

# MAX FRISCH. MÉXICO: ENTRE ORQUÍDEAS Y ZOPILOTES

ARMANDO PEREIRA

Instituto de Investigaciones Filológicas

Universidad Nacional Autónoma de México

A diferencia de otros escritores europeos que han viajado o vivido en nuestro país (D. H. Lawrence, Malcolm Lowry, Antonin Artaud, J. M. G. Le Clézio o Italo Calvino), Max Frisch nunca escribió un libro sobre México, aunque México aparece, como una referencia constante, en sus dos novelas más conocidas (*No soy Stiller y Homo Faber*) y en un largo ensayo que lleva por título, precisamente, esos dos conceptos entre los que ha querido atrapar la imagen de México: “Orquídeas y zopilotes”.

Hizo dos viajes a México: uno en 1951; el otro en 1956. Ninguno de los dos rebasó los tres o cuatro meses. Pero a pesar de esas cortas estancias en el país nos ha dejado en su obra una imagen cruda de él, de sus hombres, de sus creencias, de sus prácticas cotidianas, de sus fiestas, de sus espacios rurales o urbanos, una imagen en la que a fin de cuentas los zopilotes terminan devorando a las orquídeas.

## ENTRE EL DESIERTO Y EL BOSQUE

El primer contacto de Max Frisch con México es el desierto. Viene de Estados Unidos, acaba de cruzar la frontera e ingresa de pronto en esa vasta extensión vacía que contempla, no sin ser devorado por el asombro repentino, desde la

ventana que debe conducirlo hasta la capital del país: “Ni una gota de agua, ni un pájaro; aquí sólo se yerguen esporádicos cactus rectos como los tubos de un órgano, plantas tan altas como una casa, rígidas e inmóviles como una obra arquitectónica. Detrás, la dorada quietud con sombras violáceas (Frisch, 1990-1991: 126). Es un día de principios de octubre de 1951 y la travesía hasta la ciudad de México durará todavía dos o tres días con sus noches largas y claras. Tiempo dedicado entonces, fundamentalmente, a la contemplación de un paisaje insólito que habrá de introducirlo a un país más insólito aún.

Esta imagen del desierto, que inaugura su contacto con México, será recuperada años después en su novela más conocida y estudiada: *No soy Stiller*.

El señor Stiller está sentado en el camastro de su celda. Ha sido encarcelado en la frontera con Suiza porque lleva un pasaporte falso, a nombre de otro que no es él. Fiel a la máxima bíblica “No te harás imagen alguna”, ha adoptado el nombre de Mr. White sencillamente porque se niega a reconocerse en Stiller, porque no quiere ser encasillado en la imagen que el nombre de Stiller implica: “‘Stiller’ niega ser Stiller —señalan Dietrich y Marlene Rall— para librarse de la imagen en la que lo quieren encerrar su mujer y sus amigos” (2003: 87). No sólo su mujer y sus amigos, sino la sociedad entera: ese nombre, Stiller, conlleva un origen, una nacionalidad, una lengua, una profesión, un conjunto de relaciones sociales, de los que Stiller, a través de Mr. White, quiere decididamente escapar.

En su primera entrevista con su abogado defensor, Mr. White, que se empeña insistentemente en no reconocerse bajo el nombre de Stiller, le ha dicho abiertamente a su abogado defensor: “vengo directamente de Méjico y puede usted creerme si le digo que los famosos sacrificios humanos de los aztecas, que arrancaban los corazones de sus víctimas vivientes para ofrecerlos a sus ídolos, no son nada comparados con el trato que se da en la frontera suiza al que no lleva papeles —o lleva papeles falsos—. ¡No son nada! (Frisch,

1968: 27). Y, un poco más adelante, la comparación entre los dos países incursiona también en otro sentido: “Mi abogado no me cree siquiera cuando le aseguro que Méjico es más bonito que Suiza” (1968: 40). Esa afirmación, en la que la imagen de México resalta sobre la superficie del texto en relación con Suiza, irá aclarándose, configurándose, a lo largo de la novela. En este sentido, los Rall han señalado puntualmente: “Ambos [Stiller y Frisch] experimentaban a Suiza angosta como una celda y a Mexico ancho y libre” (2003: 97).

Ahora Stiller está sentado en el camastro de su celda. Contempla, casi catatónico, la pared vacía y gris que tiene enfrente. Allí, de pronto, se prefigura para él la primera imagen con que México lo recibió: el desierto de Chihuahua, esa enorme extensión de arena bajo un sol abrasador. Sólo que ahora, a diferencia de la imagen del desierto que recibió a Max Frisch, la de Stiller alcanzará incluso dimensiones metafísicas: “Me gusta el desierto. Ni un pájaro en el aire, ni agua que corra, ni un insecto, sólo el silencio a mi alrededor, sólo arena y más arena, que no es lisa sino peinada y rizada por el viento, una arena que brilla bajo el sol como oro mate o como polvo de huesos” (1968: 30). Y ese espectáculo vacío, árido, calcinado, arena y sol y más arena, lo lleva a formularse una pregunta por el sentido (o el sin sentido) del hombre en el mundo: “Uno se pregunta qué hace aquí la gente. Y se pregunta incluso qué hace el hombre en este mundo” (1968: 31).

Antes que se desvanezca la imagen del desierto de Chihuahua en la pared de la celda, Stiller descubre que quizá el único sentido de la existencia del hombre es dar cuenta de lo que lo rodea, porque sólo así el mundo cobra significación, existencia, pues el mundo sólo existe si hay alguien que lo contemple, una conciencia que lo nombre, que lo diferencie, que le otorgue una significación y un sentido: “nuestros ojos eran los únicos que contemplaban ese espectáculo; sin nuestros ojos mortales que exploraban ese desierto, no había sol, sino únicamente una suma enorme de energía ciega;

sin nuestros ojos, no había luna, ni tierra, ni universo, ni conciencia de la creación” (1968: 32).

La pared de la celda es para Stiller como la pantalla de un cine en la que sus ojos (la cámara que proyecta la película) escenifican las imágenes dispersas de una región del planeta —contradictoria, abigarrada— que sólo cobra existencia gracias a esa conciencia que las ha guardado y las recupera ahora para escapar, mediante el recuerdo, de la sordidez del restringido y asfixiante espacio que lo rodea. Cuando al fin la imagen del desierto se desvanece en la pared de la celda, es sólo para ser sustituida por otra imagen, ya no vacía, muda, calcinada, monocroma, sino ahora cargada de colores, de olores, de sabores, de cantos y rasgueos de guitarras. Se trata una vez más de México, de los jardines flotantes de Xochimilco, esa Arcadia india, esa Venecia india, como la llamaron siglos atrás los cronistas españoles: “Los indios, ese pueblo enamorado de las flores, construían balsas de cañas, las cubrían de tierra y algas, plantaban en ellas incluso árboles y vivían en esas islas floridas remando de un lado para otro; de ahí el nombre de jardines flotantes” (1968: 33).

