



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**LO CÓMICO-GROTESCO EN  
*DIE PHYSIKER* DE FRIEDRICH DÜRRENMATT**

T E S I S

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

PRESENTA:

MARÍA JOSÉ TORNER MORALES

ASESORA: DRA. UTE ILSE SEYDEL BUTENSCHÖN



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2017



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.



**LO CÓMICO-GROTESCO EN *DIE PHYSIKER* DE FRIEDRICH DÜRRENMATT**

**TEATRO PARA LA CONSCIENCIA**



## AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis se debe sobre todo al apoyo que he recibido de quienes me han acompañado en los últimos años.

La Dra. Ute Seydel fue una guía fundamental para que mi trabajo iniciara, continuara y concluyera. Siempre le estaré agradecida por su entusiasmo, su compromiso, por su tiempo y su confianza, fue la asesora que todo estudiante sueña tener y un poco más. Agradezco a mis sinodales: la Dra. Kundalini Muñoz, la Dra. Mónica Steenbock, la Mtra. Adriana Haro y el Mtro. Omar Alcántara, por su experiencia y sus valiosas aportaciones. Su lectura crítica expandió mis horizontes, dio vida y completó el objetivo de este escrito.

Agradezco a la Embajada de Suiza en México por permitirme explorar su biblioteca y a mi universidad por todos los recursos que facilitaron mi investigación.

Agradezco a mis primos y amigos, especialmente a Elisa, Luis Felipe, Elo, Julieta y Adriana, por sus pláticas y su alegría.

A mis papás Lucía y Francisco, y a mis hermanos Fuco, Luchi, Juan y Manolo. Gracias por ser un ejemplo de esfuerzo, perseverancia y amor incondicional. Gracias especialmente a Manolo por ser mi otro yo en la parte final de este proceso.

A mis abuelos Tere, Lupita, Luis y Polo por sus enigmas, sus convicciones, grandes enseñanzas y talentos. Sus palabras siempre están conmigo.

A Diego por cambiar mi vida, por llenarme de inspiración, de belleza y amor. Gracias por acompañarme en mi laberinto, por seguirme y levantarme, por bailar, tropezar y reírnos juntos. Tú has sido mi principal motor. Te amo.

Gracias a Luciana y Jacinto por su misterio, por hacerme tan feliz.

Gracias a Dios por escucharme.



*Para Diego, Luciana y Jacinto*

Los goces más intensos y elevados  
solo aparecen y nos conmueven un instante,  
como los caballos que pasan volando...

*Johann W. Goethe*





# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

1. El autor y su tiempo	4
2. El panorama dramático - Alemania	7
3. El panorama dramático – Suiza	10
4. <i>Die beiden Schweizer</i> : Max Frisch y Friedrich Dürrenmatt	13

## CAPÍTULO 1. Lo grotesco, lo cómico y la poética de Dürrenmatt 16

1.1 Concepciones de lo grotesco	16
1.1.1 El realismo grotesco primitivo y la cultura carnavalesca	18
1.1.1.1 El tiempo cíclico y el cuerpo grotesco	19
1.1.1.2 El carnaval medieval y la risa ambivalente	20
1.1.2 El realismo grotesco y la risa en el Renacimiento	21
1.1.3 El canon clásico y lo grotesco en el Renacimiento	23
1.1.3.1 La raíz del término y lo “monstruoso”	24
1.1.4 De lo caricaturesco a lo burlesco	26
1.1.5 De lo monstruoso a lo siniestro	28
1.1.5.1 Lo grotesco feo / lo grotesco malo	28
1.1.5.2 Lo grotesco abismal	29
1.1.5.3 Lo grotesco humano y conductual	29
1.1.5.4 Lo grotesco subjetivo	29
1.1.5.4.1 La inclusión imaginativa	30
1.1.5.4.2 Lo siniestro	31
1.2 La comedia grotesca de Friedrich Dürrenmatt	34
1.2.1 El caos grotesco de la modernidad	34
1.2.2 La imposibilidad de la tragedia y lo grotesco incluyente	36
1.2.3 Las virtudes de la comedia	39
1.2.3.1 El ingenio aristofánico o <i>Einfall</i>	40
1.2.3.2 Comedia: arte y realidad	42
1.2.3.3 El distanciamiento cómico: forma de lo informe	46
1.2.3.4 El fin del héroe social, el <i>clown</i> y la <i>hybris</i>	47
1.2.4 <i>Unfall</i> y <i>schlimmstmögliche Wendung</i>	50
1.2.5 El minotauro y el laberinto	54
1.2.6 Entre teatralidad y realidad, ilusión y crítica	55

