



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**UN ACERCAMIENTO CRÍTICO A LA PIEZA TEATRAL *DER
BESUCH DER ALTEN DAME* DE FRIEDRICH DÜRRENMATT**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA MODERNAS (LETRAS ALEMANAS)**

PRESENTA:

RUTH YAÑEZ FLORES

ASESORA: Dra: UTE ILSE SEYDEL BUTENSCHÖN



MÉXICO, D.F. 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Gracias mamá por apoyarme siempre.

Agradezco a la Dra. Ute Seydel, a la Dra. Monica Steenbock por su tiempo, dedicación y apoyo para la elaboración de la presente tesis, y a todos los que de alguna manera colaboraron para la realización de este trabajo.

ÍNDICE

0. Introducción	4
1. Teatro suizo	7
1.1 Dramaturgos relevantes de postguerra en Suiza	10
1.2 Ensayos de Dürrenmatt acerca del teatro	13
2. Semiótica del teatro	16
2.1 Lo grotesco como aspecto de la semiótica	20
2.2 Lo grotesco como crítica social	23
2.3 El efecto cómico de lo grotesco	26
3. El rencor y el deseo de venganza	29
3.1 La falta de justicia institucional y su efecto en el individuo	31
4. Análisis literario de <i>Der Besuch der alten Dame</i>	34
4.1 El deseo de venganza de Claire como resultado de la falta de justicia	35
4.2 La escenografía como elemento de la semiosis teatral	47
4.3 Lo grotesco como aspecto de la semiosis teatral para caracterizar a Claire	55
4.4 La caracterización de Ill y los personajes secundarios	65
4.5 Lo grotesco como crítica social en la obra	72
4.6 Lo grotesco como manifestación del deseo de venganza exagerado	76
5. Conclusión	79
6. Bibliografía	83

0. INTRODUCCIÓN

Como es sabido a la literatura posterior a la Segunda Guerra Mundial se le denominó *Nachkriegsliteratur* (literatura de posguerra). Durante ese periodo se formaron grupos de intelectuales y literatos en Alemania, Austria y Suiza; el más conocido fue “Die Gruppe 47”, que se formó en septiembre de 1947 y cuyo objetivo era divulgar valores éticos y contribuir a la formación de un pensamiento crítico favorable a la creación de una democracia en Alemania y Austria tras el fin del nazismo. A este grupo pertenecieron escritores como: Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll, Paul Celan, Günter Eich, Günter Grass y Erich Kästner, por mencionar algunos. Otros temas de la literatura de posguerra en Alemania y Austria fueron los recuerdos de la guerra, y el difícil proceso de reconstrucción de un país devastado. El exilio es tema en autores como Anna Seghers y Bertolt Brecht, quienes regresaron tras el exilio a la zona de ocupación rusa que luego se convertiría en la República Democrática Alemana. A su vez Hilde Domin permanece en el extranjero tematizando la nostalgia por la patria, hasta que por fin se decide regresar.

Después de la Segunda Guerra Mundial la dramaturgia tuvo que recuperar lentamente espacios, ya que durante el Tercer Reich gran cantidad de las obras no se pudieron presentar por orden de Joseph Paul Goebbels y, durante la Guerra, muchos teatros fueron destruidos. Los principales temas del teatro alemán en los primeros años de posguerra son la experiencia de la guerra y los problemas de los soldados que regresan a su tierra. En Berlín se presentaron los dramas de Bertolt Brecht cuando éste regresó del exilio.

Mientras tanto en Suiza se formó el grupo “Oltener Gruppe”, de carácter progresista que unía a escritores de todos los ámbitos lingüísticos suizos. Este grupo

nació como una asociación sindicalista que quería defender los intereses de los escritores y la consecución de una sociedad democrática y liberal. A él pertenecieron: Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Kurt Marti, Peter Bichsel, Adolf Muschg, por mencionar algunos. Estos escritores estuvieron comprometidos con la situación histórica del momento en Suiza, pero también en Europa.

En la presente tesis analizaré la pieza teatral “*Der Besuch der alten Dame*” (“La visita de la vieja dama”), de Friedrich Dürrenmatt, la cual se estrenó en Zürich en 1956. Inclusive se presentó en la ciudad de México en 1962, en el teatro del Bosque de la Ciudad de México, en Puebla, en Hermosillo y Ciudad Obregón en 1977 bajo la dirección de Héctor Azar y, en 2007, se presentó en Xalapa, Veracruz, bajo la dirección de Alberto Lomnitz. *Der Besuch der alten Dame* fue adaptada para la ópera en 1971 por Gottfried von Einem y posteriormente llevada al cine en 1964 con el título de *La visita del rencor*, película dirigida por Bernhard Wicki e interpretada por Ingrid Bergman y Anthony Quinn.

Antes de pasar al análisis de la pieza teatral, se mencionará brevemente, en el capítulo uno, la historia del teatro suizo para poder contextualizar la dramaturgia de Dürrenmatt. Posteriormente, en el capítulo dos, delinearemos con base en la teoría de Fernando de Toro algunos aspectos de la semiótica teatral en general y haremos énfasis en lo grotesco como elemento de la misma. Como mostrará el análisis de la obra que aquí nos ocupa, el dramaturgo suizo utilizó los recursos de lo grotesco y de la exageración para hacer más obvias ciertas actitudes y formas de comportamiento de los personajes, y para satirizar ciertos aspectos del comportamiento humano. En esta obra los anhelos de los personajes crean situaciones absurdas casi irreales, y, sin embargo, tienen su correspondencia en las sociedades actuales: por un lado, se abordará la

corrupción del sistema institucional y, por otro, el odio, el rencor y el deseo de venganza como móvil de la acción humana.

Ya que me interesa abordar el tema de la venganza en la obra, se hará en el capítulo tres un breve esbozo de las causas del rencor y del deseo de venganza en el caso de una impartición de justicia insuficiente. Posteriormente en el análisis de *Der Besuch der alten Dame* trato de responder a la siguiente pregunta: ¿Es realmente un deseo de impartir justicia el que mueve a la protagonista o, es más bien el deseo de venganza que la motiva a regresar a Güllen, su pueblo natal? Para ello nos serviremos de algunos conceptos filosóficos y psicológicos.

En el análisis intentaré responder la pregunta acerca de si el hecho de que los personajes vivan en una sociedad materialista ayuda a Claire a consumir su deseo de venganza. Para ello parto del supuesto que los valores éticos se ven menguados en este tipo de sociedad, ya que es más importante tener estabilidad económica que valorar los principios morales. Para el análisis me basaré en el libro *La verdad y las formas jurídicas* y el texto *La angustia de juzgar. Debate sobre la pena de muerte*, de Michel Foucault, para aclarar los motivos de la implementación de la pena de muerte; asimismo veremos como el deseo de venganza surge a causa de la falta de justicia institucional.

1. TEATRO SUIZO

Suiza es un país pequeño dividido en los cantones: francés, alemán, italiano y romanche, esto implica un obstáculo para el desarrollo del teatro en este país. En la Suiza francesa se acepta a París como capital artística y los autores y actores pasan fácilmente la frontera entre ambos países. En la Suiza alemana el dialecto que se habla muestra un problema mayor, por lo que los suizo-alemanes escriben en *Hochdeutsch* cuando quieren representar sus obras a un público más amplio. En la Suiza de habla italiana, la literatura se limitó por largo tiempo a los tratados humanísticos y pedagógicos. Por último mencionaré a la literatura romanche que se desarrolla en Suiza después de la conquista romana en Recia en el año 15 antes de Cristo. La lengua romanche fue reconocida como la cuarta lengua oficial en Suiza en 1938. Cabe destacar que este último idioma es el menos hablado en Suiza.

El teatro en Suiza nace como en la mayoría de los países a la sombra de los monasterios y la primera puesta en escena es “Pasión” de Muri de 1250; esta obra tuvo gran importancia en la historia del teatro en alemán porque fue la primera vez que se renunció al latín y se le dio prioridad al alemán. Posteriormente, en el siglo XVI, el teatro en Suiza fue como una especie de portavoz del catolicismo y del protestantismo, éste último introducido por Johannes Calvin y Ulrich Zwingli. Esto muestra que ambas confesiones se percataron que el teatro ofrece una gran ayuda para la enseñanza de la doctrina cristiana. De esta forma se genera el drama bíblico, pero sólo los católicos dramatizan las vidas de los santos, y construyen en Einsiedeln un teatro que hoy en día aún existe, lo que indica que este género fue muy popular.

Una fecha que se podría considerar histórica para el teatro suizo es el año de 1512, pues surgió el drama histórico-nacional. Tres años más tarde se estrenó la primera obra

en el teatro suizo *Die zehn Alter dieser Welt* (Las diez edades de este mundo), de Panphilus Gengenbach. Posteriormente, en 1562, se fundó el teatro jesuita y se reintrodujo el latín como lengua del teatro. Sin embargo, los protestantes prohibieron este tipo de teatro. Cabe señalar, que el teatro jesuita fue prohibido en ese periodo y nuevamente en 1624. Ni en Zürich ni en otras ciudades suizas se permitió ninguna manifestación teatral pues los gobernantes temieron que ésta pudiera tener una influencia funesta en la población. Incluso en el siglo XVIII, debido a la Revolución Francesa, el Consejo de Estado prohibió nuevamente el teatro. Sin embargo estas prohibiciones no pudieron ser impuestas por un tiempo prolongado en una época en la que el pueblo pugnaba por más derechos. Por esta razón la obra *Wilhelm Tell* escrita por Schiller en 1804 tuvo mucho éxito. No sólo fue representada en Suiza por compañías profesionales, sino también por compañías pueblerinas de aficionados.

Otra fecha importante para el teatro suizo de Zürich es 1850, año en que Richard Wagner publica *Ein Theater für Zürich* (Un teatro para Zürich) obra en la que explica que el problema del teatro suizo es la división existente entre el teatro popular y el profesional. Propone como objetivo principal del teatro la educación del público, como un estímulo para estimular las inclinaciones nacionalistas y formar actores suizos. Asimismo, a finales de ese año, se fomentan dos modalidades teatrales, con el objeto de crear un teatro verdaderamente nacional: el *Festspiel* y el *Théâtre du Jorat*.

El *Festspiel* se vincula a las *Fêtes des Vignerons*, festejos de tipo alegórico que conmemoran eventos que se suscitan de manera periódica, pero a diferencia de estas fiestas el *Festspiel* tiene un carácter histórico y evoca eventos únicos. Se utiliza para amenizar los jubileos de las diversas sociedades y asociaciones en Suiza. El último maestro de este género fue Cäsar von Arx, pero este género fracasa por haberse alejado

del diálogo, un elemento fundamental de los *Festspiele* tradicionales que permitía un vínculo con el público que lo hacía popular.

El *Théâtre du Jorat*, por su parte, fracasa por ser “el santuario de un sólo maestro”: René Morax (THIEBAUD, 1963:22). Aunque no tuvo el éxito esperado el *Théâtre du Jorat* sí logró atraer a un numeroso público hasta la pequeña aldea de Mézières, durante medio siglo para conmemorar la entrada de su cantón a la Confederación Helvética. Inspirado en la función desempeñada por el *Festspiel*, las obras de René Morax buscan definir un teatro nacional suizo, pero desafortunadamente, después de su primer éxito, Morax decide contratar actores parisinos para llevarlas a escena lo que contradice la idea de un teatro nacional.

Por el lado de la Suiza alemana se ha intentado hacer un teatro dialectal; los primeros representantes son Dominik Müller y Otto von Greyzer, quien fundó el *Heimatschutztheater*¹. Estos representantes utilizaron el género de la comedia, que no era muy conocido en Suiza. Los suizos de habla alemana publicaron y representaron sus obras en diversas ciudades alemanas. Cabe señalar que una de las obras más atractivas del teatro suizo-alemán es *Das Opferspiel* (El sacrificio), de Robert Faesi, que trata de la victoria del hombre moderno sobre la materia y de su vuelta a la religión.

También se intentó hacer teatro expresionista, pero el único que logró llevar a cabo dicho tipo de teatro fue Hans Ganz, quien debido a sus tendencias izquierdistas, fue tildado de satírico y se le llamó el Aristófanes del siglo XX.

¹ Teatro para la protección de la patria.

1.1 DRAMATURGOS RELEVANTES DE POSTGUERRA EN SUIZA

En los años de 1933 a 1945 el *Schauspielhaus* de Zürich tuvo gran importancia. Según Buddecke, Max Frisch decía que era el único escenario vivo del idioma alemán. El *Schauspielhaus*, sin duda fue el teatro de los emigrados hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. Por otra parte, durante ese periodo hubo un auge literario nacionalista en Suiza, porque este país tuvo un gran interés por defender la integridad nacional con la finalidad de marcar un deslinde con respecto a la Alemania nazi. En este contexto, el concepto de la “*Geistigen Landesverteidigung*²” ganó importancia en tanto término político cultural dentro de la concepción estratégica de Gotthard Reduits, quien apoyó la poesía regional conservadora y patriótica pues la consideraba como un aporte a la literatura universal. Otros escritores suizos comprometidos con los ideales de la *Geistigen Landesverteidigung* prefirieron temas históricos, sobre todo de la época heroica de la Confederación Helvética, y se orientaron por los modelos preestablecidos de la dramaturgia tradicional, la *Volkstümlichkeit* (la cultura regional).

En sus ensayos sobre el teatro Friedrich Dürrenmatt abordó la dramaturgia de Cäsar von Arx, dramaturgo muy representativo de los años treinta y principios de los cuarenta, quien se suicidó en 1949. Éste hizo un teatro patriótico. Aunque Dürrenmatt se distanció después de la Segunda Guerra Mundial de este tipo de obras, consideró el patriotismo como algo necesario durante la Segunda Guerra Mundial.

Para contextualizar el teatro patriótico de Arx es importante señalar que, en 1945 la inteligencia crítica suiza expuso, sobre todo, la doble moral de los tradicionalistas: las contradicciones alarmantes derivadas de la posición oficial de neutralidad ante los conflictos y la exportación de armas, el principio moral de la protección de la patria y el

² Defensa espiritual de la patria.

permiso al capital extranjero de participar en la especulación de terrenos, la defensa de la igualdad de pensamiento y la discriminación de la mano de obra extranjera. Más tarde, los intelectuales suizos criticaron la política de asilo restrictiva en el pasado y el presente, y el fomento de evasión de impuestos por parte de los extranjeros.

En la historia de la dramaturgia suizo-alemana se distinguen dos fases que mencionaré en seguida. Una primera fase en la que el drama suizo-alemán de postguerra se caracteriza por el hecho de que la mayoría de los autores quedaron a la sombra de Frisch y Dürrenmatt; y otra en la que surgen autores que tienen una fama internacional propia. Después de la Segunda Guerra Mundial no hay dramaturgos que iguallen la popularidad de Frisch y Dürrenmatt. Aún en la segunda fase la influencia de estos dos autores de la dramaturgia suizo-alemana es innegable. Escritores como Hans-Jörg Schneider y Urs Widmer utilizan la estrategia de exageración para realizar una crítica social de las instituciones y la ciencia al igual que lo grotesco a la manera de Dürrenmatt para darle brillo a sus obras. Aunque también Max Frisch produjo en las primeras décadas de su producción literaria una cantidad considerable de dramas, posteriormente se dedicó más a la narrativa, por lo que su influencia en autores posteriores es menos evidente.

En las obras dramáticas de los años cincuenta y sesenta se tematizaron de manera directa e indirecta problemas de Suiza, pero los autores no quisieron volver a caer en el provincialismo. Con respecto a la literatura suiza de finales de los años sesenta, Peter Rippmann mencionó, en 1965 en su ensayo *Unbewältigte Schweizerische Vergangenheit*, que casi sin excepción, era apolítica o abordaba temas de la política en general, pero no nacional (RIPPMANN según BUDDECKE, 1981: 46).

Algunos escritores jóvenes contemporáneos a Rippmann se ocuparon de analizar el papel que jugó Suiza durante el periodo en el que Hitler estuvo en el poder. Entre ellos se encuentran Walter Mathias Diggelmann con su obra *Die Hinterlassenschaft* (1965), Heinrich Wiesner con *Chronik der Jahre 1933-45 Schauplätze* (1969) y Hansjörg Schneider con *Der Schütze Tell* (1975). La obra de Schneider y el drama *Wilhelm Tell für die Schule* (1970) de Frisch se inspiran en la leyenda de liberación de la patria presentada en el *Wilhelm Tell* de Schiller.

1.2 ENSAYOS DE DÜRRENMATT ACERCA DEL TEATRO

Friedrich Dürrenmatt es uno de los escritores suizos más desconcertantes, pues su obra presenta un extraño equilibrio entre una ironía ácida y una mordaz. Dürrenmatt explica irónicamente su vocación de la siguiente manera: “Suiza es un sitio para artesanos. No se necesitan escritores, y sólo para molestarles a todos he decidido ser escritor” (THIEBAUD, 1963: 41). Con esta frase pareciera dirigir una provocación a sus compatriotas, desobedeciendo el orden establecido y ocupando un sitio que la sociedad no le ha atribuido. Ser escritor es un oficio muy difícil debido a la escasa remuneración. Sin embargo, Dürrenmatt se impuso como escritor y logró vivir de sus obras, en las que criticó un mundo en el que dentro del Estado, la religión y el arte existen de forma separada.

En obras como *Ein Engel kommt nach Babylon* y *Der Besuch der alten Dame*, los personajes viven en un mundo malquistado debido al miedo y al odio. Ejemplo de ello son Akki e Ill, quienes saben que sus vidas, ideales, y muertes son inútiles. Se

convierten así en una especie de héroes del fracaso³ por no tener dimensiones trágicas en el sentido del teatro griego.

