


Identidad, ajedrez, masonería en *Don Juan o el amor por la geometría* de Max Frisch

Mónica Maffia

(régisseuse, fundadora y directora del Grupo de Teatro FyL de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

Max Frisch tuvo que interrumpir sus estudios de Literatura Alemana por la muerte de su padre. Tenía que salir a trabajar. Empezó a recorrer el mundo como periodista deportivo y a los veinticinco años pudo volver a estudiar, pero ya no literatura. Esta vez eligió la arquitectura.


Apenas recibido, ganó un premio por el diseño de una pileta de natación y se volcó completamente a su trabajo como arquitecto, instalando su propio estudio. Lentamente retomó la escritura, el teatro, la dramaturgia. Conoció a Dürrenmatt y a Brecht. 

Su versión del Don Juan, *Don Juan o el amor por la geometría*¹, rinde honores -por boca del personaje del Obispo- al *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. No obstante, toma también elementos del *Don Juan* de Molière y el *Don Giovanni* de Mozart. Ya veremos de qué manera.

Se habla de "metateatro" a partir de 1963 con la aparición del libro *Metateatro: una visión de la nueva forma dramática* de Lionel Abel, crítico y dramaturgo. El término se aplica a todo lo que en una obra de teatro resulta auto-referencial, ya sea que el lenguaje de los personajes aluda a su condición de actores o que el texto mismo lo evidencie. También se habla de recursos metateatrales en los casos de *teatro dentro del teatro*, como ocurre en *Hamlet* o en el *Sueño de una noche de verano; de ceremonias dentro de la misma obra* y de *personajes que juegan a ser otros personajes*. Obras construidas sobre la base de obras anteriores, el juego de roles y una infinidad de recursos que ponen de manifiesto la teatralidad, pueden ser incluidos, entonces, dentro del concepto de metateatro.²


¹ Max Frisch, *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, London, Methuen's 20th Century Texts, 1979.

² Mark Ringer, *Electra and the empty urn*, University of North Carolina Press, 1998. (cfr. Ringer, 1998, p.16).

Por lo tanto, si bien cuando Max Frisch escribió esta obra el término aún no estaba acuñado, la técnica sí lo estaba, inclusive desde los griegos. Podemos, entonces afirmar que *Don Juan o el amor por la geometría*, parte de un concepto metateatral, al estar su argumento basado en mitos pre-existentes: Don Juan y la Celestina, y al ubicar la acción en *una Sevilla de teatro*.

Podríamos hablar de una intertextualidad con la ópera *buffa Don Giovanni* de Mozart, no sólo por la teatralidad operística para re-crear la aparición del *Convidado de Piedra*, sino por la estructura misma de la pieza. Me refiero a que, además de los cinco actos propios de la tragedia, Frisch agrega *Intermezzi* que es un término característico de la ópera. Además, en el cuarto acto aparece el personaje de Leporello, que pertenece al libretto de Lorenzo Da Ponte de la ópera de Mozart. Pero el libretista tomó también elementos de *Don Juan – eine fabelhafte Begebenheit* de Hoffmann que adoptó también Max Frisch: la idea de que Ana y Juan estaban destinados uno al otro.³

Otra característica metadramática de esta versión de Max Frisch, es el uso del telón cerrado como fondo para escenas breves (*intermezzi*) que transcurren delante. Y más aún, el final de la obra con el libro que está leyendo Don Juan: no es otro que *El Burlador de Sevilla* de Tirso, con el guiño magistral de Max Frisch en el comentario del obispo: "¿No vio la función en Sevilla? La representan ahora en el teatro. Parece que lo escribió nuestro prior."

 Y no podemos dejar pasar el texto en francés de Leporello como una manera de reconocer la influencia de Molière en esta concepción del Don Juan de quien hereda el escepticismo y la relación con las matemáticas: cuando su sirviente le pregunta acerca de su fe, Don Juan le contesta: "creo en que dos más dos son cuatro."

Con respecto al género, si bien la traducción al castellano de Editorial Sudamericana aclara que es una comedia, en realidad estamos frente a una tragicomedia. Quizás sea un problema de traducción ya que la palabra alemana *Komödie* no es "comedia" (que en alemán es *Lustspiel*), sino "tragicomedia". Para confundir aún más, la Celestina dice "el amor es una tragedia". Es que la tragicomedia tiene un conflicto trágico que se plantea a través de la paradoja y el grotesco.