<b>CAPÍTULO 2. Lo grotesco como recurso literario</b>	<b>59</b>
2.1. El realismo en lo grotesco	60
2.2 La radicalidad del grotesco	62
2.3 Funcionamiento del grotesco	63
2.3.1 El distanciamiento cómico	64
2.3.2 La participación siniestra	65
2.3.3 La irresolubilidad paradójica	66
2.3.4 La paradoja en el realismo grotesco	67
2.4 Lo grotesco en el texto	68
<b>CAPÍTULO 3. <i>Die Physiker</i>: tema, género y fenómeno grotesco</b>	<b>70</b>
3.1 La dramaturgia en la era nuclear	70
3.2 <i>Die Physiker</i> y el problema del físico nuclear	73
3.3 La locura en <i>Die Physiker</i>	74
3.3.1 La locura “no diagnosticada”	76
3.3.2 La locura carnavalesca y la <i>demencia</i> moderna	77
3.4 El género híbrido	79
3.4.1 El paratexto y la intervención interpretativa	81
3.5 El fenómeno grotesco en <i>Die Physiker</i>	84
3.5.1 Artificios de distanciamiento cómico	84
3.5.2 Signos de participación siniestra	89
3.5.3 La irresolubilidad paradójica	95
3.5.3.1 El antihéroe grotesco: la paradoja del hombre racional	96
3.5.3.2 Lo grotesco a través del lenguaje y estilo	97
3.5.3.3 Un final grotesco sin más	98
<b>CAPÍTULO 4. <i>Die Physiker</i>: análisis formal y sígnico</b>	<b>100</b>
4.1 Las tres unidades dramáticas	100
4.1.1 Unidad de acción	101
4.1.1.1 Ritmo	102
4.1.1.2 Peripecias	103
4.1.2 Unidad de espacio: el salón	105
4.1.2.1 Signos del espacio	106
4.1.2.2 Los personajes y la acción en el espacio	109

4.1.3 Unidad de tiempo	110
4.1.3.1 Iluminación y tiempo cíclico	111
4.1.3.2 El ritmo y la atmósfera lumínica	111
4.2 El signo musical	
4.2.1 <i>La sonata a Kreutzer</i> y la locura pasional	112
4.2.2 <i>Sonata para piano No. 3</i>	117
4.2.3 Dietrich Buxtehude	117
4.2.4 <i>Gavotte en Rondeau (Partita para violín solo No. 3)</i>	118
4.2.5 <i>Schön Rosmarin y Liebesleid</i>	119
4.3 Los personajes	
4.3.1 Richard Voss ( <i>Kriminalinspektor</i> )	120
4.3.1.1 En busca de la verdad	121
4.3.1.2 El mundo al revés. La negación de la razón	121
4.3.1.3 Los límites de la justicia y de la razón	122
4.3.2 Fräulein Doktor H.C. Dr. Med. Mathilde Von Zahnd ( <i>Irrenärztin</i> )	124
4.3.2.1 La encubierta Mathilde	124
4.3.2.2 Poder y ambición	125
4.3.2.3 Ciencia y error	127
4.3.2.4 Infalible y chiflada	127
4.3.2.5 La mujer: fin de la humanidad	129
4.3.2.6 La locura de todos los hombres	130
4.3.3 Marta Boll ( <i>Oberschwester</i> )	131
4.3.4 Policías:	
“Jefe de enfermeros” Uwe Sievers, “enfermeros” McArthur y Murillo	131
4.3.5 Los físicos y el hombre irracional	132
4.3.5.1 La locura homicida, bélica e ideológica	133
4.3.5.2 La hybris	135
4.3.5.3 La responsabilidad del científico o su inexistente libertad	135
4.3.5.4 Marionetas en laberinto	137
4.3.5.5 La consciencia: los límites de la razón	138
4.3.6 Zimmer Nr. 3. Alec Jasper Kilton / “Herbert Georg Beutler“/ „Newton“ ( <i>Patient</i> )	139
4.3.6.1 Un científico indiferente	139
4.3.6.2 “Newton“ grotesco	141

4.3.7 Zimmer Nr. 2. Joseph Eisler / „Ernst Heinrich Ernesti“/ „Einstein“ ( <i>Patient</i> )	142
4.3.7.1 Locura discreta y presencia musical	142
4.3.7.2 Poder e ideología	143
4.3.7.3 Las normas y la relatividad	144
4.3.7.4 El científico responsable	145
4.3.8 Zimmer Nr. 1. Johann Wilhelm Möbius ( <i>Patient</i> )	145
4.3.8.1 <i>Möbius</i> : dos caras de la locura	146
4.3.8.2 Möbius y el rey Salomón, el hombre más sabio de la Tierra	146
4.3.8.3 La autodestrucción humana	147
4.3.8.4 La esclavitud del conocimiento	148
4.3.8.5 Sacrificios de un héroe fallido	148
4.3.9 Missionar Oskar Rose	150
4.3.10 Frau Missionar Lina Rose	151
4.3.11 <i>Die drei Buben</i>	152
4.3.12 Las enfermeras	153
<b>CONCLUSIONES</b>	155
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	160
<b>APÉNDICE 1</b>	166
<b>APÉNDICE 2</b>	167
<b>APÉNDICE 3</b>	169
<b>APÉNDICE 4</b>	170