Los personajes de Dürrenmatt pueden ver todo lo que sucede a su alrededor y no hacer nada para impedir el desenlace trágico. Como veremos más adelante en *Der Besuch der alten Dame*, Ill es traicionado por las personas de su pueblo incluyendo a su esposa e hijos y, al final, se deja asesinar tras haber comprendido que sólo al morir puede redimirse.

Dürrenmatt menciona dos razones por las que no creó a héroes en el sentido clásico. La primera es que, según él, los héroes clásicos simplemente ya no existen; y la segunda es que en caso de tratarse de un personaje histórico, el mismo condicionamiento histórico le trunca la libertad al autor. Para él el absurdo del mundo actual ha afectado la creencia en el destino trágico de un pueblo. Por medio del razonamiento y la actuación de los personajes en sus obras, Dürrenmatt defiende la postura que todo es absurdo. También dice que los hombres no actúan sólo por algún ideal elevado, sino por el odio o el deseo de vengarse, como es el caso de Claire en *Der Besuch der alten Dame*; es decir: son motivados por objetivos egoístas. Sin embargo, no son culpables del mundo en el que viven; pareciera que la condición del absurdo los predestinara al fracaso (THIEBAUD, 1963: 43).

Es pertinente señalar, por otro lado, que a Friedrich Dürrenmatt le importó más la actuación y el efecto creado por medio de ella que el aspecto lingüístico del texto

³ Francisco R. Adrados afirma que el héroe de la tragedia no llama inmediatamente a la imitación; es más, a veces su acción es objeto de repulsa y su castigo es precisamente la lección. El héroe de la tragedia es un ejemplo de humanidad superior que se nos ofrece como un espejo de la vida humana en sus momentos decisivos (ADRADOS, 1999: 105).

dramatúrgico en sí; así justificó en el prólogo de “*Porträt eines Planeten*” la parquedad de sus piezas teatrales:

Ich versuche dramaturgisch immer einfacher zu zeigen, immer sparsamer zu werden, immer mehr anzulassen, nur noch anzudeuten. Die Spannung zwischen den Sätzen ist mir wichtiger geworden als die Sätze selbst. Meine Dramatik spielt sich zwischen den Sätzen ab, vom Schauspieler her gesehen. Ich vertraue seiner Wirkung mehr als der Literatur [...] Ich integriere die Literatur in die Schauspielkunst und nicht die Schauspielkunst in die Literatur. Die Bühne wird bei mir zu einem theatralischen Medium, nicht zu einem literarischen Podium. Noch extremer: Ich schreibe meine Theaterstücke nicht mehr für Schauspieler, ich komponiere sie mit ihnen. Ich gebe die Literatur zugungsten des Theaters auf (BUDDECKE, 1981:67).⁴

En las piezas teatrales de Dürrenmatt se nota un afán por destruir las ilusiones. Para él, el teatro es un medio perfecto para generar ilusiones pero también para hacerlas inalcanzables: la mayoría de los personajes fracasan al querer realizar un proyecto.

Las obras de Dürrenmatt plantean cuestiones tanto religiosas como sociales. Entre los temas religiosos que utiliza se encuentra el de Hiob en *Der Blinde* (1947), el tema de Lázaro en *Der Meteor* (1965) y la historia de la construcción de la Torre de Babel en *Ein Engel kommt nach Babylon* (1953). Con ello toca ciertos valores de origen religioso como el perdón, la creencia, el poder y la justicia, y ejemplifica la perversión de éstos en la modernidad.

⁴ Intento señalar por medio de una dramaturgia cada vez más sencilla, además intento economizar cada vez más y de sólo referir y aludir. La tensión entre las oraciones ha sido más importante para mí que las oraciones mismas. Mi dramaturgia se desarrolla entre las oraciones, visto desde el actor. Confío más en su efecto que en el de la literatura [...]. Integro la literatura al arte dramático, no el arte dramático a la literatura. El escenario es para mí un medio teatral, no un pódium de literatura. Dicho aún de una forma más extrema: no escribo mis piezas teatrales para los actores, al contrario, las compongo con ellos. Abandono a la literatura a favor del teatro. [La traducción es mía].

2. SEMIÓTICA DEL TEATRO

De acuerdo con Fernando de Toro la semiosis es el acto comunicativo en el que el hombre se sirve de los signos para describir la naturaleza o comunicarse con otros hombres. Para analizar el fenómeno, se basa en tres elementos básicos: un signo-vehículo o significante, un *designatum* que se refiere al significado, y un intérprete que lo percibe como un conjunto. Es pertinente enfatizar que en el teatro los objetos tienen una existencia concreta y una presencia real distinta a otro tipo de géneros en los que la semiología literaria se establece sólo a nivel lingüístico. En el teatro hay elementos adicionales que juegan un papel importante como, por ejemplo, la iluminación, el decorado, el vestuario, los gestos y la mímica. Además no se puede dejar a un lado la función que tienen los signos auditivos como son la voz, el tono, el ritmo, el timbre, los ruidos y la música.

La redundancia del signo teatral tiene que ver directamente con el aspecto comunicativo del espectáculo teatral, con la transmisión del mensaje y su recepción por el público. Esta función de asegurar la comunicación teatral también tiene la función de precisar la parte material, significante de los signos en la escena, es decir, que esos signos (decorado, vestuario, idiolectos, gestualidad, etc.), adquieren su función en tanto signos productores de sentido, evitando la neutralidad significante. Una tercera función complementaria reside en el bombardeo de significantes que apuntan a un solo significado, por lo que éste se reitera.

La semiosis teatral se constituye a partir de tres tipos de signos: los íconos, símbolos e índices. El ícono se refiere al objeto que denota en virtud de los caracteres que le son propios exista o no este objeto (DE TORO, 1987: 101). El símbolo remite a un objeto y lo denota en virtud de una ley específica asociada a ideas generales que

determinan su interpretación (PIERCE según DE TORO, 1987: 103). El índice es la parte de la semiosis afectada por el objeto que él mismo denota, y siempre tiene una existencia material (DE TORO, 1987: 102).

De Toro ilustra lo anterior con el siguiente ejemplo: “corona/ícono, representa un objeto/corona que existe materialmente en la realidad. Pero también es corona índice en la medida que señala quién es el rey o la reina. Luego se transforma en corona/símbolo cuando ésta reúne en ella el símbolo del poder del reino” (DE TORO, 1987: 103-104).

Ahora veamos brevemente el funcionamiento teatral del ícono, índice y símbolo:

a) El ícono como código: “la iconización teatral es una función esencialmente semántica y nunca se da en un vacío cultural”; al contrario, “los íconos obedecen a un código social, a cierta manera de representar la realidad”; así la semejanza entre el signo icónico y el objeto que éste representa queda asegurada por el espacio cultural de donde procede este tipo de iconización (DE TORO, 1987: 104).

b) El ícono visual manifiesta o actualiza los referentes físicos en la escena, los cuales pueden ser de distinta substancia que la expresión o materialidad. El ícono visual reproduce objetos y lo puede hacer de dos formas: representar una imitación más o menos fiel del objeto, o reproducir ciertos rasgos esquemáticos del objeto que lo sugieren (DE TORO, 1987: 105-106).

c) El ícono verbal consiste en la función representativa del lenguaje, al mismo tiempo se sirve de él. Entre los íconos verbales se encuentran los que se refieren al objeto teatral, por ejemplo el decorado o la escenografía general; y los que se refieren a acciones de la intra-escena o extra-escena (DE TORO, 1987: 107).

Por su parte, como destaca De Toro “el índice teatral tiene una función capital en la puesta en escena en cuanto permite contextualizar la palabra escenificada en la diversidad de aspectos. Además el índice siempre se encuentra presente materialmente en la escena por su función indicativa”, teniendo así que el índice no representa, al contrario, señala. Se distingue el índice gestual, que se refiere a un comportamiento, un sentimiento, una relación con otro, o una realidad invisible. Tanto el índice espacial, así como el índice temporal están relacionados con la puesta en escena, el decorado, el vestuario, la iluminación, el tipo de música, ubicando así al espectador en un periodo de tiempo y un lugar (DE TORO, 1987: 111). A su vez, el índice social marca el entorno social donde se inscribe una puesta en escena (DE TORO, 1987: 112). Y el índice ambiental tiene que ver con la parte efectiva y emotiva del teatro, aquí se encuentra la música, la iluminación, que revelan los estados de ánimo y pueden indicar el paso de la realidad al sueño sin que se recurra al lenguaje (DE TORO, 1987: 113).

Por otro lado, la relación entre símbolo y objeto simbolizado es arbitraria y el espectador debe establecer esa relación que, a diferencia de los íconos y de los índices, no está dada. El índice y el ícono se relacionan por denotación mientras que el símbolo opera por connotación. Dentro de las funciones del símbolo están los símbolos visuales y los verbales. Los visuales están definidos tanto por el cuerpo del actor como por el personaje que representa, y sirven en ocasiones hasta para simbolizar virtudes y vicios (como por ejemplo la avaricia). Los símbolos verbales se constituyen por la reiteración de ciertos enunciados. También la música, los ruidos o sonidos pueden tener una función simbólica y son utilizados generalmente como apoyo para la acción (DE TORO, 1987: 116).

Para resumir, podemos puntualizar que el teatro debe valerse de signos procedentes de la naturaleza (rayos, lluvia, vejez, juventud, etc.), de la vida social

(gestos, usos lingüísticos, vestido) y de diversas prácticas artísticas (arquitectura, pintura, mímica y música) (DE TORO, 1987: 95). Para concretar el proceso de semiosis de manera adecuada, Fernando de Toro (1999) considera que los textos dramáticos mantienen diversas relaciones con otros textos dentro de ciertos ámbitos sociales determinados, tales como los políticos, económicos, literarios, etcétera.

Al analizar la obra teatral *Der Besuch der alten Dame*, de Dürrenmatt, me interesa destacar la forma en que combina símbolos, índices e íconos con la finalidad de poner en evidencia el aspecto grotesco de una sociedad en la que los seres humanos no pueden más que fracasar. En el siguiente capítulo se mencionarán algunos conceptos de lo grotesco, entre ellos se integra el de Dürrenmatt.

2.1 LO GROTESCO COMO ASPECTO DE LA SEMIÓTICA

La palabra “grotesco” deriva del italiano *grotta* (gruta), y fue utilizada para nombrar una clase de ornamentos del siglo XV que fueron encontrados en Roma y otras partes de Italia. Durante el Renacimiento dicho término se refirió a un aspecto angustioso o siniestro capaz de trastocar el orden de la realidad.

En el siglo XVII lo grotesco se expandió y apareció el adjetivo “grotesk” en alemán como voz extraña para referirse a una condición enajenante capaz de alterar la realidad. Para el siglo de las Luces, “grotesco” perdió popularidad y sólo se utilizó para calificar algo extraño, no natural, caprichoso, ridículo y caricaturesco.

En el siglo XVIII, Martin Wieland, uno de los pensadores claves de la *Aufklärung* alemana, definió lo grotesco como algo relacionado con lo “sobrenatural y absurdo” (KAYSER, 1964: 32-33). Esto implica que, aunque el término no fuera ya tan popular, se utilizaba como un adjetivo que denotaba la capacidad de destruir el orden dominante del mundo. Lo “grotesco” se asoció durante el siglo XVIII con el sentimiento de asombro y sorpresa al igual que con una sensación de sobrecogimiento frente a un mundo desquiciado, en el que el ser humano pierde su razón de ser. Sin embargo, gracias a su facultad de enajenación, lo grotesco juega un papel importante en las obras de Wieland, ya que lo utiliza como instrumento para la crítica social. Lo grotesco nunca se separa de la realidad, sino que la deforma: exagera ciertos aspectos con el fin de poner en evidencia los defectos de la misma y devela así la verdad.

Durante el Romanticismo, la tragicomedia y lo grotesco se asociaron íntimamente. La historia de lo grotesco en el campo del drama se presentó, en vasta medida, como la historia de la tragicomedia. Para el siglo XIX cambian nuevamente las connotaciones semánticas, ya que F. Th. Vischer define lo grotesco como lo cómico en forma de lo

maravilloso (KAYSER, 1964: 124). A su vez, Spitzer llama “grotesco” al estilo que es capaz de crear un “mundo titubeante entre la realidad y la irrealidad” y que nos “hace reír y estremecernos al mismo tiempo” (KAYSER, 1964: 188), concepción de lo grotesco que se inspiró en la primera mitad del siglo XX.

Por su parte, Michel Meyer considera “lo grotesco” como una concepción atemporal existente en la literatura universal que sirve para el entendimiento de la condición humana. Revisando los aportes de la crítica literaria, afirmó que lo grotesco se conceptualiza como una inclusión paradójica de opuestos, ya que en lo grotesco se hermanan el miedo y la risa, la agresión y lo idílico, lo fantástico y lo carnavalesco-macabro (MEYER, 1995: II).

Dürrenmatt dice que lo grotesco no es sino una expresión sensible; una paradoja sensible: es la figura de una no figura, el rostro de un mundo carente de rostro. Incluso distingue entre dos tipos de lo grotesco:

Es ist wichtig, einzusehen, daß es zwei Arten des Grotesken gibt: Groteskes einer Romantik zuliebe, das Furcht oder absonderliche Gefühle erwecken will (etwa indem es ein Gespenst erscheinen läßt) und Groteskes eben der Distanz zuliebe, die nur durch dieses Mittel zu schaffen ist (DÜRRENMATT según SCHMIDT, 2005: 60).¹

Para Dürrenmatt aplica el segundo tipo, es decir, se utiliza lo grotesco para poner en evidencia lo enfermizo de la sociedad, Dürrenmatt logra des-familiarizar lo cotidiano a través de lo grotesco y crea la distancia necesaria para evaluar críticamente actitudes y formas de pensar.

Por su parte Arnold Heidsieck define lo grotesco de la siguiente manera:

¹ Es importante comprender, que hay dos tipos de lo grotesco: Lo grotesco en aras de lo romántico, que busca despertar el miedo u otras emociones extrañas (por ejemplo mediante la aparición de un fantasma) y lo grotesco en aras de una distancia que sólo puede ser alcanzada a través de este medio. [La traducción es mía].

„Grotesk“ ist zunächst nicht ein Begriff der Ästhetik, sondern der Erkennens, der über eine bestimmte Beschaffenheit von Wirklichkeit aussagt. [...]

Das Groteske als Kategorie der Wirklichkeit oder- im Hinblick auf das Ästhetische- als Kategorie des Inhalts bezeichnet die zugelassene oder ins Werk gesetzte Verunstaltung des Menschen, d.h. jeden Fall der gesellschaftlichen Verhältnisse, der ein ethischer und zugleich anschaulich logischer Widerspruch ist: der Mensch als ein bloßes Mittel für Menschen. „Grotesk“ ist die Perversion der Vernunft, die in diesem einzelnen schreienden Mißverhältnis der Realität, in jenem einzelnen unmenschlichen Akt zutage tritt (HEIDSIECK según SCHMIDT, 2005: 64-65)².

Este concepto sería el más cercano en cuanto a la semiosis porque en el teatro es el mismo hombre el que se representa a sí mismo para hacer una crítica social. En el siguiente capítulo se enfatizará el uso de lo grotesco para criticar a la sociedad.

² En principio “grotesco” no es un concepto de la estética, sino del conocimiento, que expresa un estado determinado de la realidad. [...]

Lo grotesco como categoría de la realidad o- respecto a la estético- en tanto categoría del contenido describe la deformación del hombre que es permitida y representada en la obra; esto es, en cada caso de circunstancias sociales, que es simultáneamente una contradicción ética y lógica visible: el hombre es en tanto mero medio para los demás seres humanos. Es “grotesca” la perversión de la razón, que se manifiesta en esta singular y estridente desproporción de la realidad, en cada acto singular inhumano. [la traducción es mía].

2.2 LO GROTESCO COMO CRÍTICA SOCIAL

Cabe destacar que, en su libro *Das Grotteske ein Medium des Kulturellen Wandels*, el germanista Peter Fuß menciona que lo grotesco es una constante antropológica de la sociedad que se encuentra como mecanismo de la creatividad y puede ser vinculado con lo clásico, lo tradicional, y lo reaccionario en lo que atañe al comportamiento social. Menciona que Friedrich Dürrenmatt utiliza lo grotesco para revelar la forma en que transcurre la historia universal. Según Fuß, para Dürrenmatt los sucesos en el mundo se dan de forma casual. El hombre no puede planear nada, más bien el azar se introduce como elemento central en la vida y produce situaciones paradójicas y grotescas. Así lo grotesco se convierte en el núcleo de la paradoja de la vida del hombre del siglo XX porque la disolución de categorías hace que se borren las fronteras entre los contrarios: lo humano se confunde así con lo animal, lo artificial con lo corporal, lo sagrado con lo profano.

Por su parte, Buck afirma que conceptos como “lo grotesco” son extraordinariamente complejos ya que son polivalentes (BUCK según FUß, 2001: 109). Mezclan categorías por lo que Fuß asevera que se trata de un todo amorfo de trozos superpuestos de lo cómico, de lo inquietante, de lo fantástico, de lo absurdo y de lo satírico, que genera una espesura creciente cuyos márgenes no quedan bien definidos. Dice que la categoría de lo grotesco detalla el conjunto de todos los objetos que no pueden ser clasificados en ninguna otra categoría puesto que en su interior mezclan elementos de distintas categorías. Inclusive Fuß afirma que como parte del sistema de categorías, dicha “categoría no categórica” amenaza con deshacer este sistema de diferencias.