Esta imagen de Xochimilco, como una Arcadia o una Venecia india, se repite también en otro de sus textos, “Orquídeas y zopilotes”, esa larga crónica de su primer viaje a México, pero ahora se establece en ella una comparación entre lo que alguna vez fue Tenochtitlan, antes de la llegada de los conquistadores, y en lo que ha terminado convirtiéndose; es decir, en lo que es hoy la ciudad de México:

En aquella época el lago debió haber sido paradisiaco. Parte de sus orillas, se dice, se desprendía flotando como islas, con todo y vegetación. Los indios, pueblo de flores, fabricaban balsas de junco que cargaban de tierra y algas, donde cultivaban incluso pequeños árboles, y las trasladaban, rebosantes de flores, a las orillas, por lo cual se originó la expresión:

Los jardines flotantes.

Más tarde el lago quedó convertido en fango, se desecó hasta llegar a ser una charca de modestas proporciones y el México moderno, la ciudad con sus edificios estilo americano, se asienta

literalmente en un lodazal. En todas partes se ve cómo los grandes edificios se hunden en el piso un centímetro cada año, inconteniblemente (Frisch, 1990-1991: 131).

Es una imagen de la que, a través del elemento comparativo que la constituye, parece desprenderse un sentido que apunta, no sin cierta nostalgia, al resultado de la historia de México: ese fango, ese lodazal en el que se convirtió el paradisiaco lago de Tenochtitlan y sus jardinas flotantes, y sobre el que ahora se asienta la moderna ciudad de México, ha terminado devorando el esplendoroso pasado del Imperio azteca, como quizá también termine devorando en su ciénaga oscura y subterránea, poco a poco, centímetro a centímetro, a la ciudad que hoy nos alberga. ¿Qué quedará después de todo esto?, parece preguntarse Max Frisch en este texto. Nada, podría ser la respuesta. Sólo un olvido más atroz que en el que hemos sumido nuestro propio pasado.

En realidad, en la visión que el escritor suizo nos ha dejado de México, no hay complacencia, no hay beneplácito, no hay componenda posible: México es una tierra de contradicciones insalvables que estalla, ante los ojos del visitante, como una encrucijada cuyos caminos no llevan a ninguna parte. Esa visión de un país contradictorio y abigarrado, desmembrado en fragmentos inconciliables y en constante lucha consigo mismo irá profundizándose poco a poco en cada uno de sus espacios, en cada una de las prácticas de su gente, en sus fiestas, en sus creencias, en las más elementales conductas cotidianas. Gran parte de la obra de Max Frisch se aboca a develar esa imagen de un país desgarrado entre la belleza y la putrefacción.

## LOS MERCADOS

Los mercados de México son una fuente de asombro incesante a los ojos de Max Frisch, precisamente porque en ellos se concentra toda la belleza del país a través de la profusión

de olores, colores, sabores y las voces de su gente que pregonan las cualidades de sus productos e invitan al marchante a detenerse en sus puestos y a probar lo que allí se vende. Pero el mercado concentra también la imagen opuesta de todo eso: la suciedad, la descomposición, el polvo, el zumbido de las moscas, el hedor a carne podrida o a perro muerto. Es eso lo que deslumbra y se apropia de la mirada de Frisch, esa inusitada capacidad de convivir en un mismo espacio una fruta o una flor (las órquideas) con la podredumbre que lo rodea todo, una convivencia tensa, contradictoria, abigarrada; una convivencia que despierta en el visitante sentimientos encontrados e irreconciliables: la atracción y la repulsión, la seducción y el desencanto, la fascinación y el asco.

El mercado en México hace recordar las películas a color, y así es exactamente, pintoresco, con imprevistos momentos que inspiran angustia. Se percibe el olor de un perro muerto. Los niños, sentados con sus blancas nalgas sobre las inmundicias, sobre la podredumbre de cáscaras descompuestas. Esparcidas por el suelo las mercancías: frijol y chícharos, nueces y frutas que alguna vez vimos recubiertas de azúcar rebosantes de moscas [...]. Es maravillosa la variedad de flores, cuyo oroma no se propaga; donde huele horriblemente a carne, que es expuesta al sol, apesta a cloaca, tanto que uno se debe contener para no demostrar repulsión en presencia de la gente [...]. La descomposición tiene algo de demoniaco y, preferiría decir, algo de blasfemo, todo lo que podría florecer y perfumar se transforma en hedor, en putrefacción y en descomposición (1990-1991: 127).

Y allí, en medio de ese ambiente abigarrado, que en una misma imagen concentra los elementos más contradictorios e irreconciliables (o conciliables sólo en ella), el hombre vive como pez en el agua. Ese espacio no es más que la extensión de sí mismo, su metáfora. No se distingue de él, asume, como parte inseparable de sí mismo, esa mezcla extraña de belleza y podredumbre, de orquídeas y zopilotes. “Y el hombre ya no se defiende; nadie aparta a un lado al perro muer-

to; sólo de vez en cuando se apartan las moscas con un gesto cansino antes de llevarse la tortilla a la boca” (1968: 34).

O bien, este otro pasaje de la crónica de su viaje a México, en medio de la multitud que llena el mercado, cuando contempla cómo el hombre convive allí con la suciedad que lo devora, con los insectos que recorren su cuerpo, que nacen de su piel como parte indistinguible de sí mismo, con los que ha aprendido a convivir, en los que se reconoce, porque de alguna manera forman parte ya de su identidad: “Al rascarse ya no hay ningún remedio, queda un último recurso contra las pulgas: no tomáraselas en serio —que el hombre se rinda. La mayoría son indios puros, hermosos pero apáticos, indiferentes a todo” (1990-1991: 128).