## INTRODUCCIÓN

Friedrich Dürrenmatt es una de las figuras que redefinieron el rumbo de la historia literaria suiza y es considerado un autor clásico de la literatura y la dramaturgia europeas del siglo XX. Su obra es reflejo de cambios importantes en la cultura artística y socio-política de aquel país, y a la vez es un escaparate de temas tan universales como actuales, con representaciones escénicas y cinematográficas alrededor del mundo. Su pensamiento se esparce a lo largo de plataformas y temas diversos que dialogan entre sí, desde dibujo y pintura hasta ensayo y drama; desde arte y teoría literaria hasta filosofía y política; sus ideas sustentan y enriquecen su ficción, lo mismo que sus personajes a sus conceptos y símbolos. Dürrenmatt rescató las posibilidades del arte para explorar e intentar entender su tiempo como ciudadano suizo y como ser humano, consideró que el mundo terrible y contradictorio no cabía en otra palabra más que en lo *grotesco*, y sus extraordinarias tragedias no podían ser retratadas más que a través de la comedia. En este escrito me enfocaré así en lo que considero el resultado de las reflexiones y la propuesta artística fundamental del autor: la *comedia grotesca* como el subgénero dramático adecuado para la era nuclear y la manera en que este modelo se materializa en fondo y forma con un análisis particular de *Die Physiker*, “comedia en dos actos”.

La poética de Dürrenmatt responde y está íntimamente ligada a su visión de la existencia, basada en un desencanto del hombre como un ser racional, un ser más bien fallido y paradójico. La razón es aparente y vacía, sin consciencia, un velo superficial que esconde la locura que el hombre padece y practica de manera cotidiana. Los límites entre la cordura y la locura son poco visibles y los delirios del hombre, numerosos: desde la indiferencia hasta la autoaniquilación, pasando por la ignorancia, la crueldad y la *hybris*. *Die Physiker* retrata la complejidad grotesca de los tiempos modernos, el mundo corrompido y antinatural que culmina en la autodestrucción despiadada y apocalíptica, la mayor amenaza simbolizada y realizada en la bomba atómica. Dürrenmatt reviste la escena de música y elementos cómicos, diría que es lo más acertado y no querría dar con ello una lección. El propósito del autor es tan irónico como las situaciones a las que expone a sus personajes: intenta retratar una situación reprobatoria sin reprobarla; hablar de la locura sin caer él mismo en la trampa de la inconsciencia y busca realizarlo a través de un efecto cómico-grotesco.

Pero este propósito es poco evidente y parece incluso opuesto a la obra, pues si *Die Physiker* puede ser leída y disfrutada —aun sin representación escénica o incluso gracias a ello— es debido a la amplitud y riqueza de sus acotaciones que tanto la acercan a la prosa y dirigen no solo la puesta en escena sino que además, dan pauta a la interpretación y son un espacio para la exposición del pensamiento autoral. Tratándose del género dramático en el que las huellas de la didáctica y la crítica de Gotthold Ephraim Lessing y Bertolt Brecht prevalecen, no es de sorprender que el autor sugiera un sentido a través de una poética extensa e incluso anexa a la obra. La cuestión está en que Dürrenmatt decía no pertenecer a una corriente ni ansiaba transmitir un mensaje particular, intentaba hacer un teatro diferente, experimental en sus medios y en su significado, y una dramaturgia, desde mi punto de vista, reflexiva: un retorno a la consciencia, un levísimo matiz didáctico que huye y evita identificarse con cualquier idea fija.

Tras décadas de ideologías convertidas en tragedias y viéndose en la necesidad de afrontar el inquietante ambiente político y social de su época sin caer de nuevo en un compromiso autoral extremo, Dürrenmatt busca su propio camino de vuelta a la consciencia; lograrlo a través de una dramaturgia propia en el marco de la inmovilidad creativa, la tradición nacional y bajo la sombra del último gran dramaturgo en lengua alemana, significa rodearse de un marco teórico que merece ser analizado. Y es que en la inmediata posguerra dominaban la negación y la contemplación del teatro clásico lo que dio lugar a la búsqueda experimental de nuevas herramientas dramáticas.

He aquí, pues, cómo el teatro contemporáneo es uno en dos, por un lado un museo, pero por otro lado, un campo de experimentación. [...] El estilo ya no es hoy en día algo común, sino que es algo particular. [...] una afirmación que caracteriza a la situación del arte actual en general, pues se compone de experimentos y nada más que tales, como el propio mundo actual.<sup>1</sup>

Lo que para Brecht fue en su época una profusa confusión de estilos representó para Dürrenmatt un reencuentro con la realidad y la renovación del teatro, su propio estilo era una perspectiva más dentro de un abanico de posibilidades y, al igual que cualquier obra humana, un intento imperfecto por describir un mundo donde la perfección se alcanza

---

<sup>1</sup> Friedrich DÜRRENMATT, *Problemas teatrales*, trad. de Alfredo CAHN. Buenos Aires: Sur, 1961, p. 22.

también por accidente, más allá del poder del ser humano y de manera terrible: “El poder de hoy en día solo llega a ser visible, a tomar forma, cuando hace explosión, en la bomba atómica, ese hongo maravilloso que se eleva y se expande, inmaculado como el Sol, y en que el asesinato de masas y la belleza se unifican”<sup>2</sup>.