La categoría de lo grotesco es la negación inmanente del orden de las categorías. En esta categoría se colapsan todas las diferencias esenciales para diferenciar especies. En tanto descomposición de un orden simbólico-cultural esta categoría misma es grotesca. Del mismo modo en que lo grotesco como estructura que elimina las estructuras, en tanto concepto, es un concepto que elimina los conceptos; es la categoría que disuelve el orden de las categorías (FUß, 2001: 112).

Percibimos lo grotesco, no a través de categorías, sino a partir de la experiencia de que todo es efímero. Según Tilgher el teatro grotesco tiene un espíritu común que se gesta gracias a "... la convicción absoluta de que todo es vanidad y vaciedad y que los hombres son títeres en manos del destino, siendo sus dolores, alegrías y sus actos nada más que sueños repletos de sombras dentro de un mundo de la lobreguez siniestra que se halla dominado por el destino ciego" (TILGHER según KAYSER, 1964: 162).

La crítica social en el teatro grotesco se da porque el hombre se ha convertido en un ser abstracto y ha perdido el vínculo con la vida, por lo que él mismo es comprendido como una categoría de lo absurdo. Funciona tan sólo como un títere obsoleto dentro de una dinámica social incoherente. Para la ideología social y estética de la burguesía del siglo XX el hombre no tiene otra salida que dejarse llevar por las circunstancias (KOFLER, 1972: 131).

Cabe subrayar, además, que las representaciones de lo grotesco constituyen la oposición más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y de cualquier sistema de pensamiento, por lo que no existe realmente una definición válida para el fenómeno. Entre los acercamientos más certeros mencionaré al de Kimberly Kay McGhee que dice lo siguiente:

“Lo grotesco es el residuo paradójico de nuestros intentos de asegurar la santidad de nuestras identidades, la impermeabilidad de nuestras fronteras y la pureza de nuestras estructuras epistemológicas. Es el fantasma que acecha nuestra autonomía y que engaña nuestras pretensiones de ser plenamente. A fin de cuentas nuestra atracción por lo grotesco no se basa en que lo grotesco provenga de un infierno fuera del mundo, sino en que sea la espantosa expresión de nosotros mismos como víctimas y victimarios a la vez” (MEYER, 1995: II).

Lo grotesco se relaciona también con lo siniestro y lo horripilante. Ejemplo de ello es la apariencia de Claire en *Der Besuch der alten Dame*. A su vez, cabe mencionar que lo grotesco puede tener un tinte cómico porque la exageración muchas veces incita a la risa. Tal sería el caso de la misma Claire cuyo atuendo sobrecargado la acerca en algunas puestas en escena a la figura de un bufón. En el siguiente capítulo se mencionarán algunos conceptos de lo cómico y su relación con lo grotesco.

2.3 EL EFECTO CÓMICO DE LO GROTESCO

Según el diccionario de Filosofía de Nicola Abbagnano, lo grotesco es una de las especies de lo cómico caracterizada por los especialistas modernos. George Santayana lo distingue como “un efecto producido por la transformación de un tipo ideal, que exagera uno de sus elementos o lo combina con los de otros tipos; y lo cómico lo define como lo que hace reír o la posibilidad de reír por la solución imprevista de una tensión o de un contraste” (SANTAYANA según ABBAGNANO, 1982: 596). Immanuel Kant reduce lo cómico a la tensión y, por lo tanto, a la solución inesperada: “En todo aquello que es capaz de excitar una viva explosión de risa, debe haber algo absurdo (en lo que, en consecuencia, el entendimiento por sí mismo no puede encontrar placer alguno)” (KANT según ABBAGNANO, 1982: 178). Friedrich Hegel considera lo cómico como la expresión de una posesión satisfecha de la verdad, de la seguridad que se tiene al sentirse fuera de las contradicciones y de no hallarse en una situación cruel y desgraciada (HEGEL según ABBAGNANO, 1982: 178).

Según Henri Bergson en su libro *La risa*, la risa es aún mucho más fuerte si se presentan en escena más de dos personajes, parecidos entre sí, que aparecen simultáneamente con actitudes idénticas, pues en ese caso la repetición de una misma actitud hace que los personajes pierdan su unicidad, y parezcan marionetas (BERGSON, 1979: 38). También Bergson menciona que lo cómico se produce cuando un cuerpo humano hace pensar en un simple mecanismo, o cuando el cuerpo toma ventaja sobre el alma; o también cuando la persona nos da la impresión de una cosa. Lo cómico resulta de una expectativa que al final no se cumple. Además, lo cómico de las situaciones y de las expresiones se deriva de una situación que puede interpretarse de dos maneras diferentes.

Por otro lado lo grotesco en algunos casos deja de ser cómico, como cuando se enuncian los diálogos anticipatorios que como diría Sigmund Freud: “cuando la broma excede de ciertos límites, variables según el auditorio, la risa desaparece y es sustituida por el malestar” (MAURON, 1998: 38); o también como se menciona en el libro de *La Risa* que en una repetición cómica de las frases se enfrentan generalmente dos términos: un sentimiento reprimido, que se dispara como un resorte, y una idea que se divierte en reprimir de nuevo el sentimiento (BERGSON, 1979: 76).

Para Mijail Bajtin, el grotesco en la Edad Media se vincula con la cultura popular, en particular con el carnaval, mostrando así las formas de lo cómico popular de los escenarios de las plazas públicas (BAJTIN, 1989: 490). Además transmite una idea de transformación social al representar un cuerpo abierto, múltiple y cambiante. Bajtin establece que los géneros serio-cómicos plantean una nueva relación con la realidad, siendo su punto de partida el presente; se apoyan en la experiencia o en la invención. Entonces, la risa surge por la comicidad que produce el “rebajamiento” y la “materialización” del principio material y corporal. El rebajamiento es otra de las formas del realismo grotesco. Según Bajtin la comicidad es también un procedimiento paradójico que involucra tanto detrimento como reparación, castigo y premio (NOVELLA, 1989: 309).

A partir del libro *Mi corazón al desnudo* de Charles Baudelaire, Castro Lombilla distingue lo cómico y lo grotesco: “Lo cómico es una imitación entremezclada de una cierta facultad creadora y lo grotesco es una creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza” (CASTRO LOMBILLA, 2003: 3). Siguiendo la terminología Baudelairiana, Castro Lombilla califica a lo grotesco como lo cómico absoluto, como antítesis de lo cómico ordinario, que llama cómico significativo. Según él, “lo cómico significativo es un lenguaje más claro, más fácil de

comprender por el vulgo, y en particular más fácil de analizar, al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral; pero lo cómico absoluto, al aproximarse más a la naturaleza, [...] quiere ser captado por intuición” (BAUDELAIRE según CASTRO LOMBILLA, 2003: 3).

Una vez que se ha tratado en este inciso el efecto cómico de lo grotesco, en el siguiente capítulo se abordarán los temas del rencor y la venganza, los cuales tienen gran significación en la obra de *Der Besuch der alten Dame*.

3. EL RENCOR Y EL DESEO DE VENGANZA

Cabe destacar que el deseo de venganza se ha abordado poco en los estudios psicoanalíticos, por ello me baso ante todo en los conceptos de diccionarios filosóficos. El rencor a su vez ha sido explorado ampliamente en textos literarios, pero también poco en libros de psicología.

Según el diccionario de los sentimientos de Marina y López Penas, cualquier sentimiento produce otros sentimientos; así el desprecio provoca el rencor, el rencor la venganza, la venganza el dolor y el odio, a veces la frustración y posiblemente la culpabilidad.

En *El libro de los sentimientos*, de Véronique Fleurquin y Martine Laffon, el rencor se define así: “El rencor tiene una memoria de elefante. Particularmente para los malos recuerdos” (1997: 214). A su vez Rosalind Minsky menciona en su libro *Psicoanálisis y cultura*, que el rencor o la idea de una *vendetta* por acciones terribles ha sido interiorizado como resultado de una vergüenza y humillación incontenibles con las que es imposible acabar. Por ello, cabe preguntar acerca de qué vínculo existe entre el rencor y el deseo de venganza, aspecto que a continuación abordaremos.

En la Grecia Homérica, “venganza y justicia” eran más o menos equivalentes, pero el Sócrates de Platón enseña que el retorno del mal por el mal es siempre injusto. Siguiendo el planteamiento socrático, la filosofía social moderna rechaza generalmente la idea de venganza por irracional y siempre injustificada (HONDERICH, 2001: 918).

Cabe señalar al respecto que la necesidad de venganza, que en los primitivos era muy intensa, ha sido parcialmente eliminada por el progreso de la civilización. En vez de tomarse la justicia por su propia mano, el hombre civilizado confía el castigo del criminal a la justicia (EIDELBERG, 1971: 476).

El deseo de venganza fanatiza a la gente, motivándola así a cometer un acto cruel, y a mostrar la brutalidad y maldad como justificada. Con el mal antes sufrido, la venganza puede realizarse ya sea impulsivamente, o bien planeada, con táctica, o preparada estratégicamente y con detalle. Entre más largo es el periodo entre el momento en que surge el deseo de venganza y la acción de venganza, mejor se planean las acciones estratégicas. La venganza se puede practicar consciente o inconscientemente. Según Jürgen Maes, en el último caso se piensa en la tesis de los psicoanalistas, en la que las personas se comportan “agresivas” para vengar agravios y carencias de su niñez.

Existe la venganza como justificación y como motivo; en el caso de la justificación es porque se recibió una acción negativa, y como motivo es porque a alguien al sentirse dañado le gusta tener un motivo para vengarse. Maes asevera que la calidad y la intensidad de la venganza dependen del daño hecho.

Pese a que el deseo de venganza es muy común, como ya señalamos, aparece más como tema en la historia de la humanidad y en la literatura, que en la psicología moderna que se ha ocupado muy poco del tópico de la venganza. Es decir, la venganza casi no se ha estudiado como sentimiento, deseo e impulso en la psicología de las emociones. Frijda aclara este hecho argumentando que la venganza no se ve como sentimiento, sino que se considera un problema sociológico más que psicológico. De lo poco que se ha estudiado en la psicología acerca de la venganza se derivan estas cuatro condiciones: en primer lugar, “der Wunsch nach Wiederherstellung des Selbstwertes” (el deseo de recuperación de la autoestima); en segundo, “der Wunsch nach Wiederherstellung von Sicherheit” (el deseo de reparación de la seguridad); en tercero, “der Wunsch nach Wiederherstellung von Gerechtigkeit” (el deseo de reparación de

justicia); y en cuarto, “Voreingenommenheiten und Sensibilität für Ungerechtigkeit” (Prejuicios y sensibilidad para percibir injusticia) (Maes, 1994: 13).

En el siguiente inciso me interesa destacar lo que sucede cuando no se imparte justicia por parte de las instituciones y cómo esto repercute en el individuo.

3.1 LA FALTA DE JUSTICIA INSTITUCIONAL Y SU EFECTO EN EL INDIVIDUO

Como vimos en el inciso anterior, una de las consecuencias de la falta de justicia institucional en el hombre es el deseo de vengarse, o de hacerse justicia por su propia mano. Una de las funciones del derecho fue limitar el círculo interminable de las venganzas. La ley se encarga de vengar los agravios o, dicho de otra forma, de poner un castigo al culpable. Según Marina y López Penas, Santo Tomás de Aquino consideraba la venganza como una virtud añeja a la justicia, emparejada con la gratitud, pero según él es mala si se busca el mal del culpable y se alegra de él; esto es ilícito, porque gozarse del mal del prójimo es producto del odio. Tomás de Aquino pensaba que si con ella se pretende el ejercicio de la justicia y el honor en nombre de Dios, entonces es lícita la venganza (MARINA y LOPEZ PENAS, 2005: 187). Hoy en día esta postura obviamente sería muy criticable.

Por su parte, Michel Foucault se refiere a la función reguladora de las instituciones, según él las instituciones tienen la curiosa propiedad de contemplar el control, la responsabilidad, sobre la totalidad o la casi totalidad del tiempo de los individuos: son, por lo tanto, unas instituciones que se encargan, en cierta manera de toda la dimensión temporal de la vida de los individuos. También menciona que la función de la justicia no es ya la de castigar las infracciones de los individuos sino de

corregir sus vicios. Inclusive, Foucault hace referencia a lo que decía el obispo Watson respecto a las leyes: “las leyes son buenas pero, desgraciadamente, están siendo burladas por las clases más bajas. Por cierto, las clases más altas tampoco las tienen mucho en consideración, pero esto no tendría mucha importancia si no fuese que las clases más altas sirven de ejemplo para las más bajas” (FOUCAULT, 1998: 106). En este fragmento es notorio que cualquier persona, sin importar la clase social a la que pertenezca, puede trasgredir las leyes, obviamente la clase alta tiene la ventaja de ser más solvente desde el punto de vista económico. Sin embargo, la clase baja también hace lo posible por ser parte del sistema legal corrupto y, por ende, es difícil que se logre llevar a cabo la justicia dentro del sistema institucional.

Cuando el derecho penal se institucionaliza, proceso estudiado por Foucault, los Estados adquieren el monopolio de violencia, y lo adquieren para administrar la venganza. Se considera que la única manera en que las sociedades pueden convivir pacíficamente es la venganza, pero canalizada por medio de instituciones jurídicas y disciplinarias para mantenerlas controladas y evitar excesos. Los Estados en ese momento- que es más o menos la etapa de las monarquías absolutas- enfatizan: el Estado es el que va a tener el monopolio de la venganza.

A su vez, Laplanche menciona que la falta de justicia en el cuerpo social le hace clamar por aplicar un castigo por haber trasgredido un valor universalmente reconocido; aunque esta sanción no tenga un efecto necesariamente disuasivo entre la población para lograr que la acción castigada no se vuelva a repetir, el hecho de castigarla avala la perennidad del valor custodiado.

Tomando como punto de partida estas consideraciones teóricas acerca de las consecuencias que trae la falta de justicia institucional, en el siguiente capítulo se

abordará el impacto de esta falta en la protagonista de la obra *Der Besuch der alten Dame*.

4. ANÁLISIS LITERARIO DE *DER BESUCH DER ALTEN DAME*

Der Besuch der alten Dame es una tragicomedia que escribió Friedrich Dürrenmatt en 1955 y se estrenó al siguiente año en el Schauspielhaus de Zürich. La obra se divide en tres actos, y la acción se desarrolla en el pueblo de Gullen, “en la época actual”¹. En la tragicomedia participan alrededor de 32 personajes. Las figuras principales son la multimillonaria Claire Zachanassian, llamada antes Klara Wäscher, y Alfred Ill, que fue amante de Claire en su juventud. En el momento en que Claire visita Gullen, su pueblo natal, los habitantes de dicho lugar son muy pobres y tienen deudas, por lo que Claire puede llegar a ofrecer mil millones para que el pueblo se recupere económicamente imponiendo sólo una condición: que maten a Alfred Ill, quien sería el futuro alcalde del pueblo, pero que en su juventud embarazó a Claire y pagó a dos testigos para que dieran una falsa declaración en contra de ella. Por ello, ella se vio obligada a salir de Gullen, a volverse una prostituta y a tener que dar en adopción a su hija, quien muere un año después de haber nacido. La protagonista enviudó varias veces y fue así como heredó los millones de sus esposos. La visita que ella hace a Gullen, después de cuarenta años de haber salido de ahí, es con la intención de que se le haga “justicia”, aunque resulta ser una forma de disfrazar su venganza contra su amante de juventud, de alguna manera involucra a todos los habitantes a ser partícipes del crimen, incluyendo a la esposa e hijos de Ill. Por lo descabellado que es la propuesta de Claire, al principio todos la rechazan, pero conforme avanza la trama la población ve la posibilidad de enriquecerse, pues a los habitantes no les cambiaría la vida si dejan vivo a Ill; sin embargo su muerte les beneficia. A través de esta protagonista Dürrenmatt

¹ Cabe enfatizar que esa “época actual” se refiere a los años 50, pues hoy en día en el contexto suizo el tema sería anacrónico, ya que los movimientos feministas de los últimos años cambiaron la situación, por lo que obviamente el papel de Claire como madre soltera en la Suiza actual no sería motivo para dejar su tierra y mucho menos para ser señalada.

muestra el poder que el dinero ejerce en la sociedad: todos los miembros son sobornables y corruptibles sin importar su profesión. Incluso la justicia se puede comprar.

En el siguiente apartado trataré la forma en que se venga Claire, pues décadas antes no se le hizo justicia porque ésta fue comprada por Ill.

4.1 EL DESEO DE VENGANZA DE CLAIRE COMO RESULTADO DE LA FALTA DE JUSTICIA

En la obra se sabe que Claire ya había planeado su venganza desde antes de su llegada a Güllen, pues da señales de su plan en los primeros diálogos que tiene ella con el policía, el doctor, el párroco y el gimnasta, de modo que estos diálogos son anticipatorios. Logra ejecutar su plan de forma perfecta, a pesar de las dificultades iniciales cuando ella ofrece los mil millones a cambio de la muerte de Ill.

A Claire se le hizo una injusticia en el pasado y, el culpable principal de ésta fue Ill, y, en menor grado, el juez y los testigos falsos que Ill sobornó. Todo el tiempo, Claire les guardó rencor a todos. En este caso vemos que Ill tiene una culpa moral la cual, según Karl Jaspers, en su libro *El problema de la culpa. Sobre la responsabilidad política de Alemania*, se deriva de una responsabilidad que evadió, y se tiene por las acciones que uno lleva a cabo, por lo que toda acción se encuentra sometida a enjuiciamiento moral. De acuerdo a los conceptos de culpa de Jaspers, esta responsabilidad se podría aplicar también al juez y a los testigos falsos, así como a los güllenses. Esta culpa es catalogada por Jaspers como una culpa metafísica que genera una solidaridad entre hombres que hace a cada uno de ellos corresponsable de todo

agravio y de toda injusticia del mundo. Así, se puede confirmar que los personajes mencionados anteriormente son culpables de las acciones vengativas de Claire, quien nunca olvidó lo que le hicieron, por lo que ahora colaborarán en el asesinato. Ella siguió firme con su deseo de regresar para vengarse o “hacerse justicia”, utilizando a los demás habitantes.