Pulgas, moscas, perros muertos a mitad de una calle o en el centro del mercado: la suciedad, la descomposición, la podredumbre, esa fuente incesante de enfermedades endémicas, parece ser una constante no sólo del paisaje, sino también del hombre mexicano, la lleva en el cuerpo, le recorre la sangre:

Donde el camión hace parada siempre hay un ciego. En el ocre paisaje hay una mosca que trasmite una atroz enfermedad. Su aguja produce ante todo una hinchazón, donde deja sus huevecillos; por supuesto no hay ni un médico. Despues las larvas corren por la sangre hasta llegar finalmente a los ojos que, entonces, como huevos estrellados, supuran una viscosidad amarillenta. Así las cosas, viejos y jóvenes se limpian con la mano (1990-1991: 127).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> El fragmento citado aquí adquiere una versión distinta en *No soy Stiller*, en la que la suciedad y la enfermedad se ligan a la pobreza, a la miseria: “Y siempre que nos paramos para llenar el depósito de bencina, veo a un ciego con la mano tendida. En las plantaciones de café, hay una mosca cuya picadura produce de momento un grano de pus que se podría estirpar, pero no hay ningún médico, no hay dinero para pagar a un médico. Luego las larvas pasan a la sangre y finalmente se fijan en los ojos, que se vuelven opacos como huevos fritos, formando una masa blanco-amarillenta. Ahí están esos ancianos y esos niños, ciegos y con la mano vacía” (1968: 34-35).

## LOS ZOPILOTES

Max Frisch ha tratado de sintetizar esta primera impresión de México y del mexicano, que reúne el horror y la belleza, en una imagen constituida también por dos términos opuestos, que encierran en su contradicción la manera en la que el país se le revela a sus ojos: orquídeas y zopilotes. Si las orquídeas son el símbolo del color y la belleza de los mercados de México, los zopilotes son un símbolo también, pero ahora de su inmundicia, de su podredumbre. Conviven los dos en un mismo espacio, sin sentirse extraños el uno al otro, como si se tratara de las dos caras de una misma moneda, como si a través de ellos México se revelara como la tierra de los contrastes, de las contradicciones más abigarradas, de una hostilidad interna que se asume como esencia, de esos adversarios que se necesitan para vivir. Aunque definitivamente es sobre todo uno de los polos de esa imagen escindida el que atrae con fuerza al escritor suizo: los zopilotes.

Los zopilotes, esos pajarracos malolientes, se sientan sobre los tejados; a veces yendo en coche por algún camino solitario se les ve alzar el vuelo de un cadáver, de una culebra aplastada, de un asno medio podrido o de un asesinado, al que nadie ha echado de menos todavía; esos pajarracos se ven en todas partes, negros, asquerosos y pesados, agachados en los tejados del pintoresco mercado: zopilotes, los pájaros mexicanos (1968: 35).

La imagen de los zopilotes, más que la de las orquídeas, es la que definitivamente obsesiona a la escritura de Frisch. Pasa de un texto a otro, de una novela a otra, como una especie *leitmotiv* de la escritura, como una especie de símbolo del México que Frisch ha venido a encontrar. Ya no se trata del águila devorando a una serpiente, sino del zopilote devorando su carroña:

Lo que Herbert no podía soportar eran los zopilotes; sin embargo, mientras estamos vivos, no nos hacen nada, nada absoluta-

mente; sólo apestan como es natural que hagan unos animales que comen carroña, son feos y se les ve siempre en grupos que apenas se dejan ahuyentar una vez dedicados a su voraz labor; es inútil tocar el claxon, revolotean, saltan alrededor de la carroña despachurrada, pero no la abandonan... Una vez que Herbert conducía el *jeep*, fue preso de un verdadero furor; de pronto dio gas a fondo y arremetió contra la negra manada, y pasó a través, de tal forma que nos envolvió una nube de plumas negras

Pero nos la llevamos con las ruedas.

Aquel hedor dulzón nos acompañó durante horas hasta que, al final, venciendo la repugnancia, nos apeamos; lo llevábamos pegado entre los surcos de los neumáticos y lo único eficaz fue una penosa labor manual, surco por surco. Afortunadamente, teníamos ron (Frisch, 1972: 47).

El viaje en *jeep* por carretera hacia Palenque continúa todavía varias horas hasta que se hace de noche. Aunque la brisa nocturna refresca el ambiente, los viajeros no han olvidado el horrendo espectáculo del que acaban de ser partícipes. Saben que en cualquier momento podrán volver a enfrentar a esas aves malditas, escatológicas, macabras; lo que no saben es que poco a poco el encuentro con los zopilotes irá cobrando tintes cada vez más grotescos o francamente esperpénticos:

Seguimos buscando a la luz de la luna, hasta que Herbert tropezó con unos zopilotes que estaban despedazando a un asno muerto; Herbert gritó, juró y apedreó a los pajarracos; imposible apaciguar su ira. El espectáculo era repugnante. Habían vaciado los ojos al asno —dos hoyos rojos—, y también la lengua; ahora, mientras Herbert seguía apedreándoles, trataban de sacarle las tripas por el ano (1972: 51).

Podría pensarse que con esta imagen basta para mostrar el horror que los zopilotes inspiran en la obra de Max Frisch. Pero ese horror debe esperar todavía un estadio más, precisamente la escena que los espera al final de su largo viaje en busca de Joachim, en la frontera con Guatemala.

Faber y Herbert, acompañados también por Marcel, el arqueólogo norteamericano, han llegado al fin, después de esa penosa y difícil travesía, a la casa de Joachim (hermano de Herbert y amigo de Faber, empleado de la Hencke-Bosch en plantaciones de tabaco), tan sólo para encontrarlo colgado del techo de la sala, quizá porque no había soportado el clima húmedo y bochornoso de esas tierras bajas de la selva chiapaneca; quizá porque había sido el único hombre blanco tratando inútilmente de sobrevivir en medio de la indiferencia y la desidia en esa tierra de indios.

Allí, en las ramas de los árboles, sobre los tejados de la casa, una vez más los zopilotes esperan hambrientos para entrar por la ventana y devorar el cadáver de Joachim, ante la indiferencia de los indios que trabajaban para él, como si existiera un vínculo secreto entre el zopilote y el indio, como si el zopilote no fuera más que su nahual, como si uno fuera el instrumento de venganza del otro, como si el indio alimentara con cadáveres a su dios alado y voraz:

No pude reconocerle —comenta Faber—. Por suerte lo había hecho con la ventana cerrada; la barraca estaba rodeada de zopilotes en las ramas de los árboles, zopilotes sobre el tejado, pero no pudieron entrar por la ventana. Se veía el cadáver a través de ella; sin embargo, los indios continuaban yendo todos los días al campo y no se les había ocurrido la idea de forzar la puerta y descolgar al ahorcado (1972: 52).