³ (cfr. Max Frisch, 1979, p.xxvii)


La pérdida de la identidad

Éste es un tema central en la obra. Don Juan se pregunta quién es él, quién es su novia. No logra una respuesta y se sumerge en la Geometría como ideal de constancia y pureza. El único descanso a su dilema es jugar al ajedrez, pero, tal como veremos, es él quien es jugado: en esta obra en la que se exalta la teatralidad, el protagonista descubrirá que hay otra mano moviendo sus piezas. Don Juan está atrapado por la imagen. La de sí mismo, la de los otros, la que los demás tienen de él. La imagen no refleja la realidad. Por lo tanto, la obra plantea el uso de máscaras como ocultamiento y como revelación. Los espejos. Los disfraces. Las apariencias.

Don Juan no es quien la gente cree que es; hay una continua confrontación entre la imagen de héroe que los otros tienen de él y su propia identidad. Este Don Juan es una víctima del rol que la sociedad le impone. Tiene –como Narciso- miedo de quedar atrapado. No es el libertino de Tirso y de Zorrilla, no conquista mujeres sino que –creyéndolo el gran héroe- son ellas quienes se le ofrecen y lo persiguen. Los maridos reaccionan ofendidos y van muriendo uno tras otro. Las viudas reaparecen como una pesadilla en el cuarto acto.

Ya en la primera escena se plantea el tema del agua y los espejos, y el conflicto de Don Juan con la imagen de Ana en una intertextualidad con el mito de Narciso y Eco. Doña Ana toma palabras de Juan y las repite como propias. Pero Juan sospecha que Ana no está enamorada de él, sino de la imagen del supuesto héroe. De alguna manera, Ana es su contraparte. Cuando escapan uno del otro es cuando verdaderamente se encuentran.

En el segundo acto, se evidencia el dolor que él siente por el ideal imposible, la diferencia entre el sueño y la realidad que lo llevan a confirmar sus sospechas de que los vínculos ideales no existen. Su egoísmo se manifiesta abiertamente en el insistente "ich" de sus respuestas.

El Minotauro vivía encerrado en un laberinto de Creta para esconder la monstruosa vergüenza de su origen, además de su aspecto y su ferocidad. En *Don Juan o el amor por la geometría*,  el protagonista sufre su encierro al haberse transformado en la peor concepción de monstruo que Max Frisch pueda imaginar: un marido.

En cuanto al tema de apariencia y realidad, la *Celestina* –tomada de la bruja de Rojas– le explica a Miranda que una prostituta no tiene que simular sentimientos: tiene dignidad, por eso, no vende su alma. Miranda va a vestirse de novia para que Juan vea en ella a Doña Ana. Recurre a la apariencia para conseguir lo que quiere: a Juan. Pero en caso de tener éxito, esto mismo ratificaría que las relaciones únicas, verdaderas, no existen. De hecho, Don Juan acepta a Miranda creyéndola Ana, y luego a pesar de ver el cadáver de Ana, se niega a dar crédito a la realidad.

No es gratuita la inclusión de la *Celestina* como personaje clave en la obra. Ella y Miranda representan lo marginal, el estrato social más bajo. Tanto en *La Celestina* de Rojas como en el *Don Juan* de Tirso, las malas artes son empleadas para concretar amores pecaminosos. El castigo es también un tema común a ambas obras, así como la lealtad y la deslealtad, la venganza y la muerte. Curiosamente, ambos personajes se han sustantivizado y se puede hablar de que alguien oficia de *Celestina*, o que tal otro es un Don Juan. Ambos se mueven por interés (la *Celestina* por dinero y Don Juan por conquistas) y tienen una postura escéptica ante la vida. Ambos son codiciosos e hipócritas.




Laberinto y ajedrez

Y si hablamos del Minotauro está implícito también el laberinto. El laberinto no sólo como arquitectura ingeniosa, como trampa, sino también en tanto construcción onírica, como viaje espiritual, como recorrido interior. La oposición con el afuera, con lo periférico.

Max Frisch presenta, sin embargo, una paradoja. Lo periférico visto como inquietante y marginal contra la seguridad y solidez del *status quo* se plantea, al final de la obra, en espejo que invierte el sentido: lo establecido pasa a ser la periferia amenazante y la seguridad del castillo, un encierro insostenible.


El ajedrez estructura esa construcción laberíntica, regulando los caminos para encerrar al otro. Una Sevilla teatral oficiará de tablero: la obra abre cuando la partida ya está comenzada.