CLAIRE ZACHANASSIAN Es war Winter, einst, als ich dieses Städtchen verließ, im Matrosenanzug, mit roten Zöpfen, hochschwanger, Einwohner grinsten mir nach. Frierend saß ich im D-Zug nach Hamburg, doch wie hinter den Eisblumen die Umrisse der Peterschen Scheune versanken, beschloß ich zurückzukommen,einmal. Nun bin ich da. Nun stelle ich die Bedingung, diktiere das Geschäft (DÜRRENMATT, 1980: 90).²

En esta cita se puede apreciar claramente que ella ya había planeado regresar a Güllen. La pregunta es, sin embargo, ¿por qué no se venga al poco tiempo de haberse ido de Güllen?, sino que deja pasar cuarenta y cinco años para llevar a cabo la venganza. Como veremos, durante ese tiempo fue buscando los medios para poder realizarla, a través de sus matrimonios con los hombres más ricos del mundo. En algunos casos enviudó, y, en otros, se quedó con parte de la fortuna de sus maridos tras el divorcio, lo cual mejoró su posición económica. Claire reúne todos los elementos propios del perfil de un vengativo, pues es sumamente cauta y paciente para realizar su plan. No ha olvidado cómo fue juzgada en aquel entonces y cómo se le humilló públicamente, por lo que ahora impondrá las condiciones para que el pueblo progrese económicamente, humille a Ill y colabore en su asesinato.

² CLAIRE ZACHANASSIAN: Era invierno cuando dejé este pueblo; llevaba un traje de marinero y trenzas rojas. Tenía varios meses de embarazo. Los habitantes me miraban con sorna al pasar. Tiritando de frío me subí al expreso de Hamburgo, pero cuando la silueta del granero de Peter desapareció tras las flores de escarcha de la ventanilla, decidí regresar algún día. Y aquí estoy. Ahora impongo yo las condiciones, ahora decido yo los negocios (DÜRRENMATT, 1990: 91).

Asimismo podemos observar que Claire desea juzgar los sucesos acaecidos cuarenta y cinco años atrás. No ha olvidado ningún detalle de lo que ocurrió. En este otro fragmento de la obra se nota nuevamente su rencor:

CLAIRE ZACHANASSIAN Das Leben ging weiter, aber ich habe nichts vergessen, Ill. Weder den Konradswellerwald noch die Petersche Scheune, weder die Schlafkammer der Witwe Boll noch deinen Verrat. Nun sind wir alt geworden, beide, du verkommen und ich von den Messern der Chirurgen zerfleischt, und jetzt will ich, daß wir abrechnen, beide: Du hast dein Leben gewählt und mich in das meine gezwungen. Du wolltest, daß die Zeit aufgehoben würde, eben, im Wald unserer Jugend, voll von Vergänglichkeit. Nun habe ich sie aufgehoben, und nun will ich Gerechtigkeit, Gerechtigkeit für eine Milliarde (DÜRRENMATT, 1985: 49).³

Esta cita pone de relieve que ella nunca olvidó la traición de Ill; la traición por el dinero. Motivada por el agravio y dolor demostrará que el pueblo es capaz de darle la espalda a Ill, también por dinero. Ahora legitima su proceder afirmando que procura justicia y denuncia el abuso cometido por Ill en su contra. La forma de actuar de Claire corresponde a lo que se menciona en el libro de *La culpa. Consideraciones sobre el remordimiento, la venganza y la responsabilidad* de Roberto Speziale-Bagliacca: “la venganza podría ser esta respuesta desplazada en el tiempo, una especie de ramificación de la respuesta fracasada o imposibilitada por las circunstancias” (SPEZIALLE-BAGLIACCA, 2002: 49). Este es justamente el caso de Claire, quien, a causa de su pobreza, no tuvo posibilidad de defenderse de los agravios cuarenta y cinco años antes. Ahora que las tiene puede lograr que se le haga justicia, aunque naturalmente se sabe

³ CLAIRE ZACHANASSIAN: La vida siguió su curso, pero yo no he olvidado nada, Ill. Ni el bosque de Konradsweller ni el granero de Peter, ni el dormitorio de la viuda Boll ni tu traición. Los dos hemos envejecido, tú en la ruina y yo despedazada por el bisturí de los cirujanos, y ahora quiero que arreglemos cuentas, los dos: tú elegiste tu vida y me obligaste a seguir la mía. Hace un momento quisiste abolir el tiempo en el bosque de nuestra juventud, donde todo era caducidad. Pues yo lo he abolido, y ahora quiero justicia, justicia por mil millones (DÜRRENMATT, 1990: 48).

que en el fondo no quiere sólo una rehabilitación social para sí misma, sino también el castigo que Ill no recibió en su tiempo.

En la forma en que se venga, queda evidente que Claire les guardó rencor, tanto a Ill como a los que en su momento le ayudaron a él para no hacerse responsable de sus actos. Ella espera hasta que se presente la ocasión adecuada para vengarse: convierte a los habitantes del pueblo en asesinos y deja que maten a Ill.

Asimismo se observa como Ill es desdeñado por Claire, ya que ella enfatiza que es un hombre sólo interesado en el dinero:

CLAIRE ZACHANASSIAN [...] Ich war siebzehn und du noch nicht zwanzig. Dann hast du Mathilde Blumhard geheiratet mit ihrem Kleinwarenladen [...]

ILL Dir zuliebe habe ich Mathilde Blumhard geheiratet.

CLAIRE ZACHANASSIAN Sie hatte Geld.

ILL Du warst jung und schön. Dir gehörte die Zukunft. Ich wollte dein Glück. Da mußte ich auf das meine verzichten (DÜRRENMATT, 1985: 37).⁴

En esta cita, se puede ver que Ill abandonó a Claire, sin importarle la circunstancia en la que ella estaba; es un hombre interesado en el dinero, no sólo por haberse casado con Mathilde, sino porque también ahora ve en Claire una persona de la que se puede beneficiar monetariamente. Además, Ill es hipócrita porque disfraza sus verdaderas intenciones, diciendo que quería la felicidad de Claire, y que renunció a la suya, cuando fue al revés.

⁴ CLAIRE ZACHANASSIAN: (...) Yo tenía diecisiete años, y tú no llegabas a los veinte. Luego te casaste con Mathilde Blumhard y su tienda de ultramarinos, (...).

ILL: Me casé con Mathilde Blumhard por amor a ti.

CLAIRE ZACHANASSIAN: Ella tenía dinero.

ILL: Y tú eras joven y preciosa. El futuro te pertenecía. Yo quería tu felicidad tuve que renunciar a la mía (DÜRRENMATT, 1990: 36-37). [Con respecto a la expresión traducida como “ultramarinos”, cabe señalar que debería ser puesta como “miscelánea”].

Claire se ve forzada a hacer justicia por su propia mano porque no hubo y no hay justicia institucional, que no se corrompa. En aquel entonces, al pagar testigos falsos hubo un “abuso de poder” por parte de Ill.

Debido a que era una sociedad machista nunca tomaron en cuenta la versión de Claire; sólo la de Ill fue válida para dar el veredicto. Por esta razón también podría decirse que se venga no sólo de Ill sino del género masculino, pues manda castrar a Koby y Loby, por haber hecho la falsa declaración que se habían acostado con ella. Los despoja de esta manera de su hombría y los convierte en una suerte de bufones, que no pueden ser tomados en serio. Asimismo Claire convierte al juez en su mayordomo y lo obliga a obedecerla.

Resulta significativo que no haya mujeres al servicio de Claire a lo largo de toda la obra. Tal parece que le son indiferentes. Por razones obvias, a Mathilde Blumhard, la esposa de Ill, la trata con poca amabilidad.

Al final del primer acto se comenta que a causa del juicio de hace cuarenta y cinco años Claire se convirtió en prostituta.

DER BUTLER Dies ist die Geschichte: Ein Richter, ein Angeklagter, zwei falsche Zeugen, ein Fehlurteil im Jahre 1910. Ist es nicht so, Klägerin? [...] Was geschah mit Ihnen?

CLAIRE ZACHANASSIAN Ich wurde eine Dirne.

DER BUTLER Weshalb?

CLAIRE ZACHANASSIAN Das Urteil des Gerichts machte mich dazu (DÜRRENMATT, 1985: 48-49).⁵

⁵ EL MAYORDOMO: Esta es la historia: un juez, un acusado, dos testigos falsos, y un error judicial en el año 1910. ¿No es así, demandante? (...) ¿Qué ocurrió con usted?

CLAIRE ZACHANASSIAN: Me hice prostituta.

EL MAYORDOMO: ¿Por qué?

CLAIRE ZACHANASSIAN: El fallo del tribunal me obligó a ello (DÜRRENMATT, 1990: 47- 48).

El culpable, en este caso, no es sólo Ill sino también el juez que decidió protegerlo. Aunque el juez trate de minimizar la falta moral que cometió argumentando que sólo fue un error de juicio, las consecuencias son atroces pues la corrupción del sistema judicial es la causa directa de los sentimientos de rencor y la sed de venganza de Claire.

Por un lado, ella busca justicia; por el otro, se concentra en la manifestación pública de sus sentimientos heridos, de dolores que no puede olvidar, de rabia y frustración, de una felicidad perdida. Exige que se le reconozcan esos sentimientos lastimados; expone su cuerpo compuesto de prótesis como alegoría del dolor sufrido y se toma la libertad de llevarse a su espacio el símbolo de su felicidad perdida: Ill (JIRKU, et. al., 1998: 202). Podría decirse entonces que aplica a Ill uno de los castigos mencionados en el libro *La verdad y las formas jurídicas* de Foucault, el cual fue propuesto por un sistema teórico de la ley penal del siglo XVIII: dicho castigo consiste en escandalizar, avergonzar y humillar a quien cometió una infracción, mostrando públicamente su falta, ocasionando que el público reaccione de forma reprobatoria y lo condene.

Es muy notorio que en Güllen aparentemente no exista una cárcel, pues en ningún momento es mencionada. Para esto cabe destacar que Foucault señala que en los siglos XVII y XVIII el encarcelamiento no era un castigo propio del sistema penal, y los juristas afirmaban que cuando la ley sancionaba a alguien el castigo era la condena a muerte. Pese a que la acción de *Der Besuch der alten Dame* se ubique en la década de los cincuenta del siglo XX, esto es lo que sucede en el caso de Ill. Aunque en un principio se hace énfasis en que la pena de muerte fue abolida en Güllen, Claire la vuelve a implementar. El hecho de volver a introducir la pena de muerte puede explicarse de acuerdo con los señalamientos de Michel Foucault en *La angustia de*

juzgar. Debate sobre la pena de muerte del siguiente modo: el debate sobre la pena de muerte es alentado por la intensidad de los sentimientos que rondan a la pena de muerte. Pueden ser voluntariamente alimentados por el sistema con la finalidad de enmascarar los verdaderos escándalos que ocurren en la sociedad. En *Der Besuch der alten Dame* todos empiezan a pedir justicia, haciendo creer a Ill que es la pena de muerte para él que la garantiza, pero queda claro que la exigen para así desviar la atención de la corrupción del sistema jurídico así como la falsa moral de ellos mismos:

DER ZWEITE Ein Mädchen ins Unglück stürzen. Pfui Teufel.
Entschlossen Frau Ill, ich hoffe, daß Ihr Mann nicht schwatzt, wenn die
Journalisten kommen.

[...]

DER ERSTE Wenn er Klara bloßstellen will, Lügen erzählen, sie hätte
was auf seinen Tod geboten oder so, was doch nur ein Ausdruck des
namenlosen Leids gewesen ist, müssen wir einschreiten (DÜRRENMATT,
1985: 93).⁶

En este fragmento los ciudadanos niegan que ella haya ofrecido dinero por la muerte de Ill. En el fondo sólo simulan indignación por la forma en que él trató a Claire; no les interesa que se haga justicia, lo que les interesa es el dinero para mejorar las condiciones de vida en el pueblo. Por otro lado, se problematiza la justificación de la pena de muerte. Según Jean Laplanche en *La angustia de juzgar. Debate sobre la pena de muerte*⁷, el hecho de que se hable de este castigo se debe a que la gente esté fascinada por su propia agresividad, porque saben que ellos llevan el crimen dentro de sí y que el monstruo que se les presenta se les asemeja. Laplanche parte de la premisa que los seres humanos son en sí agresivos por naturaleza, por lo que es posible interpretar

⁶ CIUDADANO SEGUNDO: Mire que sumir en la miseria a una pobre chiquilla... ¡Qué asco! (*En tono decidido.*)
Señora Ill, espero que su marido no se chive cuando vengan los periodistas.
(...)

CIUDADANO PRIMERO: Si quiere comprometer a Klara y contar mentiras como que ella ha ofrecido dinero por su cabeza o cosas así, lo que sólo fue producto de su inefable sufrimiento, tendremos que intervenir (DÜRRENMATT, 1990: 94).

⁷ Este debate se realizó entre Foucault, Laplanche y Badinter, y se publicó en Michel Foucault *Saber y Verdad*, 1991.

que las causas que plantea Dürrenmatt en su obra le permiten a los güllenses descargar su agresión en contra de un chivo expiatorio que funge como causa simbólica de las privaciones y la miseria que sufrieron durante años.

Más adelante el consejo municipal se conforma por el maestro, el alcalde, el policía, y el párroco. La corporación del consejo municipal de Güllen parece corresponder a lo que Laplanche destaca de forma general: “En nuestra justicia los miembros del jurado son personas escogidas al azar, están consideradas como la conciencia universal del pueblo. Pero no hay ninguna razón para que de pronto doce personas, por gracia judicial, se pongan a funcionar como la conciencia universal” (según FOUCAULT, 1991:113). En el caso de la obra no son doce personas en el jurado, ni se sabe si fueron elegidas al azar, las personas que conforman dicho consejo son las consideradas socialmente aptas para determinar lo que está bien o mal en el pueblo. También son las únicas personas de las que se menciona que poseen cargos representativos en el pueblo; tienen interés en la oferta de Claire, y es evidente que el consejo se ha vendido. Su forma de actuar parece corresponder a los planteamientos de Robert Badinter, quien afirma que el verdadero problema para el jurado es su relación personal y secreta con la muerte. Por otra parte, la exigencia de Claire de que se imparta justicia, hace dudar al maestro acerca de si antes ya había justicia en Güllen.

DER LEHRER [...] Frau Claire Zachanassian plant Wichtigeres. Sie will für ihre Milliarde Gerechtigkeit, die Gerechtigkeit. Sie will, daß sich unser Gemeinwesen in ein gerechtes verwandle. Diese Forderung läßt uns stützen. Waren wir denn nicht ein gerechtes Gemeinwesen (DÜRRENMATT, 1985: 121)?⁸

⁸ EL MAESTRO: La señora Claire Zachanassian se ha propuesto algo mas importante. A cambio de sus mil millones quiere justicia: la justicia. Quiere que nuestra comunidad se transforme en una comunidad justa. Tal exigencia nos sorprende. ¿No hemos sido a caso una comunidad justa (DÜRRENMATT, 1990: 121)?

Así, la necesidad de imponer un castigo es, en sí misma, una manera de poder expresar la necesidad de que se haga justicia. La forma de castigo es negociable, lo que significa en este caso, que se vuelva negociable incluso la pena de muerte. Pareciera como si el maestro deseara en verdad justicia, sin embargo, él sabe que en el caso del plan de Claire no es justo.

El hecho de que el juicio es un mero simulacro se nota en la forma en la que el reportero narra los acontecimientos que atañen al juicio de Ill, y la transparencia parece ser mera ficción:

DER RADIOREPORTER [...] Die Rede des Rektors bewies eine sittliche Größe, wie wir sie heute-leider- nicht mehr allzuoft finden [...] (DÜRRENMATT, 1985: 122).⁹

El juicio se lleva a cabo de manera pública, correspondiendo así a lo que destaca Foucault: “Todo debe juzgarse en un teatro en el que la conciencia pública ha de estar presente. [...]. No asisten a la sala más que cincuenta personas, algunos periodistas, un precoz presidente, jurados desbordados” (FOUCAULT, 1991: 108). Sin embargo en el caso de Ill, la forma en la que se le juzga es diferente, porque acuden el pueblo y los periodistas. Estos últimos manipulan la información y de alguna manera participan también en la tortura psicológica de Ill, pues piden al alcalde que se repita la votación en lo relativo a la impartición de justicia porque según ellos, hubo una falla de iluminación, lo que perjudicaría la transmisión del juicio en el noticiero. Así se repite el siguiente procedimiento:

DER BÜRGERMEISTER Wer reinen Herzens die Gerechtigkeit verwirklichen will, erhebe die Hand.

Alle außer Ill erheben die Hand (DÜRRENMATT, 1985: 124).¹⁰

⁹ EL LOCUTOR: (...) El discurso del director ha revelado una grandeza moral que, por desgracia, es poco frecuente encontrar hoy en día (DÜRRENMATT, 1990: 122).