Así, para Max Frisch, el territorio mexicano y la vida de sus habitantes se extiende entre dos fronteras infranqueables, entre dos fronteras irreparables: hacia arriba, un cielo lleno de zopilotes que auguran la muerte; hacia abajo, la otra frontera no es más alentadora: “el cielo mejicano es propiedad de los zopilotes mientras las riquezas de su subsuelo pertenecen a los americanos” (1968: 41). Entre esas dos fronteras se desenvuelve, según el escritor suizo, la vida de México: si una remite a la usurpación, la otra remite a la muerte.

## LA CRUELDAD

Suciedad, enfermedades, indiferencia, desidia son, hasta ahora, algunas de las características a través de las cuales Max Frisch define al mexicano. Aunque a medida que avanzamos en la lectura de sus libros, a esas características irán agregándose otras más hasta terminar configurando un cuadro bastante desolador, lúgubre, infausto, en el que el mexicano parece haber quedado atrapado desde los primeros años de la Colonia, cuando perdió la grandeza y el esplendor de su cultura para devenir un pueblo explotado y sumiso, obediente, inocuo: “los indios —reflexiona Faber— son demasiado dóciles, demasiado pacíficos, casi infantiles. Tardes enteras se pasan acurrucados en sus chozas blancas de paja, inmóviles como hongos, satisfechos, sin luz, callados. El sol y la luna son toda la luz que necesita ese pueblo afeminado, extraño y, sin embargo, inofensivo” (1972: 36).

Sin lugar a dudas, detrás de esa imagen del mexicano hay otra que le sirve de referencia. Una imagen que no nace ya de esa realidad que lo rodea, de ese país que recorre obsesivamente y que lo golpea con la fuerza de sus contradicciones insuperables, una imagen que proviene más bien de su memoria y que, aunque no aparece explícitamente en el libro, es la que hace que ese indio, con el que se cruza incesantemente en sus viajes por el país, se le revele como un ser impenetrable, hermético, insondable, abandonado a su miseria y a su pasividad, que quizá guarde un secreto que nadie, sino él, podrá descifrar.

Ante la desidia y la indiferencia del indio mexicano, ante la miseria que lo rodea y de la que no sabe (o quizá no quiere) escapar, se erige la imagen del hombre europeo —Marcel, Herbert, Joachim, el propio Faber—: emprendedor, resuelto, ambicioso, diligente, sustentado por la razón y la técnica, decidido a actuar sobre el mundo para transformarlo a su imagen y semejanza. No se trata sólo de dos personalidades distintas, sino de dos actitudes diferentes frente al mundo y frente a la vida: si una se manifiesta a través de la pasividad

y la contemplación de un pasado extinguido, de la nostalgia por un universo de sentido perdido y por la imposibilidad de sentido en el mundo actual, la otra mira hacia el futuro y expresa una voluntad de progreso y de conquista de lo que está por venir. De ahí esa mezcla de atracción y repulsión, de fascinación y antipatía que la indolencia del indio mexicano despierta a los ojos pragmáticos del europeo, esa imposibilidad de comprensión que habita en el centro de la imagen.

Pero no es sólo la indolencia del mexicano lo que asombra la mirada del europeo; es, sobre todo, su afición a la crueldad. La crueldad parece ser, según Max Frisch, una de las cualidades más fuertes, más acendradas en el mexicano. Está ligada a la fiesta, forma parte de sus juegos, de su diversión, de su risa. La fiesta es el escenario que permite y posibilita la manifestación de este sentimiento que conjuga violencia y desprecio por el otro, sarcasmo y humillación por ese prójimo en el que quizá reconocemos una parte de nosotros mismos y que convertimos en objeto de nuestra burla no sólo para separarnos de él, sino sobre todo para separarnos de nosotros mismos, de lo que somos y al mismo tiempo nos avergüenza.

Octavio Paz se ha referido ampliamente a la fiesta como el espacio que facilita la explosión, el estallido, la violencia en los que deviene de pronto el silencio y el hermetismo secular del mexicano, y que podrían prefigurar el espanto en la mirada de cualquier observador europeo:

La violencia de nuestros festejos muestra hasta qué punto nuestro hermetismo nos cierra las vías de comunicación con el mundo. Conocemos el delirio, la canción, el aullido y el monólogo, pero no el diálogo. Nuestras fiestas, como nuestras confidencias, nuestros amores y nuestras tentativas por reordenar nuestra sociedad, son rupturas violentas con lo antiguo o con lo establecido. Cada vez que intentamos expresarnos, necesitamos romper con nosotros mismos. Y la Fiesta sólo es un ejemplo, acaso el más típico, de ruptura violenta [...]. El mexicano, ser hosco, encerrado en sí mismo, de pronto estalla, se abre el pecho y se exhibe, con cierta complacencia y deteniéndose en los

repliegues vergonzosos o terribles de su intimidad. No somos francos, pero nuestra sinceridad puede llegar a extremos que horrorizarían a un europeo [...]. Algo nos impide ser. Y porque no nos atrevemos o no podemos enfrentarnos con nuestro ser, recurrimos a la Fiesta. Ella nos lanza al vacío, embriaguez que se quema a sí misma, disparo en el aire, fuego de artificio (Paz, 1969: 47-48).

El mexicano entonces, si damos crédito a las palabras de Octavio Paz, no concibe la fiesta sin ese acto de violencia que expresa un sentimiento escondido en el fondo de sí mismo y que se ejerce siempre sobre otro, que lo libera al mismo tiempo que destruye, somete o humilla a ese otro en el que de alguna manera nos vemos reflejados. El otro está ahí sólo para ser convertido en el objeto de esa violencia que nos permite liberarnos, ser nosotros mismos. Lo que, sin embargo, le llama sobre todo la atención a Max Frisch, ese europeo del que hablaba Paz, es la forma que adopta la violencia en la desbordante alegría del mexicano: la burla, la mofa, la chanza, cuya finalidad no es otra que rebajar, disminuir, envilecer, degradar al otro, ese chivo expiatorio que hace posible la escenificación del juego en torno a él, que se ha convertido en el centro de la fiesta, de la diversión de los demás, de su risa sarcástica, de su burla incesante.