"*La confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios*" dice Borges en *Los dos reyes y los dos laberintos*. Justamente en la versión del Don Juan de Max Frisch, Don Juan encarna la confusión y Miranda lleva en su nombre el maravillarse, el asombro. Cómo no relacionarlo con la adolescente Miranda de *La Tempestad* de Shakespeare donde también se explora el juego de espejos como puesta en crisis de la realidad misma, quien al final de la obra expresa con la admiración que lleva en su nombre: 

*"Oh wonder!
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is! O brave new world
that has such people in it!"*

pero esto lo dice después de discutir con Ferdinand, porque sospecha que hizo trampa en el juego de... – sí- de ajedrez.

Tanto en el relato de Borges como en la obra de Shakespeare y por supuesto, en la pieza de Max Frisch que nos ocupa, están presentes lo lúdico y la estrategia en una estructura que toma como base el ajedrez.

Podemos ver, entonces, la intertextualidad con típicos motivos kafkianos como son el laberinto, la pérdida de la identidad, el sufrimiento y la cábala. A lo largo de la obra se ve el recorrido del asombro a la aceptación. Como en *La Metamorfosis* de Kafka, el protagonista sufre por retener la conciencia de sí mientras observa con asombro la propia transformación. El *Doppelbindung* (doble atadura), el doble mensaje está aquí a la orden del día. 

Las piezas de ajedrez ya están ubicadas en el tablero. Don Juan y su caballo blanco están en juego desde que abre el telón. En clara alusión ajedrecística, Don Juan dice " *Ahora y aquí se decide el rumbo (...) el destino depende de un caballo blanco*". Ana –que también pertenece al sector blanco- tiene, no obstante, algo oscuro en el vestido.

El sector negro está reservado para los personajes marginales. Sin embargo el alfil (el obispo) blanco facilita el acceso de las piezas negras, de la misma manera que el Obispo de Córdoba participa de las jugadas de Miranda. Ésta es una jugada de JAQUE, donde la DAMA NEGRA ataca, pero el REY BLANCO no se puede mover porque lo tapan sus propias piezas.

Se acerca el final de la obra y Don Juan admite *una suerte de parálisis* ya que sus opciones son morir o quedarse donde está. Esto se asemeja a la jugada ajedrecística EL AHOGADO, en la cual se termina la partida porque el REY queda inmovilizado sin que nadie lo ataque, o sea que no es jaque, pero si se mueve sí entra en jaque o –quizás- en jaque mate.

Pero todavía queda una posibilidad aún peor, “*solo falta que el sexo me arrolle el último lazo en torno del cuello: que ella me haga padre*” exclama Don Juan. ♞ Y esto es exactamente lo que sucede en términos ajedrecísticos: EL PEON CORONADO. La pieza más débil, el PEON NEGRO, el personaje marginal, Miranda, accede desde la posición 7 del tablero a la posición 1, SE CORONA Y PASA A SER DAMA, por lo tanto deja atrás las limitaciones del peón y adquiere la movilidad y características de una DAMA. De la misma manera, Miranda con un cambio de imagen pasó a ser duquesa y tiene el entorno, los modales y las aspiraciones de una dama.

Geometría: triángulo y masonería.


La psiquiatra alemana Margarethe Mitscherbich habla de lo edípico como *triángulo*. En *Don Juan o el amor por la geometría*, tenemos a Don Juan padre, al joven Juan y la figura de la madre que, por omisión, está presente. El triángulo final lo integran Don Juan, Miranda y el hijo por nacer.

El número *tres* se reitera a lo largo de la obra, Don Juan tiene 33 años (precisamente la edad en que Cristo transcurre el paso de la vida a la muerte y de ahí a la resurrección), se persignan tres veces, aparecen tres primos. En el cuarto acto, Don Juan le dice a Leporello que necesita tres minutos más para estar listo y recibir al Obispo de Córdoba. ♞ También hay tres músicos y la campanilla suena tres veces. En el *intermezzo*, antes del quinto acto, la Celestina viaja tres horas para decirle la verdad a la "hermana" Elvira. Ya en el quinto acto, Don Juan se sirve y toma tres copas de vino.

Para la masonería, el triángulo es la representación geométrica del número sagrado, que simboliza la divinidad. Don Juan –un escéptico constantemente enfrentado a la Iglesia- se justifica con estas palabras *llámelo Dios, yo lo llamo Geometría*. Éste es un concepto también claramente relacionado con la masonería.


Como el cristianismo se enfrenta a la masonería, varias veces le dirán a Juan “¡eres el diablo!” Y en otras ocasiones “¡que el Cielo despedace al criminal!” a lo cual responde con orgullo prometeico: “¿cuál de los dos, el cielo o yo, hará escarnio del otro?”