En esta cita se muestra cómo todos están a favor del enjuiciamiento de Ill. Al respecto es pertinente mencionar que Badinter en el texto *La angustia de juzgar. Debate sobre la Pena de muerte*, dice que la ley no tiene solamente una función técnica y represiva, sino también una función expresiva en el sentido de que expresa aquello que la conciencia colectiva juzga conveniente; según él, no habría que castigar pero el público reclama el castigo y, si la institución judicial no saciase el deseo de punición, produciría una frustración formidable en la víctima que se canalizaría entonces hacia otras formas de violencia. Pero en la pieza teatral de Dürrenmatt el reclamo por la impartición de justicia es al mismo tiempo una forma para ocultar la anterior complicidad entre los demás güllenses e Ill. Casi inmediatamente después de la votación se señala cómo esta comunidad justifica su acción:

DER BÜRGERMEISTER Die Stiftung der Claire Zachanassian ist
angenommen. Einstimmig. Nicht des Geldes-

DIE GEMEINDE Nicht des Geldes-

DER BÜRGERMEISTER sondern der Gerechtigkeit wegen-

DIE GEMEINDE sondern der Gerechtigkeit wegen-

DER BÜRGERMEISTER und aus Gewissensnot

DIE GEMEINDE und aus Gewissensnot

DER BÜRGERMEISTER Denn wir können nicht leben, wenn wir ein
Verbrechen unter uns dulden- (DÜRRENMATT, 1985: 124- 125).¹¹

¹⁰ EL ALCALDE: Quien de buena fe quiera que se haga justicia, que levante la mano.
(*Todos levantan la mano, excepto Ill*) (DÜRRENMATT, 1990: 124).

¹¹ EL ALCALDE: Queda aceptada la donación de Claire Zachanassian. Por unanimidad. Y no por amor al dinero...
LA COMUNIDAD: Y no por amor al dinero...
EL ALCALDE: ...sino en nombre de la justicia...
LA COMUNIDAD: ...sino en nombre de la justicia...
EL ALCALDE: ... y por un cargo de conciencia.
LA COMUNIDAD: ... y por un cargo de conciencia.
EL ALCALDE: Pues no podemos vivir tolerando entre nosotros un crimen... (DÜRRENMATT, 1990: 124).

En esta cita observamos la justificación de la comunidad güllense para poder aceptar el dinero de Claire pese a que implique la muerte de Ill. Es importante señalar que las repeticiones muestran que los güllenses no tienen voluntad propia, son como títeres del que es su beneficio; otrora lo era Ill, ahora lo es el Claire. Inclusive esta escena tiene similitud con algunas escenas de los eunucos, por que actúan de la misma manera al repetir una oración sin pensar, y al quedar al servicio del mejor postor. Sin embargo, también es notorio lo que subraya Foucault “En el fondo las personas son juzgadas no tanto por sus actos cuanto por su personalidad” (FOUCAULT, 1991: 114). Según Laplanche “la justicia no es posible a no ser que sea ejecutada *en el nombre de...*” (FOUCAULT, 1991: 111). De esto podemos deducir que la administración opresora de hombres sustituye a la justicia. En la escena descrita de la obra vemos ya como todos se han vendido a Claire. El juicio antecede a la muerte de Ill, aunque no se vea como muere ni tampoco termina el juicio explícitamente con un veredicto que exija la pena capital. En la pieza teatral de Dürrenmatt justamente se quiere aparentar que la violencia contra Ill se utiliza para fines justos. De esta manera, Dürrenmatt nos muestra que la violencia es capaz de implantar o modificar condiciones de derecho por más que le pese al sentido de la justicia.

Con respecto a la pena de muerte cabe recordar que en el derecho natural que sirvió de fondo a la ideología de la Revolución Francesa, la utilización de la violencia para fines justos no es un problema mayor, mientras que en nuestros sistemas jurídicos sí lo representa ya que el derecho a la violencia se ha puesto en duda desde su misma raíz. Walter Benjamin dice en *Una crítica para la violencia* que aquellos que están en contra de la pena de muerte defienden que ésta no sólo pone en entredicho leyes aisladas o medidas de castigo, sino que afecta directamente el derecho a la vida en su origen. Benjamin menciona además que la pena de muerte sólo se justifica en

condiciones primitivas de derecho, y se aplica muchas veces cuando existen delitos de propiedad, cosa que pareciera desproporcionada. Explica que esto se debe a que la pena mayor refuerza, más que cualquier otro castigo, al derecho mismo. Sin embargo el sentido, en este caso, no es el de penalizar la infracción a una ley, sino el de establecer un nuevo derecho: el derecho a matar (BENJAMIN, 1998: 31).

4.2 LA ESCENOGRAFÍA COMO ELEMENTO DE LA SEMIOSIS TEATRAL

Para abordar la semiosis teatral en *Der Besuch der alten Dame*, me enfocaré en primer lugar en la escenografía y, posteriormente, en los personajes. En el primer caso me baso sobre todo en las acotaciones y una foto de la puesta en escena en Xalapa (2007), que fue producida por la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana y dirigida por Alberto Lomnitz. El papel de Alfred III lo interpretó Francisco Beverido y el de la vieja dama, Lisa Owen. Las fotos que muestro de esta puesta son de Eduardo Zappa. En el segundo caso me apoyo tanto en las acotaciones como en dos fotos de la misma puesta en escena pero también en el análisis de los diálogos y monólogos. En el análisis semiótico haré énfasis en el recurso de lo grotesco: comenzaré con el análisis del personaje de Claire, sin dejar a un lado a los demás personajes, y sin olvidar la forma grotesca en que lleva a cabo su venganza.

Es importante recordar con respecto a los procesos de significación de la obra que el pueblo se llama Gullen, que quiere decir excremento (lo que apunta a la pésima moral de sus habitantes). En el primer acto, la escenografía muestra a Gullen como un lugar arruinado, destartado; las calles y los edificios que se logren ver deben estar en condiciones pésimas, hay un letrero que dice “Eintritt verboten”¹² (DÜRRENMATT, 1985: 13) y sólo hay cinco hombres, de los cuales uno está escribiendo en una pancarta:

¹² “Se prohíbe la entrada” (DÜRRENMATT, 1990: 13).

“Willkommen Kläri”¹³ (DÜRRENMATT, 1985: 13), los restantes sólo observan el tren moviendo la cabeza de izquierda a derecha. En cuanto a la semiosis teatral, tenemos la foto de la puesta en escena en Xalapa, en la que se encuentran los ciudadanos esperando a Claire. Todos se muestran contentos por la llegada de la dama. Sin embargo vemos que en el anuncio no está bien escrito su nombre.

Posteriormente en el mismo acto, se describe el hotel, donde se aloja Claire, *Goldener Apostel* (Apóstol Dorado), el cual está desgastado, polvoso, mal oliente, y el yeso se está cayendo. Aquí se puede ver cómo el mejor hotel del lugar también está en malas condiciones, lo cual nos remite a tiempos de riqueza en el pasado de Güllen; además el color dorado al que se refiere el nombre del hotel remite al oro y simboliza los bienes materiales.

Aquí, según la semiótica del teatro, se ve el índice social, pues muestra claramente la miseria del lugar, y de inmediato uno se percata que los habitantes pertenecen a una clase social baja, y padecen pobreza lo cual es un referente real que remite al mundo fuera del texto. Sin embargo, es pertinente puntualizar que a Dürrenmatt no le interesa plantear el problema de la pobreza como tal, sino señalar, conforme avanza la acción, que la pobreza es el resultado de las acciones de Claire, y que forma parte de su plan de venganza.

En el segundo acto, según las acotaciones se ve la fachada del hotel “Goldener Apostel” que es de estilo modernista, tiene balcón y queda enfrente de la tienda de Ill el cual tiene el letrero: “Alfred Ill, Handlung”¹⁴ (DÜRRENMATT, 1985: 51). En la tienda

¹³ “Bienvenida Kläri” (DÜRRENMATT, 1990: 13).

¹⁴ “Alfred Ill. Colmado” (DÜRRENMATT, 1990: 53). [Yo sugeriría que se tradujera *Handlung* como “negocio” o “tienda de abarrotes”].

se encuentran un mostrador sucio y cajas, del lado izquierdo hay otro letrero que dice “Polizei”¹⁵(DÜRRENMATT, 1985: 51).

En la primera escena del segundo acto, Claire se encuentra en el balcón de su habitación y se escucha música de guitarra al fondo y el recitativo de una ópera. En este caso, el hecho de que ella se hospede en un cuarto con balcón y se pare en éste a observar al pequeño pueblo, podría interpretarse como un signo de superioridad expresado a través de un índice social tal y como lo señala De Toro¹⁶. Al mismo tiempo, la posición de Claire que se encuentra por encima de los habitantes de Gullen es un símbolo social de que se siente superior a ellos gracias a su poder económico.

Antes de que termine el segundo acto, la escenografía es igual a la del inicio del primero, sólo ha cambiado el letrero del itinerario: ahora es nuevo. Otro cartel dice: “Reist in den Süden”¹⁷ (DÜRRENMATT, 1985: 80). Más adelante, se hace referencia a otro que dice: “Besucht die Passionsspiele in Oberammergau”¹⁸ (DÜRRENMATT, 1985: 80); y al fondo se ven nuevas construcciones.

En el primer caso, el anuncio es seductor, promete una huida de lo gris y frío; pero también, en el caso de Ill, parece anunciar la posibilidad de escapar del destino triste que le espera. Inclusive en un primer impulso, Ill quiere fugarse y viajar, pero luego se somete a la voluntad del pueblo. El segundo letrero nos remite a la pasión de Cristo, y es como una alusión al futuro sufrimiento y la muerte de Ill. A su vez, el itinerario

¹⁵ “Policía” (DÜRRENMATT, 1990: 53).

¹⁶ Empleo este concepto de acuerdo con Fernando de Toro. Véase capítulo 2 de esta tesis.

¹⁷ “Viajad al sur” (DÜRRENMATT, 1990: 79).

¹⁸ “Asistid a la pasión de Oberammergau” (DÜRRENMATT, 1990: 79).

nuevo es índice de un avance económico, pues ahora los habitantes de Gullen pueden permitirse el lujo de viajar.

En el tercer acto, el escenario muestra primero un granero, donde cuelgan harapos, sacos podridos y telarañas gigantes; estos elementos muestran el descuido del lugar. Parece no haber cambiado desde la época en que Ill y Claire tuvieron ahí sus encuentros amorosos. Contrasta así con los otros espacios que, tras haber recibido el dinero de Claire, se arreglaron: la tienda de Ill ya tiene una caja, un mostrador y un letrero nuevos, así como mercancía más valiosa; incluso se oye un campanillazo fino cuando alguien entra al negocio. También la vestimenta de los habitantes ha cambiado, por ejemplo, las señoras visten abrigos de piel. Siguiendo la propuesta de De Toro podemos interpretar estos elementos presentes en el escenario como índices sociales con respecto al progreso económico.

Más adelante los ex-amantes se encuentran en el bosque Konradswailer, se oyen los sonidos del bosque y el canto del cuclillo. Los cuerpos de cuatro güllenses con sus brazos extendidos simulan árboles. Pero de esta forma son también testigos del encuentro de Ill y Claire. A su vez los brazos extendidos tienen connotación religiosa que remite a la crucifixión de Cristo. Con esto los espectadores de la pieza teatral se ven confrontados con un proceso de enajenación que le da a la escena un tinte ridículo. La existencia de los güllenses-árboles rompen con la ilusión teatral del bosque y ponen en entre dicho la veracidad de la obra de Dürrenmatt en su totalidad. Además Roby toca con la guitarra la canción favorita de Ill que se llama *Im afrikanischen Felsental marschirt ein Bataillon*¹⁹ (DÜRRENMATT, 1985: 116). El bosque es aparentemente un lugar idílico, y los letreros son irónicos; en uno de ellos se lee por ejemplo: “Ernst ist

¹⁹ Por el pedregoso valle africano marcha un batallón (DÜRRENMATT, 1990: 116).

das Leben, heiter die Kunst”²⁰ (DÜRRENMATT, 1985: 119). Si uno piensa en el destino de Ill, éste obviamente hace alusión a su muerte. Por el contraste entre lo idílico y el destino fatal se paralelizan también las experiencias de Ill y Claire. Si los encuentros idílicos en su juventud los llevaron a un embarazo no deseado, a su humillación y a la muerte de su bebé, el encuentro cuarenta y cinco años más tarde, en el mismo lugar, es el preludio de la muerte de Ill.

Como podemos observar, los letreros son redundantes en la obra, la mayoría de las veces tienen una función narrativa para sintetizar lo que ha pasado y ubicar la acción de los personajes. Así, la abundancia de los letreros tiene la función de hacer legibles los signos y es productora del sentido, tal como advirtió Fernando de Toro acerca de la función de los signos en el teatro, que es la de transmitir un mensaje y permitir la recepción del mismo por parte del público.

Otros signos son los zapatos amarillos, pues ya a mediados del segundo acto todos los personajes, excepto Ill, traen ese color de zapatos, lo cual vuelve a hacer referencia a la mejora económica. En este caso, conviene hacer referencia nuevamente a la puesta en escena de Xalapa en 2007, en la que el consejo viste zapatos amarillos:

²⁰ “*La vida es seria, el arte alegre*” (DÜRRENMATT, 1990: 119).



Esta imagen muestra el juicio de Ill, pues se encuentran los camarógrafos y los miembros del consejo, a la izquierda de Ill se ve al policía, del lado derecho de la imagen se identifica fácilmente al párroco, ya que se observa la sotana. El que está a la izquierda de Ill y lleva cilindro es el alcalde. Todos visten de manera formal, como si fueran a una celebración.

Ya antes se mencionan las marcas Camel y Pilsen, lo que alude al “progreso” económico, pues ahora los güllenses consumen productos de marca. Al mismo tiempo, en un segundo nivel, este hecho hace evidente que ya se dejaron comprar por Claire y harán lo que ella exige: matar a Ill.

Dentro de la obra se encuentran también los índices ambientales²¹ de música. Por un lado, estos índices se refieren en *Der Besuch der alten Dame* a las emociones y a los estados de ánimo de los personajes; y, por otro, resaltan el aspecto grotesco de la obra. Al sugerir la música distintos estados de ánimo y ambientes emocionales, se refuerzan los mensajes que se transmiten de forma verbal en los diálogos de los personajes y por medio del juego actoral. Se distinguen con claridad dos tipos de fondo musical, correspondientes al primer y segundo actos: En el primer acto se recurre a música de instrumentos de viento; según las acotaciones, es con la finalidad de generar una atmósfera solemne a través de las melodías que se tocan. Éstas generan en el espectador la sensación de un *crescendo* en cuanto a la tensión de la trama, a medida en que los personajes van desarrollando sus acciones.

A continuación, en el segundo acto, predominan los acordes de guitarra, que acompañan al texto a través de la interpretación de distintas melodías:

*Auf den Balkon im Hintergrund kommt Claire Zachanassian, im Morgenrock. Bewegt die rechte Hand, das linke Bein. Dazu vielleicht einzelne auf der Gitarre gezupfte Klänge, die in der Folge diese Balkonszene begleiten, ein wenig wie beim Rezitativ einer Oper, je nach dem Sinn der Texte, bald Walzer, bald Fetzen verschiedener Nationalhymnen usw (DÜRRENMATT, 1985: 53- 54).*²²

En este sentido, se podría considerar que la música pasa a un plano más profundo, puesto que, a manera de coro, subraya la importancia de algunos pasajes, pero sin imponerse ni subordinar al texto; al contrario, la palabra y su fuerza expresiva para

²¹ Este término se utiliza de acuerdo con Fernando de Toro. Véase el capítulo 2 de esta tesis.

²² (Claire Zachanassian se asoma al balcón del fondo, envuelta en una bata. Mueve la mano derecha y la pierna izquierda. Toda esta escena en el balcón puede tener acompañamiento de guitarra punteada, un poco como el recitativo de una ópera, según el sentido del texto: ora valeses, ora fragmentos de himnos nacionales, etc.) (DÜRRENMATT, 1990: 55).

anunciar lo absurdo de la acción quedan reforzadas por estos acordes. Inclusive se toca un minué en la guitarra. Destaca, por ejemplo, la interpretación de la marcha fúnebre tras la muerte de la pantera, que siendo “pantera” el apodo que Claire dio a Ill, remite a su futura muerte. La tensión dramática es marcada por las asociaciones que el espectador hace en lo relativo a la marcha fúnebre, que en la obra es tocada sólo con guitarra; pero el registro solemne de los funerales se relaciona aquí con la muerte de un animal. Por tanto, tenemos nuevamente la mezcla de niveles que produce un efecto grotesco. Tras la interpretación de esta melodía ya no vuelve a aparecer en la obra un fondo musical.

Por lo contrario, en el tercer acto, el silencio tiene gran importancia, pues los únicos ruidos que se escuchan son los de las cámaras y el murmullo de la gente cuando matan a Ill en la calle. Hay muchos espectadores viendo su muerte como si fuera un “show”; y no se escucha que nadie se oponga a tal suceso. Entonces el silencio es amenazador, incluso el clic de la cámara hiere, pues apunta al hecho de que las cámaras sirven para divulgar en los medios de comunicación la desgracia de Ill.

4.3 LO GROTESCO COMO ASPECTO DE LA SEMIOSIS TEATRAL PARA CARACTERIZAR A CLAIRE

El objetivo del presente inciso es mostrar cómo el discurso y la apariencia de Claire van de acuerdo con su personalidad; se convierten en esta obra en elementos fundamentales de la semiosis teatral.