No importa que se trate de un niño, cualquier cuerpo incauto es bueno para desatar sobre él la violencia colectiva, esa crueldad impune, facilitada por la escenificación de la fiesta, que recorre de principio a fin los juegos del mexicano:

Un perro está tirado en la calle, flaco y enfermo; al pasar, un mexicano le da al animal una fuerte patada y, al mirarlo yo, se echa a reír sarcásticamente. No es esta la primera vez que nos topamos con algo semejante. En el mercado hay un caballo; esta vez un anciano —sin haber tenido nada que ver con el animal— se agacha, recoge del suelo una piedra y la arroja contra el caballo, así de simple. No entiendo lo que significa. En otra ocasión vimos a un chiquillo con fuego prendido a la espalda. Sus amigos le habían colgado de ella un periódico, prendiéndole

fuego. Así estaba, sin advertir las llamas y sin que los adultos que estaban cerca de él le dijiesen algo; todos se reían tímidamente cuando le avisé al niño antes de que se quemara la camisa, después de lo cual me observó como a un tonto aguafiestas (1990-1991: 128).

La absoluta incompreensión del escritor suizo frente al espectáculo de crueldad que se lleva a cabo frente a él, confirma ese horror de europeo, del que hablaba Paz, al ser testigo de la alegría del mexicano en el escenario de su fiesta, sobre todo porque aquí se trata de una crueldad plenamente aceptada por el propio sujeto que la sufre, con tal de darle gusto a sus amigos, con tal de provocar su risa tímida o estridente, con tal de que la fiesta continúe.

La compasión es el sentimiento opuesto a la crueldad. Pero la compasión no aparece en ninguna de las páginas que se refieren a México en la obra de Max Frisch. En ellas, la crueldad devora por completo a la compasión hasta hacerla desaparecer. No hay compasión entonces en el mexicano, parece decirnos el viajero suizo: el dolor del otro será siempre un motivo de risa, de escarnio, de burla. El dolor del otro es el centro de la fiesta.

Frente a esta imagen de México y el mexicano que proyecta la obra de Max Frisch, la crítica se ha pronunciado en dos direcciones francamente opuestas. Me permito citarlas aquí a través de dos de sus exponentes más representativos.

Mario Vargas Llosa, por una parte, en su prólogo a la edición española de *No soy Stiller*, ha elogiado sin reservas las páginas dedicadas a México en la novela:

Son evocaciones impregnadas de cierta melancolía y que a menudo alcanzan un alto nivel artístico, como la hermosa descripción de los jardines de Xochimilco, o la del mercado de Amecameca y la del día de muertos en Janitzio, y una amenidad muy pintoresca, como el relato de la súbita aparición de un volcán en la hacienda tabacalera de Paricutín donde Stiller —su fantasma, más bien— trabajaba como bracero (1988: 12).

Héctor Sánchez, en cambio, desde el espectro opuesto de la crítica sobre Frisch, se ha indignado por la superficialidad y la falta de seriedad con las que el escritor suizo trata a México en sus novelas:

Y si al turismo se le pueden achacar tantos vicios, al turismo literario que también usa la cámara fotográfica, sí que se le puede reprochar su falta de seriedad, de talento, de responsabilidad. No es cuestión de irse hasta Xochimilco o hasta las ciudades de Teotihuacán para suponer que se tiene a México en el puño de la mano [sic]. ¿Qué es eso de que Xochimilco es la Venecia de América? Venecia está allá, acá es otra cosa [...]. En consecuencia no puedo afirmar que la novela *No soy Stiller* del alemán [sic] Max Frisch, en lo que hace relación a México, haya logrado interiorizar válidamente y con audacia los contornos de su realidad. Es Frisch un escritor viajero que se deja subordinar demasiado por lo pintoresco, y que por supuesto, conociendo muy bien ciertos gustos europeos, sabe especular convenientemente con los horrores externos de la tragedia, sin cuidarse de medir o pesar las posibles causas que los engendraron. No basta una sola mirada en derredor para asistir al ritual. Hay que situarse en perspectiva y desde muchos ángulos. Hay que sobrepasar la inmediatez con muchos músculos, muchos pulmones y mucho corazón (1974: 20).

Si las palabras de Vargas Llosa están dotadas del calor y la comprensión que un novelista puede sentir por el trabajo de otro novelista, las palabras de Sánchez lo confunden todo. Sánchez confunde al novelista con el sociólogo o el antropólogo y a la novela con un sesudo tratado de investigación científica. No se da cuenta (o no quiere darse cuenta) que una novela no tiene la obligación de investigar las “causas” de los “horrores” que describe, que su búsqueda no es científica sino estética, que no le interesa la verdad de lo que cuenta sino su fealdad o su belleza. Cosas que a Sánchez, por lo visto, lo tienen sin cuidado, como lo tiene sin cuidado también la nacionalidad del escritor que comenta (Frisch no es alemán sino suizo) o las tautologías baratas de su

escritura: un puño siempre será el puño “de una mano”. En realidad, lo que trasmina en el comentario de Sánchez sobre Frisch es un acendrado nacionalismo, el hecho de no aceptar que venga un europeo a nuestro país a sacarnos los trapitos al sol.

#### DÍA DE MUERTOS

Si bien es cierto que la muerte es un motivo de reflexión esencial en cualquier cultura, en el caso de la cultura mexicana la muerte adquiere características específicas y peculiares que no comparten otras culturas. Tanto Samuel Ramos como Octavio Paz han señalado ampliamente la importancia crucial que tiene la muerte en la cultura mexicana y ahí está la obra de los Contemporáneos o los dibujos de Posada para corroborarlo. Octavio Paz, concretamente, ha señalado: “Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente (1969: 52).

Y es justamente esa experiencia de la muerte en el mexicano la que llena de asombro, de estupefacción incluso, a la mentalidad europea de Max Frisch. Su visita a un cementerio la noche de muertos hace que su visión de México cambie radicalmente. Ahora ya no está guiada por los zopilotes, esos pajarracos de mal agüero que se alimentan de carroña y dominan un territorio de descomposición y podredumbre. Ahora son las orquídeas las que parecen apropiarse del espacio con su perfume, con su bondad, con su belleza. Y el escritor suizo no puede más que maravillarse con la fiesta de olores y colores que, en el silencio de la noche, se despliega a su alrededor.

Ha decidido pasar el Día de Muertos en Janitzio, esa pequeña isla en medio del lago de Pátzcuaro en Michoacán. La admiración repentina que se apodera de su mirada nace de

la contemplación de esa nocturna ceremonia nupcial entre vivos y muertos, en la que “cada hombre sabe dónde descansa su muerte, dónde descansará él mismo” (1990-1991: 132). Allí, en la oscuridad de la noche, brillan las velas que se despliegan incontables sobre las tumbas del cementerio. Alrededor de las tumbas, altares de bambú con bizcochos, flores, frutas, figuras de azúcar: son los alimentos con los que el mexicano nutre la memoria de sus muertos. “De su atmósfera —y la atmósfera es lo esencial— debe la muerte nutrirse conforme se acerque la noche plena” (1990-1991: 132). Más allá de la cintilante luz de las velas, no se distingue nada. Sólo el viento frío que acaricia la piel y la impenetrable oscuridad del firmamento. A lo lejos se escucha el tañer de una campana. Es lo único que se escucha y, si acaso, un murmullo de voces muy suave e intermitente. “En ningún rincón se llora, se habla muy poco, apenas lo necesario” (1990-1991: 132). El silencio de la noche, el silencio de la muerte lo cubre todo.