En su análisis equivocado de la naturaleza humana, Juan opina que para una mujer es lo mismo tener un hombre u otro en su cama y que también los amigos son prescindibles y se reemplazan fácilmente. Él ama la geometría y el padre lo encuentra con un libro de álgebra. Tenemos entonces los elementos que representan la masonería, las llamadas **TRES luces** que se colocan en el altar masónico: la **escuadra** (el maestro en el trono), el **compás** (el jefe de la logia) y el **libro** (el sol y la luna).

Notemos que la obra empieza con Don Juan escondiéndose tras unos pilares. Justamente, la masonería simboliza la evolución del cuerpo – alma – espíritu, sobre **tres** pilares: el pilar del rigor (representado por el sol) y el pilar de la gracia (representado por la luna) y un pilar invisible.  Sobre estos pilares se marcan etapas en el proceso de conocimiento.


El grado de aprendiz se refiere al mundo físico, el grado de compañero asciende al mundo psíquico y el maestro llega al mundo espiritual. A estos grados corresponde una numeración que va de 10 a 1. Del 10 al 7 están por debajo de la línea de agua, 6, 5 y 4 están en la superficie del agua, y 3 – 2 y 1 por encima. Recordemos que el estanque donde se encuentran Ana y Don Juan fue también una revelación para ambos.

Para concluir, retomo el tema de la influencia de la ópera de Mozart en el texto de Max Frisch, y su relación con la masonería y con el personaje-leyenda que fue Casanova.

En un programa de la televisión inglesa Channel 4 y NVC Arts, emitido por el canal de cable *Films & Arts*, entrevistaban al barítono Thomas Allen, en ocasión de representar *Don Giovanni* en el mismo teatro donde Mozart la estrenara en 1787: el Teatro Nacional Stavorske de Praga. Allen sugiere que el personaje del Don Juan de Mozart está basado en la figura de Casanova. Como prueba este vínculo entre Mozart y Casanova, el cantante señala los grabados de Mozart y de Lorenzo da Ponte (autor del libretto de Don Giovanni), los programas y *afichettas* de la ópera, que formaban parte de la colección personal de Casanova, y el hallazgo de un documento importantísimo:  la re-escritura del sexteto del segundo acto de la

ópera, de puño y letra de Casanova, siguiendo la misma secuencia que en el libretto de da Ponte y terminando con las mismas palabras (*fugge...*). Con estos elementos de juicio sumados a otros de tipo histórico, el barítono deduce que hubo un primer encuentro entre Casanova y Mozart en una logia masónica de Viena y que Casanova habría estado presente en el estreno de la ópera en Praga ya que, dos días antes del estreno, coincidieron en una fiesta celebrada en la casa de cierto noble de esa ciudad.

Luego, Allen traza un paralelismo entre Mozart y Casanova: los dos eran masones, se interesaban por lo oculto, tenían conocimiento de la cábala (que Casanova usó para obtener dinero y para ritos sexuales extraños) y asegura que algo más debe estar cifrado en la ópera, ya que en la escena del cementerio siempre suceden cosas inexplicables que él mismo ha podido percibir. Deja entonces entrever que no es casual que tanto Casanova como su alter ego Don Giovanni hayan tenido el mismo final trágico, ya que la tumba de Casanova fue destrozada durante unos excavaciones por trabajos de minería y por lo tanto -igual que don Juan- fue tragado hacia las entrañas de la tierra.

Para este Don Juan, el castigo no es el infierno. Es el matrimonio. Max Frisch penaliza a su criatura, encerrándolo, como corresponde, en el laberinto sin salida del aburrimiento matrimonial.  El aburrimiento y la monotonía cotidianas como muerte en vida presente en la obra narrativa y dramática de Thomas Bernhard. El tedio, el aburrimiento, la melancolía por falta de trascendencia, por falta de dios, de lo cual hablaba Kirkegaard.

monicamaffia@gmail.com

Abstract

Don Juan by Max Frisch is a masterpiece, with an operatic structure after Mozart and a witty metatheatrical technique. The cross reference to opera helps to include elements of Masonic symbolism not just in the suggested set design but also in a leading character who –trying to escape from what’s expected from him- seeks refuge in Geometry, which in the end will lead him into a trap. Nevertheless, a close reading would allow us to discover that the characters and their ups and downs, are but chessmen moved by Max Frisch’s master hand.

Palabras clave: Frisch -Identidad – Ajedrez – Masonería – Don Juan – Imagen

Key words: Frisch- Identity – Chess – Freemasonry – Don Juan - Image