El personaje principal, Claire Zachanassian (Klara Wäscher) es una mujer de 62 años de edad, tiene prótesis en la pierna izquierda y en una mano. Es una persona cínica y caprichosa, su vestuario y peinado siempre es sobrecargado; por ejemplo, cuando ella llega a Güllen, es pelirroja, lleva un collar de perlas, enormes brazaletes de oro, se arregla con un gusto atroz y viste de negro. Es decir, escenifica su riqueza. Acerca de su atuendo, el maestro dice en el primer acto: “Schauerlich, wie sie aus dem Zuge stieg, die alte Dame mit ihren schwarzen Gewändern”²³ (DÜRRENMATT, 1985: 34). El color negro de su vestimenta en tanto color del duelo hace aquí alusión a la muerte de Ill que ocurrirá hacia el final de la obra. Las joyas de Claire podrían ser un índice que señala su posición económica, hace un contraste con el escenario, porque así se enfatiza, casi todo el tiempo, la pobreza del pueblo que antes la había obligado a vivir como prostituta.

Otro aspecto grotesco se muestra en un diálogo que ella tiene con su marido:

DIE STIMME CLAIRE ZACHANASSIANS Reich mir mein linkes Bein herüber, Bobby.

DIE STIMME DES BUTLERS Ich kann es nicht finden.

DIE STIMME CLAIRE ZACHANASSIANS Hinter den Verlobungsblumen auf der Kommode (DÜRRENMATT, 1985: 52).²⁴

²³ EL MAESTRO: Fue realmente horrible ver bajar del tren a esa vieja dama, toda vestida de negro (DÜRRENMATT, 1990: 33).

²⁴ LA VOZ DE CLAIRE ZACHANASSIAN: Alcánzame mi pierna izquierda, Bobby.
LA VOZ DEL MAYORDOMO: No la encuentro.

En este fragmento vemos la mezcla de ámbitos entre lo humano y lo artificial, ya que Claire habla de su cuerpo como si fuera algo que se pudiera armar. El hecho de que tenga prótesis permite representar el desmembramiento del cuerpo. En este caso aplica lo que menciona Vischer: “la figura animal se mezcla con la humana, la vida con lo inorgánico... () Pero esta mezcla se verifica a partir del temple (atemporal) del humor. Constituye la fuerza motriz propiamente dicha, y lo ridículo, o sea lo cómico es un rasgo determinante del fenómeno de lo grotesco” (VISCHER según KAYSER, 1964: 124).

En una escena anterior aparece el contraste de lo natural y lo artificial. El contraste se produce entre el paisaje natural en el que se encuentran los personajes y la artificialidad del cuerpo de Claire. Mientras ella está con Ill en el bosque, en el que se escucha el canto de las aves, Claire exhibe su prótesis. La mezcla de lo artificial y lo natural podría simbolizar la destrucción de lo biológico y, por tanto, de la naturaleza. Con respecto a la artificialidad del cuerpo de Claire aplicaría lo que menciona Peter Fuß acerca de lo grotesco en tanto un fenómeno incoherente, es decir debe producirse un conjunto de fenómenos grotescos incoherentes, y en este caso los fenómenos son las prótesis de la protagonista.

Es importante mencionar que al llegar a Güllen Claire lleva consigo no sólo una pantera sino también un ataúd. Mientras que de acuerdo con lo antes señalado la muerte de la pantera es premonitoria, pues hace referencia a la futura muerte de Ill, del ataúd se sabe más tarde que es para llevarse a Ill con ella a Capri, una vez que esté muerto.

LA VOZ DE CLAIRE ZACHANASSIAN: Está sobre la cómoda, detrás de las flores que me han enviado por mi compromiso. (DÜRRENMATT, 1990: 54).

Por otro lado, si observamos las fotografías de la obra, algunas de ellas nos causarían gracia por el atuendo o maquillaje de los personajes. En el caso de Claire se nota que el maquillaje es demasiado cargado al igual que en el de Koby y Loby. Por lo que no cumple con la función del maquillaje de resaltar los rasgos bellos de la cara, sino que la afea. Tal como lo describen Sidis y Dumas: “lo cómico se debe a la inferioridad, a la distracción, a los defectos físicos y a la fealdad”. También la actitud y los comentarios de Claire resultan a veces cómicos. De hecho A. Stern, insistía en que lo cómico es la degradación de los valores éticos, estéticos, etc. en el hombre (ZIMERMAN, 1984: 25).



En esta imagen, de la puesta en escena en Xalapa 2007, se notan el maquillaje y el vestuario sobrecargados de Claire, la cual es llevada en la litera por sus sirvientes; al frente se encuentra Ill observando a la protagonista y, al fondo, se encuentran los güllenses, entre ellos el policía y el gimnasta. Los sirvientes que la cargan, Toby y

Roby, son representados por mujeres, pese a que en la obra son hombres. Pero estas actrices parecen ser dóninas, o sea mujeres que tienen el poder sobre el hombre en las relaciones sexuales y por lo tanto no es extraño que hayan castrado a Koby y Loby, los falsos testigos de antaño, que ahora son también sirvientes de Claire.

Claire se muestra desde el principio irónica y sarcástica, de ahí que en la misma obra se diga que tiene un humor negro, por ejemplo cuando el alcalde le presenta al médico; ella pregunta este último si expide actas de defunción:

DER BÜRGERMEISTER Doktor Nüßlin, unser Arzt.

CLAIRE ZACHANASSIAN Interessant; verfertigen Sie die Totenscheine?

DER ARZT Totenscheine?

CLAIRE ZACHANASSIAN kommt jemand um.

DER ARZT Jawohl.

CLAIRE ZACHANASSIAN Stellen Sie in Zukunft Herzschlag fest.

ILL *lachend* Wildkätzchen! Was du doch für ausgelassene Witze machst (DÜRRENMATT, 1985: 30).²⁵

En esta cita se anticipa que el médico tendrá que diagnosticar, al final de la obra, un paro cardíaco de Ill. Claire logra confundir a su ex amante, por lo que él interpreta el comentario como un chiste. Al mismo tiempo ella es cruel: pues ya sabe que Ill morirá, pero él no.

²⁵ EL ALCALDE: El doctor Nüsslin, nuestro médico.

CLAIRE ZACHANASSIAN: Muy interesante. ¿Extiende usted partidas de defunción?

EL MÉDICO: ¿Partidas de defunción?

CLAIRE ZACHANASSIAN: Cuando muere alguien.

EL MÉDICO: Por supuesto.

CLAIRE ZACHANASSIAN: Pues en el futuro diagnosticará un paro cardíaco.

ILL (*riéndose*): ¡Gatita salvaje! ¡Qué chistes tan desenfadosos los que haces (DÜRRENMATT, 1990: 30)!

Por otro lado, el contraste grotesco entre el escenario y el vestuario de Claire se nota desde el inicio del tercer acto:

*Petersche Scheune. Links sitzt Claire Zachanassian in ihrer Sänfte, unbeweglich, im Brautkleid, weiß, Schleier usw. Ganz links eine Leiter, ferner Heuwagen, alte Droschke, Stroh, in der Mitte ein kleines Faß. Oben hangen Lumpen, vermoderte Säcke, riesige Spinnweben breiten sich aus (DÜRRENMATT, 1985: 86).*²⁶

El lugar del encuentro es el menos adecuado para una mujer que se casará, pero el granero fue el lugar en que Ill y ella tuvieron sus encuentros amorosos. Lo grotesco resulta del hecho de que ella como sexagenaria se vista como una jovencita, y, más adelante, también de novia. Además se trasgrede el límite entre lo sagrado y lo profano ya que ella hace burla del ritual de casamiento. Sin embargo se viste de esa manera para aludir al hecho de que la boda le fue negada por Ill. El cambio de vestimenta con respecto al vestido negro de la escena inicial cuando llega a Güllen, es indicio de que ella quiere revivir acontecimientos del pasado antes de que maten a Ill. Es una forma de hacer más cruel su venganza, cuando con humor negro le dice a Ill:

CLAIRE ZACHANASSIAN [...] Aber es war mein Jugendtraum, im Güllener Münster getraut zu werden. Jugendträume muß man ausführen. Wird feierlich werden (DÜRRENMATT, 1985: 42).²⁷

Aunque ya no añore el compromiso que en su juventud le fue negado por Ill, se manifiesta el deseo de regresar al estado de pureza; aunque sabemos que no logra este

²⁶ *El granero de Peter. A la izquierda, Claire Zachanassian sentada en su litera, inmóvil, luciendo un vestido de novia blanco, con velo, etc. Más a la izquierda, una escalera de mano; al fondo, un carro de heno, un viejo coche de alquiler y un montón de paja; en el centro, un pequeño barril. De lo alto cuelgan harapos, sacos podridos y telarañas gigantescas (DÜRRENMATT, 1990: 87).*

²⁷ CLAIRE ZACHANASSIAN: (...) Pero uno de mis sueños juveniles era casarme algún día en la catedral de Güllen. Y los sueños juveniles hay que realizarlos. Será una ceremonia solemne (DÜRRENMATT, 1990: 41).

estado, porque da prioridad a su deseo de venganza, y se mancha de sangre al exigir el asesinato colectivo de Ill.

Por otro lado cabe destacar que en la escena del granero, Claire comenta que todas sus bodas han sido en luna llena, ambientación que por lo general remite a lo romántico. Cuando muere Ill también es luna llena; parecería el panorama perfecto para los enamorados pero en la obra se vuelve un escenario cruel porque a ella la muerte de Ill le permite estar con él y poseerlo como su amante. Tiene todo planeado, inclusive el lugar en donde lo enterrará y estarán juntos: en Capri. Así también la luna de miel es funesta.

Otro aspecto grotesco en la manera de actuar de Claire es la forma de nombrar a los personajes que la acompañan, pues a casi todos sus trabajadores les pone nombres similares: Bobby (el mayordomo), Koby (Jakob Hühnlein, ciego y castrado que Claire trajo de Canadá), Loby (Ludwig Sparr, también ciego y castrado, traído de Australia), Toby y Roby (quienes castraron a Koby y Loby), Moby (marido VIII) y Zoby (marido IX). Ella justifica el nombre de Moby, argumentando que los maridos deben tener un nombre similar al del sirviente, para que uno no se equivoque al cambiar de marido, pues los sirvientes son fieles toda la vida mientras que los esposos no. Para Claire sería una molestia más recordar los nombres de sus múltiples maridos, por lo que los nombra a través de apodos que suenen parecidos.

CLAIRE ZACHANASSIAN Komm, Moby, verneig dich. Eigentlich heißt er Pedro, doch macht sich Moby schöner. Es paßt auch besser zu Bobby, wie der Kammerdiener heißt. Den hat man schließlich fürs Leben, da müssen sich dann eben die Gatten nach seinem Namen richten (DÜRRENMATT, 1985: 26).²⁸

²⁸ CLAIRE ZACHANASSIAN: Ven, Moby, haz una venia. En realidad se llama Pedro, pero Moby es más bonito. Además rima mejor con Bobby, que es el nombre de mi mayordomo. Un mayordomo es para toda la vida, por eso los maridos deben adaptar su nombre al de él (DÜRRENMATT, 1990: 26).

Se puede ver que los nombres no tienen un significado preciso y podría representar un juego de palabras sin sentido. En el marco de la obra este hecho resulta grotesco porque hay mucha reiteración de ciertos signos, y cosifica a los hombres que la rodean. Aunque también podría ser que Claire los nombra así porque los infantiliza. Pareciera hablarles con ternura, pero en el fondo los minimiza como hombres, pues ella es la que los mandó castrar y cegar. Pero el caso de Toby y Koby, es diferente. Sus nombres insinúan que son también tiernos e inofensivos, cuando, por el contrario, los dos castraron y cegaron a los otros dos sirvientes.

Como ya se ha señalado antes, Claire es una persona rencorosa, y lo grotesco resulta de lo desproporcionado de su venganza al ofrecer mil millones a cambio de que se le haga justicia de acuerdo con su forma de entenderla. Dentro del primer acto se le compara con la diosa griega del destino:

DER LEHRER [...] Kommt mir vor wie eine Parze, wie eine griechische Schicksalsgöttin. Sollte Klotho heißen, nicht Claire, der traut man es doch zu, daß sie Lebensfäden spinnt (DÜRRENMATT, 1985: 34).²⁹

Y efectivamente es así, al menos hila la vida de los güllenses, mostrándose irracional en la forma en que cobra venganza, culpando al pueblo por su complicidad con Ill, causa de su desgracia. De acuerdo con ella la injusticia que sufrió la autoriza a pedir la cabeza de Ill.

Aparte del diálogo ya citado con el médico existen dentro de la obra varios diálogos anticipatorios en los que Claire hace evidente su plan, sin que los otros entiendan el contenido anticipatorio de sus declaraciones o preguntas. En el primer

²⁹ EL MAESTRO: (...) Parecía una Parca, una diosa griega del destino. Debería llamarse Cloto no Claire, uno se la imagina perfectamente hilando vidas humanas (DÜRRENMATT, 1990: 33- 34).

encuentro con el policía, por ejemplo, pregunta a éste si en ocasiones se hace de la vista gorda:

DER POLIZIST Polizeiwachtmeister Hahncke, gnädige Frau. Stehe zu Ihrer Verfügung.

CLAIRE ZACHANASSIAN *mustert ihn* Danke. Ich will niemanden verhaften. Aber vielleicht wird Güllen Sie nötig haben. Drücken Sie hin und wieder ein Auge zu?

DER POLIZIST Das schon, gnädige Frau. Wo käme ich in Güllen sonst hin (DÜRRENMATT, 1985: 28)?³⁰

En este caso, Claire hace referencia al asesinato de Ill en público, que quedará impune porque beneficia a todos.

Otro diálogo en que Claire anticipa lo que pasará es entre ella y el pastor.

DER BÜRGERMEISTER Unser Pfarrer, gnädige Frau.

CLAIRE ZACHANASSIAN Ei, der Pastor. Pflegen Sie Sterbende zu trösten?

DER PFARRER *verwundert* Ich gebe mir Mühe.

CLAIRE ZACHANASSIAN Auch solche, die zum Tode verurteilt wurden?

DER PFARRER *verwirrt* Die Todesstrafe ist in unserem Lande abgeschafft, gnädige Frau.

CLAIRE ZACHANASSIAN Man wird sie vielleicht wieder einführen (DÜRRENMATT, 1985: 29).³¹

³⁰ POLICÍA: Sargento Hahncke, señora. Estoy a sus órdenes.

CLAIRE ZACHANASSIAN (*examinándolo*): Gracias. No quiero arrestar a nadie. Aunque quizá Güllen lo necesite. ¿Hace usted a veces la vista gorda, sargento?

POLICÍA: Por supuesto, señora. Si no ¿qué sería de mí en Güllen (DÜRRENMATT, 1990: 28)?

³¹ EL ALCALDE: Nuestro pastor señora.

CLAIRE ZACHANASSIAN: ¡Ah pastor! ¿Suele consolar usted a los moribundos?

EL PASTOR (*sorprendido*): Hago lo que puedo.

CLAIRE ZACHANASSIAN: ¿También a los condenados a muerte?

EL PASTOR: la pena de muerte ha sido abolida en nuestro país señora.

CLAIRE ZACHANASSIAN: Pero quizá la vuelvan a implantar (DÜRRENMATT, 1990: 29).

Aquí se ve nuevamente como Claire dice lo que su interlocutor tendrá que hacer en un futuro no muy lejano, pues deberá consolar a Ill, cuando sea condenado a muerte por un tribunal que ella sobornó.

Por otra parte, cuando conoce al gimnasta, le dice de una manera muy sutil que él será quien mate a Ill.

CLAIRE ZACHANASSIAN Wundervoll, diese Muskeln! Haben Sie schon jemanden erwürgt mit Ihren Kräften?

DER TURNER Erwürgt (DÜRRENMATT, 1985: 41)?³²

Aquí vemos otro diálogo anticipatorio, pues Claire ya está anticipando que el gimnasta matará a Ill estrangulándolo. Esto quiere decir que para ella no es suficiente que Ill sufra psicológicamente, sino también físicamente, pues esta forma de muerte no es instantánea sino dolorosa. Además es importante que no quede un instrumento como indicio del crimen para poder sostener que Ill murió de un paro cardíaco.

Todos estos diálogos son muestra de que Claire ha planeado fríamente su venganza, y que para su consumación involucrará a todo el pueblo. Predice en diversos diálogos lo que hará. Aquí lo grotesco como elemento de la semiosis resulta del hecho de que anticipa lo descomunal de su venganza y lo que se hará con la vida de Ill, así como lo que harán los otros personajes para que su plan se realice. Con sus diálogos causa una risa nerviosa y miedo al mismo tiempo, pues los personajes no saben si tomar como chiste lo que dice, como en el caso de Ill, o temer a sus palabras. Así logra confundir a todos inclusive a los lectores-espectadores con sus preguntas y comentarios

³² CLAIRE ZACHANASSIAN: ¡Magnífico! ¡Qué músculos! ¿Ha estrangulado alguna vez a alguien con esa fuerza que tiene?

(...)

EL GIMNASTA: ¿Estrangulado (DÜRRENMATT, 1990: 40)?

para poder llevar a cabo su venganza; así vemos que lo atroz hace reír, pero esta risa es producto del humor negro.

4.4 LA CARACTERIZACIÓN DE ILL Y LOS PERSONAJES SECUNDARIOS

A continuación abordaré la caracterización y actuación de Ill, el segundo personaje principal. Él mismo se describe como un buen chico en su juventud, culpando al destino de la separación entre Claire y él. Su nombre en inglés significa enfermo, sin embargo, no está enfermo físicamente, pero sí psicológica y moralmente. Durante su juventud se aprovechó de la inocencia de Claire, dejándola embarazada y posteriormente sola; no quiso reconocer su paternidad. Pagó a dos testigos para declarar en falso y poder casarse posteriormente con Mathilde Blumhard, quien era mejor partido.

La trayectoria del personaje trágico, Ill, está marcada por decisiones equívocas. Ha creído poder ocultar su falta en el pasado, viviendo dentro de la sociedad como un hombre íntegro. Sin embargo, el delito pasado sigue vigente y tendrá consecuencias funestas.