El silencio, al que se someten incluso los niños al mirar hora tras hora las velas vacilantes o el vacío que se extiende por encima del lago, no significa recogimiento, ni meditación en el sentido que nosotros les damos, ni bueno ni malo. El silencio es sencillamente silencio. Frente al hecho de la vida y la muerte, no hay nada que decir. Incluso hay mujeres que se duermen mientras su muerto, ya sea el padre, el marido o el hijo, se alimenta en silencio del olor, de la esencia de las cosas (1968: 342).

Ese olor que alimenta a los muertos y que invade el ambiente y se esparce con el viento, es el olor de las flores y los frutos que las mujeres derraman sobre las tumbas de sus muertos: “el muerto se alimentará de aquellos manjares, porque el olor es la esencia de las cosas; éste es el significado del rito” (1968: 342). No hay dolor, no hay solemnidad, no hay dramatismo, sino esa naturalidad del comportamiento cotidiano que nace de la certeza de que los muertos no se han ido del todo, de que no se han ido, de que están ahí, junto a ellos, celebrando todos juntos la misma fiesta. No hay, para

el mexicano, una frontera precisa que separe la vida y la muerte, la muerte no separa nada, sino que más bien reúne: vivos y muertos comparten un espacio y un tiempo en el que toda frontera ha quedado abolida. Se hablan mutuamente, se contemplan, comparten sus alimentos a la luz de las velas. Y es que, para el mexicano, la muerte es parte de la vida o al revés. Todo forma parte de un conjunto indiviso en el que los gestos y las voces se confunden: los muertos nos hablan y nos acarician desde su silencio en mitad de la noche.

Todo el conjunto, que se eleva a cada toque de la hora desde el interior del silencio cubierto de frío, tiene algo de lo genuino que vence, algo de aquello que ha sido rescatado, de la inmediatez que tiene la realidad, de la sobriedad de una tradición viva. Es verdad, las mujeres no se arrodillan, permanecen sentadas sobre la tierra, sobre las tumbas (las almas de los muertos deben elevarse en su regazo) (1990-1991: 132).

Lo único que Max Frisch lamenta, en esa fiesta nocturna en la que los vivos comparten sus frutos y sus flores con sus muertos, es la insultante presencia de los turistas, esa masa amorfa y siempre igual a sí misma que, con sus inoportunas cámaras fotográficas, recorre los infinitos caminos del mundo para afearlo y ultrajarlo todo:

Lo único deplorable en este lugar son los turistas; la gente los mira boquiabiertos, como si fuesen figuras de relleno en un museo. Dos jóvenes norteamericanas intentan hacerle una entrevista a un niño sentado a solas sobre una tumba, otro levanta la tela que cubre el plato para ver lo que es ofrecido a los muertos y una dama de cabello teñido se coloca, no sin dar un dólar, para hacer lo mismo y que, junto con su esposo, entre una familia indígena, derriba, al pasar, un par de velas al momento de tomar una fotografía [...]. Decidimos sentarnos aparte, algo avergonzados (1990-1991: 132).

En algún momento de su viaje a Janitzio, y ahora a través de la voz de Stiller, Max Frisch recuerda los cementerios suizos. Recuerda concretamente aquel día que visitó con su

hermano la tumba de su madre en Suiza y la comparación con México se establece de pronto tan sólo para constatar la enorme diferencia que separa a europeos y mexicanos en cuanto a la relación con sus muertos: allí, en el cementerio suizo, no hay nadie, todo está vacío, sólo las lápidas grises llenan el espacio, “ese Manhattan grisáceo de mausoleos” (1968: 347). Llueve, no hay nadie, sólo el viento recorre las tumbas, “todo está frío, húmedo, gris” (1968: 348).

#### CIVILIZACIÓN Y BARBARIE

Aunque en la novela *Homo Faber* no se nos dice nunca la fecha en la que Walter Faber y su amigo Herbert realizan su viaje a México, me parece que podría situarse, con bastante precisión, a mediados de los años cincuenta. Sin embargo, la imagen de México que se desprende de la novela no queda reducida a esos años, más bien los trasciende hasta llegar a nuestros días. En el europeo siempre ha existido la sensación de que, al desembarcar en algún país del Tercer Mundo, se interna, bajo su propio riesgo, en una *Terra Ignota*, en una Tierra de Nadie en la que puede ocurrir cualquier cosa que no ocurriría nunca en ninguno de sus países “civilizados”. Viene a descubrir a ese Otro que nunca será Él mismo. Y el viaje cobra de pronto, en el mejor de los casos, ese matiz de exotismo que lo vuelve excitante, prodigioso, sublime; en el peor, no es más que una bofetada de la barbarie a mitad de la cara ingenua del civilizado.

En lo que se refiere a América Latina esta problemática nace ya desde la Conquista, en el momento en que se encuentran dos culturas no sólo distintas sino irreconciliables y en el que es imposible reconocer al Otro como Uno mismo,<sup>2</sup> se prolongó a lo largo de la Colonia con interminables discusiones sobre el trato que debía darse a los indios, llegó

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov se ha ocupado ampliamente de este tema en *La Conquista de América. La cuestión del otro*.

hasta el siglo XIX y mediados del XX con los planteamientos de Sarmiento, Rodó, Vasconcelos, el grupo Hyperion en México y el grupo Saker-Ti en Guatemala y se ha prolongado incluso a nuestros días con el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas que tanta fascinación ha ejercido sobre intelectuales europeos y norteamericanos que encontraron la oportunidad de venir a pagar sus culpas eurocentristas en las selvas chiapanecas. En todos estos momentos de la historia de América Latina, y en particular de México, la controversia entre civilización y barbarie, de una manera explícita o implícita, ha sido central.