La elección de la obra obedeció así a la tentativa de comprender el método de Dürrenmatt en el marco del teatro anti-ilusionista de posguerra y, a que *Die Physiker* es una muestra tanto de su concepción del mundo como de su propuesta poética, un subgénero híbrido, oscilante entre tragedia y comedia, al parecer más adecuado a nuestra era de error y laberintos. El tema y el subgénero son igualmente importantes, locura grotesca y comedia grotesca, ambos se explican y justifican. En esta tesis no ahondaré en el concepto histórico y literario de la locura, me limitaré a describir brevemente su papel en el pensamiento del autor y en la obra, apoyado sobre todo en el análisis final de los personajes y sus distintas obsesiones o “locuras”, las cuales explican y complementan el efecto cómico-grotesco.

Este escrito inicia con un capítulo introductorio al contexto histórico y literario, dentro y fuera de los límites de Suiza, relevante para la dramaturgia del autor. Se divide luego en dos partes compuestas cada una por dos capítulos: la primera se dedica al estudio de lo cómico-grotesco y la segunda, al análisis de *Die Physiker*. En el primer capítulo revisaré lo grotesco como concepto y categoría estética para luego explorar la noción propia del autor vinculada a su visión del mundo y su predilección por la comedia. En el segundo capítulo intento caracterizar lo grotesco como recurso literario, describir sus mecanismos más comunes y vislumbrar su funcionamiento a partir de su esencia ambivalente, de distanciamiento cómico-positivo y participación negativa. En el tercer capítulo hablaré del contexto y el mundo de *Die Physiker*, el tema, género y los signos cómico-grotescos que destacan. El último capítulo contiene el análisis formal de la obra, desde sus tres unidades dramáticas, hasta cada uno de los personajes y sus respectivas obsesiones grotescas, pasando por el importante signo musical. Dicho análisis se hace necesario considerando que lo cómico-grotesco no es para el autor únicamente un recurso literario, sino una propuesta de subgénero que atraería a todos los elementos dramáticos, aportando cada uno sus características al sentido y al efecto cómico-grotesco de la obra. De esta manera se obtiene

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 40.



una visión más clara de la importancia de cada parte en la creación del subgénero y la medida en que se distingue de otras dramáticas.

## 1. El autor y su tiempo

Dürrenmatt fue un defensor de la autonomía del mundo ficcional y al mismo tiempo escribir era para él la “concentración de impresiones”. Su obra es un acercamiento a la cultura suizo-alemana, pero sobre todo a la deshumanización y al materialismo de la posguerra. El dramaturgo nació en el periodo de entre guerras y murió poco después de la desintegración de la Unión Soviética, estuvo inmerso en el intenso ambiente bélico y paranoico del continente, y a la vez fue un observador distante e intranquilo en medio de una incómoda neutralidad nacional. La Suiza del siglo XX estuvo marcada tanto por una política de motivación y espíritu nacionales —*Geistige Landesverteidigung*—, como por el llamado *Helvetisches Malaise* y el creciente cuestionamiento del *Stillesitzen*. En suma, el desenmascaramiento del *Mythos Schweiz*, la imagen inmaculada de neutralidad y prosperidad suizas. A partir de la Primera Guerra Mundial y hasta la posguerra, la intelectualidad experimentó una creciente crisis de identidad, hartazgo de tradiciones percibidas más folclóricas que sustanciales, el vacío del confort, neutralidad sin democracia, historia sin espíritu, libertad sin acción.<sup>3</sup> Dürrenmatt formó parte de una generación<sup>4</sup> que compartía el desencanto del pasado y el idilio suizo, al igual que la necesidad de crear y estar atento a la realidad global, cierta ansiedad que parecía experimentar desde su infancia.

Nació el 5 de enero de 1921 en Berna, en el centro-oeste de Suiza, en Konolfingen, un pueblo “poco agraciado”, perteneciente al Emmental, región montañosa dedicada a la agricultura y a la producción de leche. La enorme chimenea de la estación de trenes es un símbolo central en las memorias del autor, una metáfora del encanto y el temor que le inspiraba lo desconocido: „Auf einer Bank vor dem Bahnhofgebäude sitzend sah ich ihnen oft mit einer Mischung von Sehnsucht und Abscheu entgegen, dann dampften sie vorüber

---

<sup>3</sup> Carl Spitteler, Peter Bichsel y Paul Nizon fueron algunos autores que expresaron su inconformidad ante el quietismo cultural y político en Suiza. Consultar de Silvia PAPPE (comp.), *Mitos e Historias. Un viaje a través de la historia suiza*, trad. del alemán y retorromano por Silvia PAPPE, del francés por Joaquina RODRÍGUEZ, del italiano por Josefina MORALES, del latín por Elvira BUELNA. México: Coördination pour la Présence de la Suisse à l'Étranger, [sin año].

