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid. Editora Nacional.
- Caeiro, O. (1999). «Lo extraño en la literatura extranjera». En *Temas de la literatura alemana*. Córdoba. Alción.
- Campesino, J. (2016). «La parodia en el tiempo». *Analecta Malacitana*, XXXIX, 247-276.
- Carrizo Rueda, S. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel. Reichenberger.
- Carrizo Rueda, S. (2005). «Del orden del cosmos al “yo” disperso. Distancias, espacios y experiencias en una perspectiva diacrónica de las escrituras del viaje». *Boletín de Literatura Comparada*, 35-47. Buenos Aires.
- Carrizo Rueda, S., García, M., Pezzuto, M., & Puppo, M. L. (2008). *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de «fragmentos de mundo»* (S. Carrizo Rueda

- (ed.)). Buenos Aires. Editorial Biblos.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona. Paidós.
- Chion, M. (2018). *La audiovisión: sonido e imagen en el cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. la marca editora.
- Cid, A. C. (2011). «Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica». *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 19-40. Buenos Aires.
- Cid, A. C. (2013a). «Del “Diario de un moribundo” a los recuerdos de un viajero: los Homo Faber de Max Frisch y Volker Schlöndorff». En D. Altamiranda & D. Salem (Eds.), *Narratología y discursos múltiples: Homenaje a David William Foster*. (pp. 115-125). Buenos Aires. Editorial Dunken.
- Cid, A. C. (2013b). «Una crisis, dos miradas: los Homo Faber de Max Frisch y Volker Schlöndorff». En Centro de Literatura Comparada CLC Universidad Nacional de Cuyo (Ed.), *Boletín de Literatura Comparada* (pp. 39-52). Mendoza. Universidad Nacional de Cuyo.
- Cid, A. C., & Mosto, M. (2022). «Locos por Cristo. Reflexiones en torno a El idiota, de Fiodor Dostoievski y Sacrificio, de Andrei Tarkovski.» *Revista Católica Internacional Communio*, 56-73. Buenos Aires.
- Collot, M. (2015). «En busca de una geografía literaria de los textos». En M. García, M. J. Punte, & M. L. Puppo (Eds.), *Espacios, imágenes y vectores: Desafíos actuales de las literaturas comparadas* (pp. 59-75). Buenos Aires. Miño y Dávila.
- DFF Deutsches Filminstitut & Filmmuseum. (2017). *Was tut sich - im deutschen Film? Volker Schlöndorff präsentiert RÜCKKEHR NACH MONTAUK*.
<https://www.youtube.com/watch?v=K7rFXbHzOv0>
- Frisch, M. (1962). *Andorra* (A. Cahn (ed.)). Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Frisch, M. (1969). *No soy Stiller*. Barcelona. Seix Barral.
- Frisch, M. (1974). «Andorra (Stücke 2)». En *Stücke 2* (pp. 185-285). Frankfurt am Main. Suhrkamp.
- Frisch, M. (1983). *Digamos que me llamo Gantenbein*. Barcelona. Seix Barral.
- Frisch, M. (2006). *Montauk*. Pamplona. Laetoli.
- Frisch, M. (2017). *Montauk*. Frankfurt am Main. Suhrkamp.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona. Paidós.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid. Taurus.

- Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Buenos Aires, México. Paidós.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires. Amorrutu.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody*. Chicago. University of Illinois Press.
- Hutcheon, L. (2014). *Una poética del postmodernismo*. Buenos Aires. Prometeo Libros.
- Jitrik, N. (1993). «Rehabilitación de la parodia». En R. Ferro (Ed.), *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- Jung, C. G. (2003). *Realidad del alma*. Buenos Aires. Losada.
- Jung, C. G. (2004). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Buenos Aires, México. Paidós.
- Jung, E. (2022). *Ánimus y Ánima*. Buenos Aires. El Hilo de Ariadna.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona, Buenos Aires, México. Paidós.
- Lejeune, P. (1991). «El pacto autobiográfico». *Revista Anthropos*, 49-81. Barcelona.
- Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío*. Barcelona. Anagrama.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid. Istmo.
- Lüthi, H. (1981). *Max Frisch: Du sollst dir kein Bildnis machen*. München. Francke Verlag.
- Mangariello, M. E. (1972). «Latinoamérica y el ansia de una vida auténtica en la obra de Max Frisch.» *Boletín de Estudios Germánicos IX*, 217-232. Mendoza.
- Mangariello, M. E. (2002a). «Función y significado de las historias en Stiller de Max Frisch.» *Letras N°45*, 105-111. Buenos Aires.
- Mangariello, M. E. (2002b). *La problemática existencial en la obra de Max Frisch*. Buenos Aires. ediciones GeKa.
- McHale, B. (2004). *Postmodernist Fiction*. London & New York. Taylor and Francis e-Library.
- Modern, R. (1995). «La literatura suiza en lengua alemana». En *Literatura y teatro alemanes: del Sturm und Drang y Georg Büchner a nuestra época* (pp. 229-237). Buenos Aires. Fraternal.
- Moeller, H.-B., & Lellis, G. (2002). *Volker Schlöndorff's cinema : adaptation, politics, and the "movie appropriate" ,.* Illinois. Southern Illinois University Press.

- Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid. Síntesis.
- Salem, D. (2012). *El yugo de la memoria. Autoficciones*. Buenos Aires. Biblos.
- Sanchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine; teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Buenos Aires, México. Paidós.
- Sánchez Zapatero, J. (2010). «Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica». *OGIGIA*, 5-17.
- Schlöndorff, V. (2008). *Licht, Schatten und Bewegung: mein Leben und meine Filme*. München. Hanser Verlag.
- Schlöndorff, V. (2017). *Rückkehr nach Montauk*. Deutschland. Berlin International Film Festival; Ziegler Film; Barefoot Films; Senator Film Produktion; Gaumont.
- Schmitz, W. (1985). *Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982)*. Tübingen. Francke.
- Schmitz, W. [et al. . (1983). *Frischs Homo Faber* (W. Schmitz (ed.)). Frankfurt am Main. Suhrkamp.
- Schnelle, J. (2019). *Im nächsten Leben: Komödie. Volker Schlöndorff im Gespräch*. Marburg. Schüren Verlag.
- Westphal, B. (2015). «Aportes para un enfoque geocrítico de los textos». En *Espacios, imágenes y vectores: Desafíos actuales de las literaturas comparadas* (pp. 27-57). Buenos Aires. Miño y Dávila.
- Wydra, T. (1998). *Volker Schlöndorff und seine Filme*. München. Wilhelm Heine Verlag.

ANEXO I: Bibliografía de Max Frisch

En orden cronológico, se usarán las siguientes denominaciones para diferenciar los géneros: **(N)** = narrativa; **(D)** = diarios; **(T)** = teatro; **(E)** = ensayo.

- 1) *Jürg Reinhart: eine sommerliche Schicksalsfahrt* (1934) **(N)**
- 2) *Antwort aus der Stille* (1937) **(N)**
- 3) *Blätter aus dem Brotsack* (1940) **(D)**
- 4) *J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen* (1943) **(N)**
- 5) *Bin oder Die Reise nach Peking* (1945) **(N)**
- 6) *Santa Cruz* (1947), cuya primera escenificación fue el 7 de Marzo de 1946 en el Zürcher Schauspielhaus, dirigida por Heinz Hilpert. **(T)**
- 7) *Nun singen sie wieder* (1946), escenificada por Kurt Horwitz en el Zürcher Schauspielhaus, el 29 de marzo de 1945. **(T)**
- 8) *Die Chinesische Mauer* (1947) el 10 de octubre de 1946 se estrenó en el mismo teatro, dirigida por Leonard Steckel. Estas tres obras fueron publicadas en los años que aparecen entre paréntesis por la editorial Benno Schwabe & Co, en Basel. **(T)**
- 9) *Tagebuch mit Marion* (1947). **(D)**
- 10) *Tagebuch (1946-1949)* (1950) cuando Peter Suhrkamp se convirtió en el editor particular de Frisch, que apareció tres años después. La particularidad de estos diarios reside en que tienen un gran valor literario, ya que se puede encontrar la semilla de varias obras literarias posteriores. Podemos encontrar borradores para *Andorra*, *Homo Faber*, *Stiller*, *Graf Öderland*, *Biedermann und die Brandstifter* y *Als der Krieg zu Ende war*. **(D)**
- 11) *Als der Krieg zu Ende war* (1949) se trata de una obra dramática que también fue publicada por Schwabe & Co. y fue escenificada por primera vez en el Zürcher Schauspielhaus por Kurt Horwitz el 8 de enero de 1949. **(T)**
- 12) *Graf Öderland* (1951) y que fue puesta en escena el 10 de febrero de 1951 por Leonard Steckel, en el Zürcher Schauspielhaus. **(T)**
- 13) *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953) estrenada el 5 de mayo de 1953 en dos teatros a la vez. Una, en el Zürcher Schauspielhaus con la dirección de Oskar

Wälterlin y otra en el Berliner Schillertheater dirigida por Hans Schalla. Después de que las obras de teatro se hicieran populares, Frisch comenzó a trabajar en su obra narrativa más extensa. (T)