Max Frisch, en *Homo Faber*, vuelve al tema, siempre fiel a la perspectiva racionalista y pragmática europea. Al avión, en el que Walter Faber se dirige a México desde Nueva York, le ha fallado un motor y se ve obligado a detenerse en Tampico. Aprovecha la ocasión para dirigirse a su compañero de asiento, un ingeniero alemán inoportuno llamado Herbert, y advertirle lo que se encontrará en esa ciudad a la que se ven obligados a descender y que el alemán es incapaz de prefigurar ni lejanamente en su imaginario, en el que tantas ciudades se superponen unas a otras: “la ciudad más sucia del mundo —le dice—, un puerto petrolífero, ya verá usted; cuando no apesta a petróleo, apesta a pescado” (1972: 16).

Es la primera imagen que se nos da en la novela de una ciudad mexicana y, en ella, se confronta ya la suciedad de Tampico con la limpieza y pulcritud de las ciudades europeas o norteamericanas de las que vienen. A esa suciedad —signo de la barbarie— se le agrega otro aspecto que la califica con más precisión: la peste. No se trata de un simple olor como cualquier otro, sino de la degeneración de todos los olores. Es ese el territorio al que arriban: un territorio sucio, que apesta. Y Herbert comienza así a formarse una cierta imagen de México que se verá enriquecida un instante después. Faber le advierte al inocente ingeniero que no se le ocurra, bajo ningún concepto, comer pescado en Tampico. Y se extiende sobre la intoxicación que sufrió en 1951, durante su viaje anterior, por comer pescado en mal estado:

—Le aconsejo de verdad —dije— que no coma pescado, pase lo que pase.

El hombre intentó una sonrisa.

—Los indígenas, naturalmente, están inmunizados —le dije—, pero lo que es nosotros... (1972: 17).

Ahora ya no se trata sólo de la suciedad y la peste, sino de los alimentos en mal estado, de la podredumbre a la que los mexicanos están acostumbrados y de la que se alimentan. Así, esa primera imagen de México se completa y, en ella, se proyecta al país como un riesgo para el civilizado: ¡Cuidese de comer en México!

Después de una breve estancia en la ciudad de México, deciden volar a Campeche, desde donde deben dirigirse en tren a la frontera con Guatemala. Al igual que Tampico, la ciudad de Campeche aparece descrita como una suerte de tierra de nadie, calcinada por el sol y recorrida por un hedor a muerte y corrupción que hace imposible la vida humana, a menos que se la comparta con la carroña y los zopilotes (de nuevo la carroña y los zopilotes, una obsesión en la escritura de Max Frisch sobre México):

Ya en Campeche nos recibió el calor con un sol pastoso y una atmósfera pegajosa, hedor de barro que se corrompe bajo el sol. [...]

Campeche es todavía una ciudad, una población con corriente eléctrica que permite afeitarse, y con teléfono, pero en todos los cables estaban ya posados los zopilotes que, en fila, esperan a que un perro muera de hambre, o muera un burro, o se mate a un caballo, para lanzarse sobre él. Nosotros llegamos en el preciso momento en que tiraban de aquí para allá de unas de esas masas de entrañas, toda una manada de pájaros de color violáceo con los picos ensangrentados de tripas, imposibles de ahuyentar ni siquiera cuando pasa un carro; arrastran la carroña más allá, sin remontar el vuelo; sólo saltando, sólo apartándose, en medio del mercado (1972: 32-33).

Para escapar al infierno de esa ciudad sureña, en donde el hombre convive con los zopilotes y la carroña respirando

el olor a podrido de sus calles, los dos amigos deciden alquilar la habitación de un hotel para ducharse y descansar un poco. Un hotel, suponen, es un espacio civilizado, que dispone del servicio necesario para ofrecerles confort y comodidad a los huéspedes, donde podrán darse una ducha y tomarse un whisky para desvanecer el cansancio del viaje y la mala impresión de la ciudad. No saben, aunque pronto van a saberlo, que el infierno se prolonga también allí, que no hay un sólo espacio en la ciudad, ni exterior ni interior, que los ponga a salvo de la suciedad, el hedor y las alimañas.

En el hotel hay por lo menos una ducha, una toalla que huele a alcanfor, como es costumbre en aquellos países, y cuando uno se quiere duchar, de la cortina mohosa caen cucarachas de un dedo de largas. Yo las ahogué, pero al cabo de un rato volvían a subir por el desagüe hasta que tuve que aplastarlas con el pie para poder, al fin, ducharme.

Soñé con esas cucarachas (1972: 32).

La ciudad es por definición un espacio de cultura, un espacio civilizatorio. Es ese territorio rescatado a la naturaleza en el que el hombre deja su huella, una huella en la que debe reconocerse. Todo lo que hay en la ciudad es obra suya: edificios, calles, parques, luz eléctrica, automóviles, teléfono... El hombre ha construido todo eso para escapar a la naturaleza, un espacio que nunca fue suyo y en el que vivió como esclavo. El terror a la naturaleza lo llevó a construir ciudades, cotos cerrados en los que la naturaleza no podía ingresar, a no ser domesticada, como un parque o una fuente. Es el espacio urbano el que define al hombre, el que lo humaniza, el que lo refleja como un espejo. Un espacio construido por la racionalidad y la técnica. Y lo que el hombre menos espera al llegar a una ciudad es encontrarse de frente con esos ominosos e inoportunos fragmentos de naturaleza —burros, caballos, perros muertos, zopilotes, cucarachas— que afean su obra, que la desmienten. Se trata de una intromisión intolerable de la barbarie que genera

ansiedad y angustia en el civilizado. Sólo un bárbaro puede cohabitar con las alimañas y la podredumbre.

Pero México es precisamente eso: un territorio en el que conviven amablemente hombres y zopilotes, hombres y cucarachas. De norte a sur, las ciudades mexicanas son un mentís al concepto europeo de ciudad, a la racionalidad de sus calles, a la pulcritud y limpieza de sus espacios interiores. De norte a sur, las ciudades mexicanas abren sus puertas a la confusión y al desorden de la naturaleza, a su anarquía. De norte a sur, México no es más que un territorio dejado de la mano de Dios, una tierra de nadie porque el hombre que la habita no es enteramente humano, allí la gente, más que vivir, sobrevive, compartiendo insensible sus días y sus noches con el calor agobiante, la suciedad, los insectos, la carroña, el hedor, la podredumbre, esos signos espurios con los que la naturaleza mancha la obra del hombre. Ante los civilizados ojos del hombre europeo, México aparece entonces como el territorio de la irracionalidad y el caos, donde todo, incluso lo impensable, es posible.