<sup>4</sup> “Die Oltener Gruppe” surgió como una asociación sindicalista en favor de una sociedad democrática y liberal; designó a una serie de escritores de todos los ámbitos lingüísticos suizos, entre ellos Dürrenmatt, Max Frisch, Peter Bichsel, Adolf Muschg, Kurt Marti, entre otros.

und davon“<sup>5</sup>. Ese sentido de posibilidad se oponía a la atmósfera conservadora de su pequeño pueblo, particularmente al sistema maniqueísta de la escuela en la que creció y a la cual se refiere como *Schrecklichschönes Kinderland*. Su afición infantil por la astronomía fructificó en la consciencia de sí mismo como un habitante del mundo y del universo.

Über den Wäldern stehen die Sterne. Ich machte mit ihnen früh Bekanntschaft, zeichnete ihre Konstellationen. [...] ich wusste, dass das Dorf zur Erde und die Erde zum Sonnensystem gehöre, dass die Sonne mit ihrem Planeten sich um das Zentrum der Milchstrasse bewege Richtung Herkules, und ich vernahm, dass der gerade noch vom bloßen Auge erkennbare Andromedanebel eine Milchstraße sei wie die unsrige. Ich war kein Ptolemäer.<sup>6</sup>

Dürrenmatt cruzó tantas fronteras como pudo. Estudió Germanística y Filosofía —se interesó particularmente por Platón, Immanuel Kant y Søren Kierkegaard—, pero su dedicación principal fue al arte dramático y novelesco. A los veintiún años escribió su primera narración *Weihnachten*; a los veintidós, su primera obra de teatro: *Komödie*, y vería la primera representación de su obra *Es steht geschrieben* en la Schauspielhaus Zürich a los veintiséis. Se desempeñó además en la dirección teatral, el mundo editorial, fílmico y radiofónico, y dedicó muchos ensayos a temas diferentes.<sup>7</sup> Pasaría sus días en Berna y Basilea; siendo niño conocería Frankfurt, Weimar y Múnich bajo el Tercer Reich, y viajaría a Polonia, Inglaterra, la URSS, Israel, Grecia, Egipto, Estados Unidos, Sudamérica, México y el Caribe. Conoció, hizo amistad e intercambió ideas con escritores como Max Frisch, Brecht, Günter Grass y Henry Miller, por mencionar algunos, y se involucró ávidamente en los eventos políticos de su tiempo, sobre todo a partir de los años 60, y Suiza fue un primer punto para retratar la hipocresía y el egoísmo endémicos a los gobiernos internacionales. En 1963 publicó *Die Heimat im Plakat. Ein Buch für Schweizer Kinder*, un compendio de ilustraciones que parodian la tecnocracia con sádicos, cretinos y víctimas de la política y

---

<sup>5</sup> “Sentado en una banca frente a la estación los esperaba [a los trenes] frecuentemente con una mezcla de nostalgia y rechazo, luego pasaban echando humo de ida o de vuelta.” [Traducción mía.] Friedrich DÜRRENMATT, “Die Geschichte meiner Stoffe” apareció como “Dokument” en 1966 en *Theater-Schriften und Reden*. Lo tomo de *Über Friedrich Dürrenmatt. Essays und Zeugnisse von Gottfried Benn bis Saul Bellow*. Zürich: Diogenes, 1980 (Diogenes Taschenbuch, 30), S. 23.

<sup>6</sup> “Sobre los bosques están las estrellas. Las conocí a temprana edad, señalaba sus constelaciones. [...] sabía que el pueblo pertenece a la Tierra; y la Tierra al Sistema Solar, que el Sol y sus planetas se mueven alrededor del centro de la Vía Láctea en dirección a Hércules, e intuí que precisamente la Nebulosa de Andrómeda, distinguible a simple vista, era una vía láctea como la nuestra. No era un ptolemaico.” [Traducción mía.] *Ibidem*, S. 26.

<sup>7</sup> Reunidos en obras como *Literatur und Kunst: Essays, Gedichte und Reden* (1948), *Theaterprobleme* (1954) y *Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit* (1956).

del negocio científico y que en aquel tiempo hacía un llamado a los *Schmierer und Nestbeschmutzer* de la nación.<sup>8</sup> En 1969 escribió su ensayo *Helvetisches Zwischenspiel: Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht* en el que denuncia la idea anacrónica de la *Geistige Landesverteidigung*, como un velo ideológico que escondía las contradicciones reales de su país, un serio obstáculo para la sana desilusión. Dürrenmatt asumió un activismo, pero más que político, a-político, siempre cuidadoso y simple, en defensa de la consciencia y la libertad crítica, la expresión, el humanismo y la colaboración<sup>9</sup>, algo de lo que carecía la fragmentada sociedad suiza.