14) *Stiller* (1954) (N)

15) *Achtung: Die Schweiz* (1955) (E)

16) *Homo Faber* (1957) (N)

17) *Biedermann und die Brandstifter* (1958) y fue llevada al teatro por Oskar Wälterlin el 29 de marzo de 1958 en el Zürcher Schauspielhaus. (T)

18) *Andorra* (1961). Fue representada por primera vez el 2, 3 y 4 de noviembre de 1961, bajo la dirección de Kurt Hirschfeld en el Zürcher Schauspielhaus. (T)

19) *Mein Name sei Gantenbein* (1964) (N)

20) *Zürich-Transit* (1966), un proyecto de una película que Frisch quería llevar a cabo con Erwin Leiser como director.

21) *Biografie: Ein Spiel* (1967), una obra de teatro estrenada por primera vez en el Zürcher Schauspielhaus el 1, 2 y 3 de febrero de 1968, dirigida por Kurt Hirschfeld. (T)

22) *Öffentlichkeit als Partner* (1967) (E)

23) *Wilhelm Tell für die Schule* (1971) (E)

24) *Tagebuch 1966-1971* (1972) (D)

25) *Dienstbüchlein* (1974) (E)

26) *Stich-Worte* (1975) (E)

27) *Montauk* (1975) (N)

28) *Triptychon* (1978) (T)

29) *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979) (N)

30) *Blaubart* (1982) (N)

31) *Schweiz ohne Armee?* (1989). Publicado en la editorial Limmat en Zúrich. (E)

ANEXO II: Filmografía de Volker Schlöndorff

Presentadas en orden cronológico, serán marcadas con una (T) aquellas películas que sean transposiciones fílmicas.

Cine

- 1) *Wen Kümmert's* (1960). Corto con una duración de doce minutos. Lamentablemente, las copias de este se encuentran desaparecidas.
- 2) *Der Junge Törless* (1966). Se trata de una transposición de la novela de Robert Musil *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. Ganó varios premios, entre ellos el Premio al Cine Alemán 1966 (Deutscher Filmpreis) a mejor película y guion, y en el Festival de Cannes de 1966, el premio FIPRESCI. (T)
- 3) *Mord und Totschlag* (1967). La dirección estuvo a cargo de Schlöndorff, pero la tarea del guion fue compartida con Gregor von Rezzori, Niklas Frank y Arne Boyer. Ganó el Premio del Cine Alemán 1967 en plata para mejor película y en oro para mejor fotografía.
- 4) *Ein unheimlicher Moment* (1967) junto con Herbert Rimbach. Corto con una duración de 13 minutos.
- 5) *Michael Kohlhaas – Der Rebell* (1969), cuyo guion fue escrito en conjunto con Clement Biddle-Wood. Esta obra cinematográfica se trata de una transposición de la *nouvelle* de Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*. (T)
- 6) *Man on Horseback. Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1971) fue el siguiente largometraje de su carrera. Primera película en Estados Unidos. El guion fue escrito junto con Margarethe von Trotta. En esta, también aparecen von Trotta y Fassbinder en el reparto. Ganó el Premio del Cine Alemán 1971 a mejor director, el Premio Luis Buñuel en el Festival San Sebastian 1971.
- 7) *Die Moral der Ruth Halbfass* (1972). En esta ocasión trabaja el guion junto con Peter Hamm.
- 8) *Strohfeuer* (1972), dirigida por Schlöndorff, co-guionada por él y von Trotta, y protagonizada por esta. Será ganadora de premios como el Deutscher Kritikpreis 1972, el Golden Hugo en el Festival de Cine Internacional de Chicago 1973, el Prix Femina en Bruselas 1973 y en el Festival de Cine Internacional Karlovy Vary de 1974.

Todos estos premios fueron para Margarethe. Posteriormente, surgió el primer trabajo de dirección en conjunto de la pareja Schlöndorff y von Trotta:

- 9) *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975), película basada en el libro de Heinrich Böll que lleva el mismo título. El guion también se trató de un trabajo en conjunto. Ganó el Premio del Cine Alemán 1975 a la Mejor Fotografía y a la Mejor Interpretación para Andela Winkler, quien también recibió el Deutscher Kritikerpreis 1975 por el mismo papel. La película recibió también el premio CEC (spanischen Filmkritikverbandes) y el OCIC (Preis der Internationales Katholischen Fulmbüros). (T)
- 10) *Der Fangschuss/Le coup de Grace* (1976), basado en la novela de Marguerite Yourcenar, protagonizada por von Trotta. Se llevó los premios al mejor director y mejor fotografía en el Premio del Cine Alemán 1977 y el Premio Vittorio de Sica de Neapel 1976. Esta fue la primera película cuya producción no fue simplemente hecha por una cadena alemana, sino que participó una francesa. (T)
- 11) *Deutschland im Herbst* (1978) fue dirigida por Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Beate Mainka-Jellinghaus, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, Katja Rupé, Hans Peter Cloos y, por supuesto, Volker Schlöndorff. Este último dirigió dos episodios de la obra en particular. Uno se titula “Begräbnisse in Stuttgart” y el otro “Die verschobene Antigone”. El segundo está protagonizado por Angela Winkler y el guion fue escrito por Heinrich Böll.
- 12) *Die Blechtrommel/Le tambour* (1979), basada en la novela del Premio Nobel Günter Grass y respaldada por productoras alemanas y francesas. La película protagonizada por David Bennent, ganó el Palme d’Or en el Festival de Cine Internacional de Cannes 1979, el Premio del Cine Alemán 1979 a la mejor película y el Oscar a mejor película extranjera en el Academy Award 1980. (T)
- 13) *Der Kandidat* (1980) en conjunto con otros cineastas como Stefan Aust, Alexander von Eschwege y Alexander Kluge. Ganó un premio en el Festival de Cine Internacional de Florencia 1980.
- 14) *Die Fälschung/Le Faussaire* (1981), con Bruno Ganz y Jerzy Skolimowski en el reparto. El guion fue escrito con la ayuda de Jean-Claude Carrière, Margarethe von Trotta y Kai Hermann, basándose en la novela de Nicolas Born. Ganó el premio a la

mejor fotografía en el Festival de Cine Internacional de Estrasburgo 1982 y Skolimowski se llevó el premio al mejor actor de reparto en el Premio del Cine Alemán 1982.

- 15)** Más adelante se dedicó a otra producción en conjunto con varios cineastas ya mencionados anteriormente, como Alexander Kluge, Stefan Aust y Axel Engstfeld para *Krieg und Frieden* (1983). En este caso, Schlöndorff le asignó a Heinrich Böll la tarea de redacción del guion. Estuvieron a cargo de tres episodios: “Gespräche im Weltraum”, “Atombunker” y “Kill Your Sister”.
- 16)** *Eine Liebe von Swann/Un Amour de Swann* (1984), protagonizada por Jeremy Irons y sustentada por productoras de Alemania y Francia. Basándose en el célebre capítulo de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. **(T)**
- 17)** *Helmut Schmidt in der DDR* (1986) en *Vermischte Nachrichten* de Alexander Kluge
- 18)** *Ein Aufstand alter Männer/A Gathering of Old Men* (1987), con un guion compuesto por Charles Fuller, basándose en la novela de Ernest J. Gaines que lleva el mismo título. **(T)**
- 19)** *Die Geschichte der Dienerin/The Handmaid's Tale* (1990), con un guion escrito por Harold Pinter, quien adapta la novela de Margaret Atwood. **(T)**
- 20)** Se trata de *Homo Faber/The Voyager* (1991), protagonizada por Sam Shepard y respaldada por productoras de Alemania, Francia y Grecia. El guion fue compuesto por Schlöndorff y Rud Wurlitzer, basándose en la novela de Max Frisch. Recibió el premio a la mejor película del Bayrischer Filmpreis 1992, el Silbener Gilde Filmpreis 1991 y el premio de plata a mejor película en el Premio del Cine Alemán 1991. **(T)**
- 21)** *Der Unhold/The Ogre* (1996), basado en la novela de Michel Tournier, *Der Erlkönig*. El guion fue escrito por Schlöndorff y Jean-Claude Carrière. En este caso hubo un trabajo en conjunto de productoras de Inglaterra, Francia y Alemania. John Malkovich encarna el papel de Abel Tiffauges. **(T)**
- 22)** *Palmetto* (1998), producida en Alemania y Estados Unidos. El guion fue compuesto por E. Max Frye, adaptando la novela *Just Another Sucker* de James Hadley Chase. **(T)**