Inicialmente los comentarios anticipatorios ya mencionados de Claire resultan cómicos para Ill, quien aún no sabe que Claire habla de sus planes de forma seria. Posteriormente, intuye que ella está tramando algo en su contra; desconociendo, sin embargo, la magnitud de sus intenciones. Entonces su risa corresponde a lo que Mauron describe de la siguiente forma: “Donde sólo uno ríe a la sal del humor, la consciencia ve un crimen”. Su risa es una risa nerviosa y como diría Mauron “el que ría

adopta la figura de acusado” (MAURON, 1998: 63)³³, de ahí que Ill ya tenga miedo y comience a recordar su falta moral de juventud.

Al caracterizar a los personajes secundarios me interesa mostrar la forma en que estos se venden, pues en un inicio tratan de aparentar repudio a la oferta de la protagonista; sin embargo, conforme avanza la obra dejan de simularlo.

Por ejemplo, el maestro es uno de los personajes secundarios que hace posible que Claire lleve a cabo su venganza. Aunque en un principio pareciera ser la figura con convicciones éticas muy firmes, y le pida que no se vengue y tenga clemencia, resulta que él también se deja corromper y sobornar conforme el pueblo en su conjunto se va vendiendo. En uno de los diálogos del primer acto el maestro aún trata de disuadir a Claire de su plan de venganza:

DER LEHRER Frau Zachanassian! Sie sind ein verletztes liebendes Weib. Sie verlangen absolute Gerechtigkeit. Wie eine Heldin der Antiken kommen Sie mir vor, wie eine Medea. Doch weil wir Sie im tiefsten begreifen, geben Sie uns den Mut, mehr von Ihnen zu fordern: Lassen Sie den unheilvollen Gedanken der Rache fallen, treiben Sie uns nicht zum Äußersten, helfen Sie armen, schwachen, aber rechtschaffenen Leuten, ein etwas würdigeres Leben zu führen, ringen Sie sich zur reinen Menschlichkeit durch (DÜRRENMATT, 1985: 90)!³⁴

El maestro apela a los sentimientos humanitarios de Claire y trata de impedir el asesinato, pues no quiere mancharse las manos; intenta obtener el dinero por una vía pacífica. Incluso la compara con Medea, la célebre heroína griega, que se deja llevar por

³³ Estas afirmaciones las hace Mauron en su libro *Psicocrítica del género cómico*. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière.

³⁴ EL MAESTRO: ¡Señora Zachanassian! Es usted una mujer que ama y ha sido herida. Y exige justicia absoluta. Para mí es una heroína de la antigüedad, una Medea. Pero como la comprendemos tan a fondo, nos da valor para exigirle todavía más: entierre la funesta idea de la venganza, no nos obligue a hacer gestos desesperados, ayude a esta gente débil y pobre, pero honrada, a llevar una vida algo más digna, ¡Elévese hasta las cimas del puro humanitarismo (DÜRRENMATT, 1990: 92)!

su deseo de venganza. Sin embargo, en el drama griego, Medea mata a sus hijos para causar dolor al hombre que la abandonó; pero Claire no tiene esa posibilidad, ya que su hija está muerta, por lo que no le queda más remedio que volcarse directamente sobre Ill.

Sin embargo, en el tercer acto, al dar el maestro su discurso, comienza a justificar lo que pide Claire, y hace que sea vista como una “heroína” argumentando que así han muerto los antepasados, luchando por la justicia.

Por su parte, el alcalde es una persona chantajista, hipócrita y convenenciera, pues le ofrece el puesto de alcalde a Ill, sólo con el objetivo de que éste convenza a Claire de dar dinero al pueblo y terminar así con la miseria en que vive la población güllense; esto sucede un poco antes de la llegada de Claire:

DER BÜRGERMEISTER Mein lieber Ill, Sie sind seit langem schon die beliebteste Persönlichkeit in Gullen. Ich trete im Frühling zurück und nahm mit der Opposition Fühlung. Wir einigten uns, Sie zu meinem Nachfolger vorzuschlagen (DÜRRENMATT, 1980: 20).³⁵

En este caso se puede decir que el alcalde le promete a Ill un puesto político a cambio de que haga lo posible para que Claire dé dinero al pueblo; pero, conforme avanza la obra, el alcalde le retira la oferta supuestamente por el delito que cometió en su juventud. En el fondo esta negativa obedece al hecho de que ya se percató que la única forma de obtener lo que desea es cumplir la condición impuesta por la millonaria.

El discurso de bienvenida que le da el alcalde a Claire podría representar el de cualquier político, que por mero interés económico sólo elogia a la persona para que

³⁵ EL ALCALDE: Mi estimado Ill, hace tiempo que es usted la persona más popular de Gullen. Yo pienso retirarme en primavera y ya he tenido contactos con la oposición. Acordamos proponerlo a usted como mi sucesor (DÜRRENMATT, 1990: 20).

pueda obtener lo que le convenga, sin necesariamente conocerla bien. La bienvenida a la dama es ridícula ya que Ill tiene que intervenir en voz baja para corregir los errores que comete el alcalde durante la ceremonia. En este caso el alcalde describe a Claire diferente a como era en realidad; por ejemplo, cuando menciona:

DER BÜRGERMEISTER [...] Und gar Sie, gnädige Frau- als blond-Ill flüstert ihm etwas zu- rotgelockter Wildfang tollten Sie durch unsere nun leider verlotterten Gassen- wer kannte Sie nicht (DÜRRENMATT, 1985: 43).³⁶

Por Ill sabemos que Claire era pelirroja. Cuando el alcalde dice que ella no ha sido olvidada, si bien ni él mismo la recordaba. Así, el discurso del alcalde resulta ser convenenciero e hipócrita.

Más adelante en la obra al final del primer acto, el alcalde rechaza la oferta de Claire, después de haberla elogiado tanto:

DER BÜRGERMEISTER Frau Zachanassian: Noch sind wir in Europa, noch sind wir keine Heiden. Ich lehne im Namen der Stadt Güllen das Angebot ab. Im Namen der Menschlichkeit. Lieber bleiben wir arm denn blutbefleckt (DÜRRENMATT, 1985: 50).³⁷

Aquí se nota cómo es rechazada la oferta de Claire, pero ella sabe que al final todo el pueblo participará en su juego, pues se vive en una ciudad en donde lo que importa es la mejora económica, aunque aparentemente los habitantes se muestren desinteresados en llevar a cabo el asesinato.

³⁶EL ALCALDE: ¿Y qué decir de usted, honorable señora? ¿Quién no conocía a esa chiquilla rubia (*Ill le susurra algo al oído*) - de rizos color zanahoria, quiero decir-, que correteaba por nuestras callejas lamentablemente deterioradas hoy en día (DÜRRENMATT, 1990: 42- 43)? [Me parece pertinente comentar la traducción al español de *Rotgelockt* como “zanahoria”, pues el color es rojo, siendo en cualquier caso pelirrojo y no color zanahoria].

³⁷ EL ALCALDE: Señora Zachanassian: aún estamos en Europa, aún no somos paganos. En nombre de la ciudad de Güllen rechazo su oferta. En nombre de la humanidad. Preferimos seguir siendo pobres a mancharnos de sangre (DÜRRENMATT, 1990: 49).

Conociendo las ventajas de la oferta de Claire, el alcalde quiere convencer más tarde a Ill que lo mejor es suicidarse:

DER BÜRGERMEISTER Sie sagten vorhin, Sie hätten das Gewehr nicht nötig. Vielleicht haben Sie es nun trotzdem nötig.

Schweigen

DER BÜRGERMEISTER Wir könnten dann der Dame sagen, wir hätten Sie abgeurteilt, und erhielten das Geld auch so. Es hat mich Nächte gekostet, diesen Vorschlag zu machen, das können Sie glauben. Es wäre doch nun eigentlich Ihre Pflicht, mit ihrem Leben Schluß zu machen, als Ehrenmann die Konsequenzen zu ziehen, finden Sie nicht? Schon aus Gemeinschaftsgefühl, aus Liebe zur Vaterstadt (DÜRRENMATT, 1985: 108).³⁸

En este caso vemos cómo el alcalde apela al sentido del deber y honor de Ill y le pide que se suicide, sin poder ocultar, obviamente, su interés por el dinero. Es demasiado notorio que nadie quiere ser cómplice del crimen, pero es evidente también que ahora el gobernante local al igual que los demás güllenses están ya del lado de Claire, permitiendo que ella realice su venganza.

Al respecto conviene analizar también la forma de actuar y razonar del pastor. Él conoce la vida de la mayoría de los habitantes de Gullen. En su primer encuentro con Ill le pregunta si no tiene nada que confesar, de lo que se podría deducir que lo quiere inducir a que diga la verdad; más adelante, el pastor le comenta a Ill que todos son débiles, que lo han traicionado, por lo que le recomienda huir para que no haga caer en la tentación a los demás, refiriéndose obviamente a la tentación del dinero, que sólo se

³⁸ EL ALCALDE: Hace un instante me dijo que no necesitaba este fusil. Quizá pueda hacerle falta, pese a todo.
(*Silencio*)

EL ALCALDE: Luego podríamos decirle a la señora que fuimos nosotros quienes lo ajusticiamos, y así nos daría el dinero. Me ha costado noches enteras decidirme a hacerle esta propuesta, créame. Después de todo, sería deber suyo poner fin a su vida ahora, asumiendo las consecuencias como un hombre de honor, ¿no le parece? Aunque sólo fuera por espíritu de solidaridad, por amor a su pueblo natal (DÜRRENMATT, 1990: 108- 109).

obtendrá tras su muerte. Podemos ver entonces que intenta cumplir con su función religiosa, al tratar de impedir el asesinato que el colectivo está dispuesto a hacer.

DER PFARRER *wirft sich gegen Ill und umklammert ihn* Flieh! Wir sind schwach, Christen und Heiden. Flieh, die Glocke dröhnt in Güllen, die Glocke des Verrats. Flieh, führe uns nicht in Versuchung, in dem du bleibst (DÜRRENMATT, 1980: 75- 76).³⁹

Sabiendo que a los güllenses les interesa mejorar su calidad de vida, el pastor intenta impedir que al cometer un acto criminal se hagan culpables colectivamente. Pero más tarde también éste se deja comprar por el dinero de Claire. Al respecto, cabe señalar que no acepta el dinero para su beneficio personal, sino que compra nuevas campanas para la iglesia. Se revela así que el clero también tiene intereses económicos y políticos.

Por otro lado, el policía, en tanto representante de las fuerzas del orden al igual que los representantes del poder político, religioso y educativo, es también hipócrita, pues al inicio aparenta apoyar a Ill para que éste se sienta seguro en Güllen, pero en realidad es para que Ill permanezca en el pueblo y sea más fácil asesinarlo. Es evidente que él también se vendió, pues calza, al igual que todos los demás, zapatos amarillos. Además trae puesto un nuevo diente de oro en la boca.

Por último, una escena que le resulta cómica al espectador, es cuando aparecen Koby y Loby, castrados y cegados, casi siempre tomados de la mano y además riéndose constantemente como si fueran enfermos mentales. Lo cómico reside también en el hecho de que constantemente repiten lo que el otro ha dicho.

³⁹ EL PASTOR (*se arroja sobre Ill y lo abraza*): ¡Huya! ¡Cristianos y paganos, todos somos débiles! ¡Huya! La campana ha sonado en Güllen, la campana de la traición. ¡Huya! No nos haga caer en la tentación quedándose (DÜRRENMATT, 1990: 75).

Von links kommen die beiden Blinden mit ihren Angelruten, Hand in Hand.

DIE BEIDEN Der Panther ist frei, der Panther ist frei! *Hüpfen* Haben ihn knurren gehört, haben ihn knurren gehört! *Hüpfen in den Goldenen Apostel*. Gehen zu Hoby und Bobby, zu Toby und Roby (DÜRRENMATT, 1985: 69-70).⁴⁰

En este fragmento es notorio que ambos andan por el pueblo como si estuvieran contentos, cuando en realidad fueron reducidos a la condición de autómatas que obedecen a Claire. Además en la cita anterior, el peligro que representa para los güllenses el hecho de que la pantera ande libre por el pueblo parece mitigado, porque los dos castrados causan risa por la forma de hablar de este peligro.

Mientras que la caracterización de los personajes arriba realizada permite poner de manifiesto la crítica que hace Dürrenmatt de los representantes del poder estatal y religioso, que carecen de integridad moral, en el siguiente subcapítulo abordaré la crítica al sistema capitalista y la pérdida de valores éticos y morales dentro del mismo.

⁴⁰ *(Por la izquierda entran los dos ciegos con sus cañas de pescar, cogidos de la mano.)*

LOS DOS: ¡La pantera anda suelta! ¡La pantera anda suelta! *(Avanzan dando saltitos)* ¡La hemos oído ronronear, la hemos oído ronronear! *(Se dirigen a "El apóstol dorado")* ¡Vamos a ver a Hoby y Bobby, a Toby y Roby (DÜRRENMATT, 1990:69-70)!

Cabe señalar que está mal traducido, porque el verbo *Knurren* es gruñir, no ronronear que es como se tradujo en la versión al español.

4.5 LO GROTESCO COMO CRÍTICA SOCIAL EN LA OBRA

Acerca de la relación entre ética, política y económica, Hanna Arendt sostuvo:

“Hasta la Edad Moderna una parte no demasiado importante de la ética y de la política, se basaba en el supuesto de que los hombres actúan con respecto a sus actividades económicas como lo hacen en cualquier otro aspecto. La economía sólo pudo adquirir carácter científico cuando los hombres en la Edad Moderna se convirtieron en seres sociales y unánimemente siguieron ciertos modelos de conducta, de tal modo que quienes no observaban las normas podían considerarlos como asociales o anormales” (ARENDR, 1974: 53).

Con respecto al capitalismo cabe recordar que fue en el siglo XIX que surgió, siendo la burguesía su protagonista.

En *Der Besuch der alten Dame* se critica el capitalismo, pues en este sistema lo importante es el dinero y el poder que éste otorga a los individuos y, por ello, se produce una decadencia de los valores morales. En la obra todas las personas tienen un precio. Claire es una representante del pensamiento utilitario que se sirve del sistema capitalista. Al ser una mujer multimillonaria, poderosa, gracias a sus riquezas, logra comprar a todo un pueblo para vengarse de Ill. Dürrenmatt muestra una sociedad contemporánea corrupta e inmoral, en la que predomina el interés por adquirir bienes materiales y por tener las influencias para acceder al poder. Como vimos en el inciso anterior, el alcalde, como representante del poder político, es hipócrita. Al inicio del drama se niega rotundamente al deseo de Claire; sin embargo, más adelante él mismo juzgará a Ill por sus actos en el pasado. Es evidente que lo hace porque tanto él como los otros habitantes tienen intereses económicos, es decir, todos quieren salir de la pobreza extrema en la que viven. Aquí Dürrenmatt aporta una visión pesimista acerca de la política, pues según los planteamientos en la obra no importa quién gobierne porque el poder está acompañado de la ambición y la mentira. De acuerdo con lo antes

señalado, el maestro, en tanto representante de la élite cultural en Gullen, también se deja sobornar y, para ocultar sus verdaderos intereses, se sirve de un discurso en el que afirma actuar en pro de la justicia.

Aunque el pastor es el único que advierte a Ill del destino fatal que le espera si se queda en Gullen, no hace nada para influir moralmente en los güllenses, pues él también tiene intereses económicos: comprar campanas nuevas.

Así podemos cotejar tal como afirma Claudia Kayser-Lenoir, que:

“el poder impersonal y siniestro que anula en el hombre su potencial humano, reduciéndolo a la categoría de fantoche, es el sistema económicamente injusto. En la mayoría de las obras nos encontramos con que la falta de medios y la lucha por la subsistencia física empujan al personaje a una lucha moral; a tener que escoger entre perecer de miseria o alienarse al ceder a los mecanismos del sistema. El sistema tiene tanto peso en cuanto forma de explotación económica como en cuanto a la imposición de formas de conducta social. Si el aparato social anula al hombre al imponerle un esquema moral que se opone a sus impulsos vitales, aquí se manifiesta también este poder de ambición en la imposición y perpetuación de la miseria” (KAYSER-LENOIR, 1977: 60).

La pérdida de valores se plasma también en las siguientes opiniones que subrayan la esperanza que se tiene en Claire. Mientras su dinero garantiza una salvación inmediata, la prometida en el cristianismo parece más bien lejana y no garantizada. El Dios cristiano es intercambiado por el del dinero y los bienes materiales parecen ser más importantes que los espirituales.

DER BÜRGERMEISTER Meine Herren, die Milliardärin ist unsere einzige Hoffnung.

DER PFARRER Außer Gott.

DER BÜRGERMEISTER Außer Gott.

DER LEHRER Aber der zahlt nicht.

DER MALER Der hat uns vergessen (DÜRRENMATT, 1985: 18).⁴¹

Dürrenmatt resalta asimismo la tendencia hacia lo criminal que existe en la sociedad moderna, supuestamente civilizada. Aparentemente todos son correctos, pulcros y honrados; de hecho fingen estar agradecidos con Claire por llegar a cambiar la sociedad y hacer de ella una más justa, cuando lo único que les importa es su bienestar económico.