Wir behaupten immer wieder, wir hätten das Zusammenleben verschiedener Kulturen gelöst, und stellen uns als europäisches Vorbild hin. Die Jurakrise beweist, dass diese Behauptung nicht stimmt, wir leben nicht mit den französischen und italienischen Schweizern zusammen, sondern beziehungslos nebeneinander her. [...] Das Problem sind nicht die Gegensätze, die Gegensätze sind natürlich, schwer wiegt nur, dass nichts aus diesen Gegensätzen entsteht.<sup>10</sup>

Dürrenmatt fue así tan cosmopolita como un *Vollblutberner*, a decir de Ericka Brock Sulzer, una de sus principales críticas.<sup>11</sup> No se rebeló contra los límites de la pequeña Suiza, sino que la integraba al mundo, una actitud necesaria para pensar y actuar en favor de la humanidad, sin fronteras. Abordó sus temas a un nivel universal, nutriéndose de la cultura suizo-alemana y su comprensión del mundo. La injusticia, la evasión de la responsabilidad, la culpa a raíz de la pasividad, la codicia y la decadencia, el contraste entre el pequeño y el gran Estado, son todos aspectos de lo que Dürrenmatt llamó la “dramaturgia de la vida”, y que fluyó inevitablemente hacia sus mundos ficcionales, imaginarios pero posibles.

---

<sup>8</sup>De acuerdo con Hans Mayer, en esta obra Dürrenmatt refleja al mundo como una empresa divina fallida, particularmente en un dibujo de la destrucción atómica de la Tierra con el título *Jetzt ein Physikbuch*, en sustitución de la Biblia. Hans MAYER, *Frisch und Dürrenmatt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992 (Bibliothek Suhrkamp, 1098).

<sup>9</sup> En 1967, el autor protestó contra la entrada del Ejército Rojo a Checoslovaquia. En 1977 publicó *Überlegungen zum Gesetz der großen Zahl* y *Über Toleranz*, y en 1987 participó en el Foro de la Paz organizado por Gorbachov en Moscú, sobre quien daría una plática pocos meses antes de morir en 1990.

<sup>10</sup> “Continuamente afirmamos que hemos resuelto la convivencia entre culturas diferentes, nos consideramos el modelo europeo. La crisis del Jura prueba que esta aseveración es falsa, no vivimos junto con los franco-suizos ni con los suizo-italianos, sino desvinculados unos a lado de los otros. [...] El problema no son los contrastes, los contrastes son naturales, lo que pesa es que nada nace de esos contrastes.” [Traducción mía.] PAPPE, *op. cit.*, p. 375.

<sup>11</sup> Elisabeth BROCK-SULZER, „Handlung werden lassen -und nichts weiter. Der Dramatiker unserer Epoche am Beispiel Dürrenmatts“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1961) en *Über Friedrich Dürrenmatt. Essays und Zeugnisse von Gottfried Benn bis Saul Bellow*. Zürich: Diogenes, 1980 (Diogenes Taschenbuch, 30), S. 33.

## 2. El panorama dramático - Alemania

La importancia de Dürrenmatt en el panorama literario germanohablante e internacional se explica en gran medida por la interrupción del desarrollo teatral alemán a causa de la guerra y la posición política de Suiza como país neutral. Alemania es uno de los países europeos con mayor tradición dramática, el teatro es un elemento integral de su sociedad desde el siglo XVIII<sup>12</sup> y Berlín era su capital<sup>13</sup>. Sin embargo el florecimiento del arte teatral durante la monarquía guillermina y la Weimarer Republik con representaciones de los clásicos alemanes, del teatro naturalista, neorromántico, expresionista y socialista, tuvo un fin prematuro e inesperado con los regímenes totalitarios. El nacionalsocialismo impuso su pseudo-ideología racista en los círculos artísticos, y para el verano de 1944, había cerrado todos los teatros y la entrada a toda influencia extranjera, los valores de una larga tradición cultural fueron destrozados y hubo un aislamiento intelectual; los escritores eran perseguidos, amenazados o encarcelados, tenían que callarse, atenerse a las restricciones o exiliarse, como lo harían Carl Zuckmayer y Brecht. Para 1945 casi todos estaban dispersos o muertos y muchas de las compañías teatrales se habían disuelto.

Una generación dramática se ausentó entre los autores de los años 20 y las jóvenes voces de posguerra, cuando el dolor, la culpabilidad colectiva y lo que el neofreudiano Alexander Mitscherlich definió como *die Unfähigkeit zu trauern*<sup>14</sup>, convivían con el existencialismo francés, el afán administrativo y un acelerado ritmo de recuperación económica. Al mismo tiempo, la Alemania dividida fue objeto de una “reeducación” o “desnazificación” con el fin de que adoptara una postura en favor de la democracia, que finalmente se tradujo en la agresiva propaganda del pensamiento liberal, por un lado, y del socialista, por otro. No había lugar para una plena libertad intelectual, y cierta censura era

---

<sup>12</sup> Cuando Friederike Caroline Neuber consiguió un acercamiento entre el teatro cortesano y las compañías ambulantes mediante la supeditación del teatro a la primacía de la literatura, lo que agilizó, en la época del movimiento emancipador burgués, la aparición de una cultura teatral urbana no aristocrática que hizo que el teatro se convirtiera durante 200 años en género literario. Lessing, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller y Heinrich von Kleist fueron determinantes para hacer del teatro un componente integral de la sociedad alemana, como una institución que coadyuva en la formación del ser humano.