Hay todavía una imagen que sirve de metáfora a lo que venimos diciendo, a esa imposibilidad de racionalidad en la que México se debate a los ojos de Max Frisch. Faber y Herbert han tomado al fin el tren que debe llevarlos a la frontera con Guatemala. Al poco tiempo de haber salido de la estación, sin razón aparente alguna, el tren se detiene a mitad de la noche, a mitad de la selva. Se trata simplemente de algo habitual en estas tierras que se erigen contra toda comprensión inteligente:

Un búfalo parado sobre los raíles que se alejaban en línea recta delante de nosotros; nada más. Estaba allí como disecado, deslumbrado por el faro de nuestra locomotora, atontado [...]. La locomotora no dejaba de silbar. Alrededor, la selva. Al cabo de algunos minutos, el búfalo (o lo que fuera) desapareció lentamente de delante del faro (1972: 34).

Hace un momento dije que se trataba de una imagen que funciona en el texto como una metáfora de un país que

excede los límites de toda explicación racional, que acaso sólo puede ser explicado metafóricamente. Y ahí está esa imagen para intentar explicarlo: se trata de ese fragmento de naturaleza (el búfalo) invadiendo ese espacio civilizatorio inaugurado por la técnica (los raíles del ferrocarril) hasta volverlo inútil. Ante esa abrupta y sorpesiva invasión de la naturaleza en esa dimensión esencialmente humana, el hombre no puede más que esperar, pacientemente, resignadamente, que ese fragmento de naturaleza, por su propio movimiento, vuelva al territorio que le es propio para que la civilización siga su curso.

Sin duda, uno de los aspectos fundamentales en esta novela es la confrontación, sobre el suelo mexicano, entre civilización y barbarie, entre cultura y naturaleza. No podría concluir estas notas sobre Max Frisch sin referirme a esa otra imagen (el motor Diesel) que acentúa también, una vez más, esa confrontación a la que me he venido refiriendo.

Faber y Herbert están ahora en Palenque, donde permanecerán algunos días con sus noches. Y lo que sobre todo llama la atención en esa pareja de ingenieros arios no son tanto las ruinas ni las tumbas ni las estelas de vivos colores en los edificios precolombinos, sino el motor Diesel que paradójicamente por el día ilumina todo el pueblo.

Palenque tiene un motor Diesel que produce corriente eléctrica; pero a las 21 horas la cierran y uno se encuentra, de pronto, en la oscuridad de la selva sin más iluminación que los relámpagos, azulados como la luz de una lámpara de cuarzo, y la de los moscardones rojos luminosos.

[...]

En general, cuando paraba el motor Diesel, reinaba el silencio; un caballo pacía a la luz de la luna y en el mismo pasto un ciervo; pero todo en silencio; más acá una cerda negra, un pavo al que excitaban los relámpagos y que graznaba, un ganso que, alarmado por el pavo, empezó también, de pronto, a graznar; fue una súbita alarma, luego otra vez silencio, relámpagos al fondo de la llanura; sólo al caballo se le oyó pacer toda la noche (1972: 37).

Mientras el motor Diesel está en funcionamiento y produce corriente eléctrica, la naturaleza se esfuma deslumbrada por esa luz civilizatoria, encegueda y muda por la omnímoda presencia de la técnica que llena todo el espacio. Pero a las nueve de la noche, cuando el motor Diesel se apaga, cuando la civilización hace silencio y se retira, cansada, a sus aposentos, la naturaleza cobra vida de pronto y recupera plenamente el espacio usurpado durante el día: la oscuridad de la selva se impone a la luz de la máquina, sólo los relámpagos y los moscardones rojos iluminan la noche. En medio del silencio repentino, emerge la naturaleza con su lenguaje ininteligible: un caballo y un ciervo pacen a la luz de la luna; junto a una cerda negra, un pavo y un ganso graznan excitados por los relámpagos; al caballo se le oye pacer toda la noche. Es el lenguaje mudo, *insignificante*, de la naturaleza, que sólo logra expresarse en el silencio de la cultura.

Incluso, cuando el autor trata de calificar a los relámpagos, ese abrupto fragmento de naturaleza, no tiene más remedio que recurrir a una metáfora que sólo la cultura le ofrece: “azules como la luz de *una lámpara de cuarzo*”. Es decir, la única posibilidad de inteligibilidad de la naturaleza —parece decirnos Max Frisch— es a través de la palabra civilizatoria, de la racionalidad instrumental que nace de ese universo artificial, tecnológico, que es el nuestro. Paradójicamente, sólo a través de la técnica podemos acceder a la naturaleza.

Así, México, en el centro de la confrontación entre cultura y naturaleza, entre barbarie y civilización, que es una de las preocupaciones centrales en la obra de Max Frisch, se dibuja como ese continente bárbaro, ahíto de contradicciones insalvables y abigarradas, que resulta sencillamente incomprendible a la luz de la límpida racionalidad de un europeo.

Desde el avión que lo lleva de regreso a Suiza, Max Frisch contempla con nostalgia el país que lo ha acogido durante

unos meses y del que ahora se despide condensándolo en una última imagen:

Todavía se ven las pirámides, [...] la Sierra Madre Oriental, sus desolados y en su mayor parte desérticos valles cubiertos de extensas sombras de un tinte violáceo. Después de una breve escala en Tampico, volamos definitivamente sobre el golfo azul, sobre las últimas lagunas; en mi intento por mirar hacia atrás, todo se pierde en una bruma de color cobrizo [...]. Creo que México no dejará indiferente a nadie que, por una vez, haya entrado en contacto con él [...]. Orquídeas y zopilotes, paraíso e infierno, seducción y repulsión, grandeza y espanto (1990-1991: 133).

#### BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA CITADAS

- FRISCH, MAX (1968), *No soy Stiller*, Barcelona, Seix Barral.  
 — (1972), *Homo Faber*, Barcelona, Seix Barral.  
 — (1990-1991), “Orquídeas y zopilotes”, *Casa del Tiempo*, vol. X, núms. 98-99, México, noviembre-febrero, pp. 126-133.  
 PAZ, OCTAVIO (1969), *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica.  
 RALL, DIETRICH y MARLENE RALL (2003), *Mira que si nos miran. Imágenes de México en la literatura de lengua alemana del siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.  
 SÁNCHEZ, HÉCTOR (1974), *México nueve veces contado por narradores extranjeros*, México, SEP SETENTA.  
 TODOROV, TZVETAN (1987), *La conquista de América. La cuestión del otro*, México, Siglo XXI.  
 VARGAS LLOSA, MARIO (1988), “¿Es posible ser suizo?”. Prólogo a Max Frisch, *No soy Stiller*, Barcelona, Círculo de Lectores.