- 23)** *Die Stille nach dem Schuss* (2000). El guion fue compuesto por Schlöndorff y Wolfgang Kohlhaase. Bibiana Beglau, quien protagoniza este film, ganó el Oso de Plata para la mejor actriz en el Festival de Cine Internacional de Berlin 2000.
- 24)** *Ten Minutes Older* (2002), que está compuesto por dos largometrajes titulados “The Trumpet” y “The Cello”. Schlöndorff trabajó en el segundo con el segmento “The enlightenment”. En este proyecto aparecen otros directores de renombre como Bernardo Bertolucci, Mike Figgis, Jiří Menzel, István Szabó, Michael Radford, Jean-Luc Godard, Aki Kaurismäki y Víctor Erice.
- 25)** *Der neunte Tag* (2004), basada en la historia real de Jean Bernard, un sacerdote católico de Luxemburgo, narrada en su autobiografía *Pfarrerblock 25487*. Obtuvo el Premio del Cine Alemán 2005 al mejor diseño de producción, el premio de oro en el Festival de Cine de Biberach 2004 y el gran premio del Festival de Cine Internacional de San Petersburgo 2006. (T)
- 26)** *Strike - Die Heldin von Danzig* (2005), en una co-producción alemana y polaca. La protagonista Katharina Thalbach ganó el premio a la mejor actriz en el Bayrischer Filmpreis 2007 y en esa entrega también fue otorgado el premio a la mejor fotografía. Asimismo, en el Festival de Cine Internacional de Alatri 2006, recibió el Saturno de Oro.
- 27)** *Ulzhan - Das vergessene Licht* (2007) se trata de una película respaldada por productoras de Alemania, Francia y Kazajistán. Schlöndorff se dedicó a la dirección y Carrière al guion. Protagonizada por Philippe Torreton, Ayanat Ksenbai y David Bennent, ganó el Premio al Cine Alemán 2008 a mejor fotografía.
- 28)** *Calm at Sea – La mer à l’aube – Das Meer am Morgen* (2011), una producción francesa y alemana que retrata la historia de un grupo de jóvenes comunistas que fueron ejecutados en 1941, en Francia, durante la Segunda Guerra Mundial. Basado en un hecho histórico, la composición del guion también fue de la pluma de Schlöndorff.
- 29)** *Diplomatie* (2014), en una producción franco-alemana, basándose en la obra de teatro de Cyril Gely. Con esta transposición ganó el Premio César 2015 a la mejor adaptación. (T)

- 30)** *Rückkehr nach Montauk* (2017), en una co-producción alemana, francesa e irlandesa. El guion fue compuesto por Schlöndorff con la ayuda de Colm Tóibín. Se trata de la segunda adaptación que hace de una obra de Max Frisch y resulta interesante que es el único autor que repite dentro de su corpus. Como observaremos más adelante, esta obra cinematográfica no se trata de una típica transposición fílmica como las que el director alemán está acostumbrado a llevar a cabo. Protagonizada por Stellan Skarsgård (Max Zorn) y Nina Hoss (Rebecca), la película narra la historia de un escritor que ha llegado a los sesenta años y que abre un camino introspectivo a su historia de amor fallida en un fin de semana en donde los dos se escapan a las playas de Montauk, lugar en donde se había desenvuelto su relación cuando eran jóvenes.
- 31)** *Der namenlose Tag* (2017). Estrenada en el Festival de Cine de Hamburgo, el drama policial está basado en la novela homónima de Friedrich Ani. **(T)**
- 32)** *The Forest Maker – Der Waldmacher* (2021). Documental sobre el trabajo del agrónomo australiano Tony Rinaudo, que ha desarrollado un nuevo método para hacer crecer árboles en terrenos áridos y secos. Viajan por África y ayudan a los agricultores locales con su método llamado Farmer Managed Natural Regeneration (FMNR).

TV

- 1)** *Baal* (1969), basada en la obra de Bertolt Brecht. Dentro del reparto podemos encontrar a dos figuras importantes en la historia del cine y que marcan la vida personal y profesional de Schlöndorff: Rainer Werner Fassbinder, quien tiene el papel del protagonista, y Margarethe von Trotta, quien actúa como Sophie. **(T)**
- 2)** *Übernachtung in Tirol* (1973) fue su segunda película estrenada en televisión, con un guion co-producido con Peter Hamm, protagonizada por Margarethe von Trotta.
- 3)** *Georginas Gründe / Les raisons de Georgina* (1974), en la cual la esposa del director obtuvo otro papel en el reparto. El guion fue un trabajo en conjunto entre Schlöndorff y Peter Adler, y está basado en la obra *Georgina's Reasons* de Henry James. **(T)**
- 4)** *Tod eines Handlungsreisenden/Death of a Salesman* (1985), basada en la obra de teatro de Arthur Miller y con la puesta en escena de Michael Rudman. Con el soporte de productoras de Alemania y Estados Unidos, llevó a la televisión una transposición

que le valió a Dustin Hoffmann el Globo de Oro al mejor actor en 1986. También contaba con John Malkovich dentro del reparto. (T)