<sup>13</sup> Ferdinand Brückner, Max Reinhardt y Robert Musil desarrollaron ahí sus carreras.

<sup>14</sup> La incapacidad colectiva de una crítica autoexploratoria tras la caída del fascismo a raíz de una actitud de defensa e inmovilidad contra el miedo, la tristeza, la vergüenza y la culpa. V. Alexander MITSCHERLICH, Margarete MITSCHERLICH, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München, R. Piper & Co., 1977 (Nr. 168). Citado en Arno PAUL, Martha HUMPHREYS, “The West German Miracle. A Structural Analysis”, *The Drama Review: TDR*, Vol.24, No. 1, German Theatre Issue (Mar., 1980), p. 6.

ejercida por ambos bloques<sup>15</sup>. Por fortuna las representaciones teatrales brotaron en medio de la reconstrucción y a pesar de la naciente y atractiva novela radiofónica y la televisión. Para el otoño de 1945 los teatros ya habían sido reabiertos en el este, aunque con una apreciación del arte como el nuevo opio del pueblo,<sup>16</sup> y en el oeste, se abrieron antes de que la energía funcionara o de que los periódicos se imprimieran. Se dice que había personas vendiendo entradas en medio de la ruina y había funciones en las más insólitas condiciones —surgieron los llamados *Zimmertheater* y pequeños escenarios de títeres recibían cooperaciones voluntarias en sombreros de copa—. Durante la posguerra se construyeron más de cien teatros por toda Alemania occidental que se disputaban los mejores elencos y salas del país: Múnich, Hamburgo, Stuttgart, Colonia, Frankfurt, Düsseldorf y provincias como Bochum, Wuppertal, Darmstadt y Bremen. Pero la supervivencia del teatro no significó un salto inmediato a la creatividad literaria, sino un refugio necesario para el pueblo alemán caracterizado no tanto por iniciativas innovadoras como por comedias ligeras de entretenimiento, autores clásicos, tragedia burguesa, teatro naturalista<sup>17</sup> y autores vanguardistas extranjeros<sup>18</sup>.

Para la década de los 50 se añadiría a la escena alemana el teatro del absurdo<sup>19</sup>, junto con una creciente vitalidad crítica, libertad de composición lírica<sup>20</sup> y experimentación. Aun así,

---

<sup>15</sup> Thomas Mann, a pesar de ser un autor de exilio era aceptado por su crítica al fascismo, mientras que autores como Anna Seghers o Arnold Zweig fueron tomados en cuenta en la República Federal hasta los años 70 debido a sus tendencias comunistas; el periódico *Der Ruf* fue suprimido debido a sus constantes críticas a la política de los Aliados y la esfera intelectual conocida como *Gruppe 47* no tuvo impacto o apoyo considerables durante la República Federal. Del lado este, se obstruían todas las influencias occidentales y hasta los años 60 empezaron a surgir producciones originales, aunque la mayoría vinculadas con la política interna de la DDR; sobresalen nombres como los de Erwin Strittmatter, Helmut Baierl, Kelmüt Sakowski, Rainer Kerndl y Peter Hacks.

<sup>16</sup> Ordenaron a todos los actores de Berlín unirse a sus compañías o ser encarcelados. *Our Town* de Thornton Wilder fue la primera obra en ser ensayada en el Deutsches Theater de Berlín en 1945, pero los rusos la cancelaron bajo el argumento de que Wilder, como estadounidense, era un enemigo de la democracia: un indicador de las futuras diferencias entre el desarrollo teatral de las dos Alemanias. Más adelante, cuando Brecht abriera en 1949 su Ensemble, instauraría el ejemplo para nuevos dramaturgos y directores.

<sup>17</sup> William Shakespeare, Lessing, Molière, Schiller, Goethe, Friedrich Hebbel, Gerhart Hauptmann y Henrik Ibsen; Carl Sternheim y Frank Wedekind serían redescubiertos en los 60.

<sup>18</sup> Eugene O'Neill, T.S. Eliot, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Miller, Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Anouilh, Fry y Federico García Lorca.

<sup>19</sup> El término fue acuñado por un crítico teatral de la BBC en los años 60 para caracterizar al teatro poco convencional y antirracional de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, Arthur Adamov y el británico Harold Pinter. Tuvo su apogeo en la década de los 50 y 60, desde 1948 cuando aparece la primera obra de Adamov *The parody*, hasta 1968, año en que escribió su última obra. Todos empezaron a escribir al mismo tiempo pero nunca iniciaron un movimiento como tal. V. Deborah B. GAENSBAUER, *The French Theater of the Absurd*. Boston: Twayne, 1991 (Twayne's World Authors Series; TWAS 822. French Literature).