En la obra vemos, como poco a poco, se van transformando los personajes al punto que llegan a ser prácticamente marionetas manipuladas por el dinero de Claire. Resulta grotesco que la mayoría de los personajes se visten de la misma manera e intentan consumir cosas de mejor calidad. Este deseo de uniformidad y la calidad de autómatas de los personajes causa un efecto cómico: “Causará risa toda imagen que nos sugiera la idea de una sociedad que se disfraza, la idea de una mascarada social” (BERGSON, 1979: 45). La uniformidad es típica para las sociedades capitalistas, en las que todos aspiran a tener los mismos objetos de consumo. En este caso aplicaría lo que Arendt menciona en el libro *La condición humana*:

El concepto medieval del “bien común”, lejos de señalar la existencia de una esfera política, sólo reconoce que los individuos particulares tienen intereses en común, tanto materiales como espirituales, y que sólo pueden conservar su intimidad y atender a su propio negocio si uno de ellos toma sobre sí la tarea de cuidar este interés común (ARENDDT, 1974: 46).

⁴¹ EL ALCALDE: Caballeros, esa millonaria es nuestra única esperanza.
EL PASTOR: A parte de Dios.
EL ALCALDE: A parte de Dios.
EL MAESTRO: Pero Él no paga.
EL PINTOR: Nos ha olvidado (DÜRRENMATT, 1990: 18).

En *Der Besuch der alten Dame* se critica también el papel de la prensa. Los reporteros están presentes antes y durante el asesinato de Ill; y pese a haber sido testigos oculares tergiversan y manipulan la información y ocultan la verdad a los lectores de los diarios y radioescuchas de los noticieros. Esto es siniestro pensando en que los medios deberían de informar la verdad. Ni tampoco las fotos tomadas por los periodistas cumplen con la supuesta y esperada objetividad de los lectores de los diarios. Escriben sólo lo que les dictan los que ostentan el poder. En este caso aplica lo que se menciona en el libro de Fuß acerca de que lo grotesco es una categoría paradójica y la paradoja es un fenómeno grotesco (Fuß, 2001: 113).

4.6 LO GROTESCO COMO MANIFESTACIÓN DEL DESEO DE VENGANZA EXAGERADO

Como ya se mencionó anteriormente, en la obra es muy notorio el deseo de venganza de Claire que, por la forma en que la prepara y ejecuta, resulta grotesco. No sólo se sirve de los comentarios anticipatorios ya analizados, sino que trae consigo el sarcófago, flores y la pantera. Más adelante en la obra queda evidente que Claire tortura psicológicamente a Ill:

ILL Heute abend versammelt sich die Gemeinde. Man wird mich zum Tode verurteilen, und einer wird mich töten. Ich weiß nicht, wer er sein wird und wo es geschehen wird, ich weiß nur, daß ich ein sinnloses Leben beende.

CLAIRE ZACHANASSIAN Ich liebte dich. Du hast mich verraten. Doch dem Traum von Leben, von Liebe, von Vertrauen, diesen einst wirklichen Traum habe ich nicht vergessen. Ich will ihn wieder errichten mit meinen Milliarden, die Vergangenheit ändern, indem ich dich vernichte (DÜRRENMATT, 1985: 117).⁴²

No sólo es evidente el rencor y su deseo de venganza que Claire sólo considera poder satisfacer con la muerte de Ill, sino que también se nota la ceguera de ella, pues el sueño de vida, amor y confianza no se puede reconstruir con la muerte de Ill. Queda de manifiesto que ella actúa así porque él la hirió sentimentalmente y la traicionó.

Nótese que en el segundo acto en el que Claire pide a Bobby, su mayordomo, que le pase su pierna izquierda postiza, se hace referencia al arreglo floral que le han enviado por su compromiso, en este caso podría pensarse en su próxima boda con Zoby, pero también puede referirse al compromiso que en su juventud nunca se realizó con Ill, tal como ella hubiera deseado, y la muerte de Ill es para ella como si se casara con él. Es

⁴² ILL: Esta noche se reúne el consejo municipal. Seré condenado a muerte, y uno de ellos me matará. Ignoro quién lo hará y donde, sólo sé que así concluiré una vida absurda.

CLAIRE ZACHANASSIAN: Yo te amaba. Tú me traicionaste. Pero no he olvidado el sueño de la vida, del amor y la confianza, aquel sueño que alguna vez fue real. Quiero recuperarlo con mis millones, cambiar el pasado destruyéndote (DÜRRENMATT, 1990: 117-118).

sumamente cruel que antes de la muerte de Ill ya se han preparado los arreglos florales para su funeral. Además, con toda frialdad, Claire le revela que se lo llevará en el ataúd hasta Capri.

ILL Ich danke dir für die Kränze, die Chrysanthemer und Rosen.

Erneutes Windesrauschen.

ILL Machen sich schön auf dem Sarg im Goldenen Apostel. Vornehm.

CLAIRE ZACHANASSIAN Ich werde dich in deinem Sarg nach Capri bringen. Ließ ein Mausoleum errichten im Park meines Palazzos. Von Zypressen umgeben. Mit Blick aufs Mittelmeer.

ILL Kenne ich nur von Abbildungen.

CLAIRE ZACHANASSIAN Tiefblau. Ein grandioses Panorama. Dort wirst du bleiben. Bei mir (DÜRRENMATT, 1985: 118).⁴³

En este fragmento vemos cómo para ella se volvió una obsesión el deseo de tener a Ill a su lado: muerto lo tendrá para siempre. Obviamente se muestra la crueldad de Claire con Ill al atormentarlo con su plan. Es sarcástica cuando le dice que tendrá una vista panorámica al Mediterráneo, un lugar paradisíaco, pues él ya no podrá apreciar este idilio. Además, el idilio descrito contrasta con los medios de Claire con los que quiere lograr lo que para ella constituye su felicidad. Desear convivir con un muerto resulta grotesco. Por otro lado, la realización de la venganza le produce un sentimiento de reparación. Tal como Maes afirma de forma general, produce satisfacción en Claire haber infligido un daño en Ill, quien para ella es el causante de su desgracia y del que

⁴³ ILL: Te agradezco las coronas, crisantemos y las rosas.

(Nuevos susurros del viento entre el follaje)

ILL: Lucen muy bien sobre el ataúd en “El apóstol dorado”. Dan un toque de distinción.

CLAIRE ZACHANASSIAN: Te llevaré a Capri en tu ataúd. He mandado construir un mausoleo en el parque de mi palacio. Rodeado de cipreses, con vista al Mediterráneo.

ILL: Lo conozco solamente por fotos.

CLAIRE ZACHANASSIAN: Azul profundo. Un panorama grandioso. Allí te quedarás. A mi lado (DÜRRENMATT, 1990: 118).

se quiere vengar porque la hirió y abandonó. Su forma de comportamiento refleja así lo que Maes ha descrito de forma general: „Im gegenständlichen Horizont der Genugtuung steht immer eine Person in der Rolle des Feindes, der seine verdiente Schädigung erhalten hat“ (MAES, 1994: 17).⁴⁴

Para resumir, contrario a las afirmaciones de Melvin Lerner, en *Psychologische Überlegung zu Rache*, quien sostiene que las personas están motivadas en primer lugar por la necesidad de justicia, lo que mueve a Claire sobre todo es el deseo de venganza, pues si su objetivo hubiera sido sólo la procuración de justicia, habría instruido un juicio contra Ill y los testigos falsos por soborno y por falsos testimonios, respectivamente (LERNER según MAES, 1994: II)

⁴⁴ En el horizonte figurativo de la satisfacción siempre está presente una persona que desempeña el papel de enemigo que recibe su merecido. [La traducción es mía].

5 A MANERA DE CONCLUSIÓN

Para poder resumir los resultados producto de este acercamiento crítico, me gustaría retomar la pregunta planteada al inicio de esta investigación con respecto a la obra teatral *Der Besuch der alten Dame* de Dürrenmatt: ¿es realmente un deseo de impartir justicia el que mueve a Claire, la protagonista principal, o, más bien, resulta ser la venganza, la que la motiva a regresar a su pueblo natal?

Se puede afirmar al respecto que el concepto de justicia en esta obra dramática es un concepto vacío que se utiliza como pretexto para justificar la venganza y para “legitimar” un asesinato en el que participan no sólo Claire, sino también el pueblo entero para el que los beneficios materiales se anteponen a los valores morales. Esto se hace evidente desde el primer acto en el que se relatan los sucesos del juicio de 1910, en el que Ill soborna a dos testigos para declarar en falso. Como consecuencia hay un veredicto en contra de Claire, quien se ve obligada a abandonar el pueblo y a trabajar como prostituta. Con este fallo, Ill se desentiende de su responsabilidad moral y se casa con otra mujer por interés económico. Lo que Dürrenmatt pone de manifiesto a través de la obra no es sólo el poder del dinero sino también las desventajas que tiene una mujer pobre dentro de una sociedad machista, pues en este caso la palabra de Claire es ignorada. Sin importar el destino del ser inocente que lleva dentro, la comunidad la expulsa del pueblo en pleno invierno a sabiendas que no tiene ningún tipo de apoyo para subsistir. Escudándose en una falta sexual se comete aquí una injusticia que supera con creces la supuesta inmoralidad de la víctima. Por lo tanto, Ill, el padre desobligado, los testigos sobornados, y el juez se hacen culpables y merecedores de un castigo. Pero no sólo ellos son culpables sino el pueblo entero, pues no hay nadie que socorra a Claire en esta situación desesperada; ni siquiera hay una mujer que se solidarice con ella; por ello

su venganza que consiste en comprar las fábricas para cerrarlas todas, generando así desempleo los alcanzará a todos.

Por su parte Claire regresa al pueblo, cuarenta y cinco años después, con el fin de recuperar su orgullo lastimado ante una sociedad que le ocasionó un daño irreparable en su juventud. Sin embargo, en este caso no le basta solamente con la reivindicación, pues el odio que siente hacia Ill y hacia el pueblo la lleva a infringir un daño mayor al sufrido por ella. En este caso se podría afirmar que se cumple la hipótesis de Maes¹, según la cual la calidad y la intensidad de la venganza dependen del daño hecho. Inclusive esto podría remitir a la frase “ojo por ojo, y diente por diente”, debido a que el objetivo de la venganza es sentir la satisfacción de un castigo justo. Sin embargo, en el caso de *Der Besuch der alten Dame*, el odio conduce a la protagonista a hacerse justicia por su propia mano. Sin la intervención de un juez, Claire pierde toda objetividad y lleva a cabo una venganza descomunal que la convierte en un monstruo capaz de mandar castrar a los testigos que declararon en falso y de humillar al juez que la condenó años atrás. En nombre de la justicia trata de legitimar las atrocidades que comete y se torna así en un personaje grotesco. Lo interesante de la obra de Dürrenmatt es que logra no sólo crear personajes grotescos, sino poner de manifiesto la decadencia grotesca de los valores morales y de las instituciones encargadas de defenderlos. El uso de lo grotesco es aquí el recurso principal de Dürrenmatt para mostrar las acciones absurdas a las que llegan los personajes en una sociedad corrupta en que se carece de valores morales y en la que la posesión de bienes materiales se antepone a cualquier tipo de espiritualidad. Todos los elementos dramáticos que maneja participan de la condición de lo grotesco. En su escenografía utiliza los símbolos tanto de pobreza como de riqueza de manera

¹ Véase p. 28 en esta tesis.

exagerada, al grado de distorsionar la realidad y cuestionar la credibilidad de las escenas, ejemplo de ello son: el arreglo personal de Claire que contrasta con la vestimenta de los demás personajes, más adelante el uso de los zapatos amarillos por todos los güllenses excepto Ill, es también exagerado; asimismo destaca a lo largo de la obra el uso excesivo de letreros que inicialmente son viejos y modestos y luego nuevos. Todos estos elementos son índices sociales y pertenecen a la semiosis teatral. A parte de describir estos elementos, las acotaciones se refieren también a la escenografía y al uso de la música que en su interrelación producen un efecto grotesco, ejemplo de ello es el vestido de novia de Claire en la escena en el granero o la marcha fúnebre para la pantera muerta. Por medio del uso de lo grotesco Dürrenmatt trasgrede las convenciones del teatro mimético-realista.

Todos estos elementos apoyan la tesis de Heidsieck, en la que lo grotesco se define como la desfiguración del ser humano provocada por la sociedad. En esta propuesta lo grotesco tragicómico es la desintegración de la dicotomía de división de géneros en tragedia y comedia, presente desde los remotos inicios del teatro. Las actitudes esperadas fundadas en esta diferenciación clásica fracasan en la obra de Dürrenmatt porque se mezclan lo serio y lo cómico para alcanzar la ambivalencia de sentimientos propia de lo grotesco.²

La muerte en la obra de Dürrenmatt participa también de la condición de lo grotesco. Como límite último cuestiona el sentido de la vida y por lo tanto la importancia de todas las acciones del ser humano. Para Claire la pena máxima representa la única forma de enmendar la falta cometida en contra de ella, por lo que llega a Güllen con todo lo necesario para la ceremonia funeraria de Ill. Anticipa con eso

²Véase p. 20 en esta tesis.

el éxito de su venganza pues sabe que los intereses económicos mueven a los seres humanos. Su poder económico le da la certeza de ser dueña de la vida y de la muerte. La desproporción de su sed de venganza y de su fe en el poder del dinero la convierten en una figura caricaturesca, que se torna perversa en la medida en que logra llegar a las últimas consecuencias. Sus logros la convierten en un ser inhumano que rebasa el aspecto cómico y adquiere una dimensión trágica. Precisamente ahí radica la seriedad de la obra de Dürrenmatt, pues la justicia reducida al derecho a la venganza de una sola persona cuestiona la universalidad de los valores morales en general, lo que resulta trágico para toda la humanidad.

6. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS:

DÜRRENMATT, Friedrich. *Der Besuch der alten Dame*. Zürich: Diogenes Verlag, 1985.

DÜRRENMATT, Friedrich. *La visita de la vieja dama*. Trad. Juan José del Solar. Barcelona: Tusquets, 1990.

FUENTES SECUNDARIAS:

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. Trad. Alfredo N. Galleti. México: FCE, 2ª reimpresión 1982.

ADRADOS, Francisco R. *Del arte griego al arte contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1999.

ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós, 1993.

BAJTIN, Michael. *Teoría y Estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989

BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos Iluminaciones IV*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1998.

BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Colección Austral, 1979.

BUDDECKE, Wolfram und FUHRMANN, Helmut. *Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR*. München: Winkler, 1981.

CASTRO LOMBILLA, José Luis. *Las flores del mal... de la risa*. 2003. Disponible en

<http://www.tebeosfera.com/1/Obra/Libro/Monografia/Francia/Baudelaire.html>

DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. 2da. Ed. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.

EIDELBERG, Ludwig. *Enciclopedia del psicoanálisis*. Trad. Víctor Hernández Espinosa y Pedro Folch Mateu. Barcelona: Editorial espaxs, 1971.

FOUCAULT, Michel. *Saber y verdad*. ed.trad. y pról. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La piqueta, 1991.

FOUCAULT, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1998.

FLEURQUIN, Véronique y LAFFON Martine. *El libro de los sentimientos*. Trad. Amalia Bermejo. Madrid: Lóguez lector joven, 1997.

FUß, Peter. *Das Groteske ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2001.

HONDERICH, Ted. *Enciclopedia Oxford de filosofía*. Trad: Carmen García Trevijano. Madrid:Techos (grupo Anaya) 2001.

JASPERS, Karl. *El problema de la culpa. Sobre la responsabilidad política de Alemania*. Trad. Román Gutiérrez Cuartango. Introd. Ernesto Garzón. Barcelona: Paidós, 1998.

JIRKU, Brigitte E., et. Al. *El cuerpo en la lengua y literatura alemanas: Ein weites Feld.*

Disponible en:

http://books.google.com.mx/books?id=mMP1dhCJKb0C&printsec=frontcover&dq=el+cuerpo+de+la+lengua+y+literatura+alemanas&source=gb_s_summary_r&cad=0

KAYSER-LENOIR, Claudia. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época.* Casa de las Américas: La Habana, 1977.

KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco su configuración en pintura y literatura.* Trad. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Nova, 1964.

KOFLER, Leo. *Arte abstracto y literatura del absurdo.* Barcelona: Barral, 1972.

MAES, Jürgen. *Psychologische Überlegungen zu Rache (76 1994).* Disponible en

http://psydok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2007/908/pdf/beri076_II.pdf

MARINA, José Antonio, LÓPEZ PENAS, Marisa. *Diccionario de los sentimientos.* Barcelona: Compactos Anagrama, 3ra. Edición 2005.

MAURON, Charles. *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière.* Trad. Ma. Del Carmen Bobes Naves. Madrid: Arco/Libros, 1998.

MEYER, Michael J.(1995). "Introduction" en: Michael J. Meyer (ed.). *Literature and the Grotesque.* Amsterdam/Atlanta : Rodopi, pp. I-III.

MINSKY, Rosalind. *Psicoanálisis y cultura: estados de ánimo contemporáneos*. Trad. Maria Condor Orduña. Madrid: Cátedra, 2000.

NOVELLE, Cecilia. *Elementos carnalescos bajtinianos en dos obras de B.de Torres Naharro*. (1989). Disponible en:

http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_034.pdf

SCHMIDT, Karl. *Erläuterungen und Dokumente Friedrich Dürrenmatt Der Besuch der alten Dame*. Stuttgart: Reclam, 2005.

SPEZIALLE-BAGLIACCA, Roberto. *La culpa consideraciones sobre el remordimiento, la venganza y la responsabilidad*. Trad. SEPS. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

THIEBAUD, Marie-Claire. Prólogo en Marie Claire Thiebaud *Teatro suizo contemporáneo*. Trad. MG. Álvarez- Kalver Kamp, et. al). Madrid: Aguilar, 1963.

ZÍMERMAN, Bernardo B. *Estudio sobre lo cómico. Componentes de la gracia, la comicidad, el chiste, el ingenio y demás estimulantes de la risa*. México: EDAMEX, 1984.