<sup>20</sup> Las combinaciones léxicas e imágenes deshiladas de Günter Eich o la disolución lingüística de Paul Celan.

los destellos creativos del drama serían pocos<sup>21</sup>, se basarían en modelos extranjeros y no recibirían demasiada atención, lo contemporáneo era poco interesante tanto para el público como para las casas teatrales, renuentes a arriesgar el subsidio estatal en la producción de propuestas nuevas y complejas. Para hablar del presente, el teatro tuvo que hacerlo a través del pasado y luego avanzar a través de obras existencialistas, dramas alegóricos de expiación, teatro del absurdo, dialéctico y documental, vacilaciones que enriquecieron al género en los primeros 30 años de posguerra en el reconocimiento de una necesaria renovación. Pero otro caso fue el de Dürrenmatt, cuya dramaturgia no solo acompañaría a ese río de experimentación, melancolía y filosofía política<sup>22</sup>, sino que fue uno de sus precursores, siendo los años 50 su década más productiva, en un momento de tensión constante entre la cultura y los acontecimientos mundiales: la era nuclear, el *Wirtschaftswunder*, las protestas estudiantiles, la construcción del muro y la carrera armamentista. En la inmediata posguerra hubo en los escenarios relativamente poco teatro alemán<sup>23</sup>, y si bien para 1962 las representaciones de autores alemanes vivos aumentaron a 285, 128 de ellas fueron producciones únicamente de dos obras: *Die Physiker* de Dürrenmatt y *Andorra* de Frisch.<sup>24</sup> Más tarde se representarían entre 60 y 70 nuevas obras alemanas cada año y se publicarían más de 200 de más de 50 autores.

En medio de las políticas que sacudieron a Alemania y reprimieron por mucho tiempo su vigor artístico, la obra de Dürrenmatt fue un eslabón importante para la dramaturgia en lengua alemana —entre los estilos y temas tradicionales, y el teatro experimental, plurimedial e interespectacular que hoy continúa—, fue una de las primeras voces que abordaron los temas importantes de la época, pero además logró captar el interés del público y devolverle su vitalidad al teatro como un fenómeno vivo, de un autor que se dirige a un espectador, en el mismo tiempo y el mismo espacio.

---

<sup>21</sup> Fritz Hochwälder, Zuckmayer, Günther Weisenborn y Wolfgang Borchert.

<sup>22</sup> La prosa crítica de Heinrich Böll, Günter Grass y Martin Walser, y la Escuela de Frankfurt con Max Horkheimer y Theodor W. Adorno.

<sup>23</sup> En promedio había 2 mil 500 representaciones cada año en Alemania, Austria y Suiza, de las cuales únicamente mil 600 podrían llamarse “serias”. Diez años después de la guerra, no más de 150 de éstas eran de alemanes con vida y casi la mitad eran de los mismos autores.

<sup>24</sup> Solo en 1963 hubo un surgimiento repentino de obras como *Marat/Sade* de Peter Weiss e *In der Sache J. Robert Oppenheimer* de Heinar Kipphardt.

### 3. El panorama dramático - Suiza

Durante siglos la cultura suiza se desarrolló a la sombra de otros territorios y era conocida solamente por algunos nombres.<sup>25</sup> Al mismo tiempo las cuatro lenguas que la conforman, la tensión entre los dialectos y la *Hochliteratur*<sup>26</sup> han hecho de su literatura un fenómeno regional, tradicional y alejado de las tendencias de la época. Para el crítico Heinz F. Schafroth la *literatura suiza* llega a ser incluso un mito, de manera que el título no define un estilo o tradición literaria, sino que se reduce prácticamente a enmarcar las obras que provienen de esa nación.<sup>27</sup> A partir del siglo XIX destacaron la poesía, la novela y el relato corto<sup>28</sup>, géneros que tuvieron un desarrollo importante en el siglo XX<sup>29</sup> gracias a la vitalidad crítica de autores como Carl Spitteler y sus epopeyas modernas, y sobre todo la influencia de autores exiliados. Se cultivaron la *Arbeiterliteratur*, la literatura infantil y surgieron propuestas como la literatura pop de Christian Kracht en los años 90. No obstante, el género dramático andaría a paso lento hasta la posguerra, cuando el crecimiento económico de Suiza fortaleció tanto al campo productivo y agrícola, como al desarrollo cultural, en las ciudades grandes y en las pequeñas regiones<sup>30</sup>.

El público suizo se interesaba por las giras de los éxitos parisienses o alemanes más que por la actividad dramática local. A pesar de que en la posguerra las asociaciones de autores y aficionados dramáticos fomentaron el espíritu crítico y la apertura a las obras nacionales<sup>31</sup>, por regla general el autor suizo debía triunfar en el extranjero para triunfar en su tierra.<sup>32</sup> Además, al menos hasta los años 60 el teatro era primordialmente regional, la mayoría de las iniciativas surgían en los cantones franceses y tenían poca difusión en el resto del

---

<sup>25</sup>Hartmann von Aue y el *Minnesang*, Rüdiger Manesse, Meister Eckhart, Jean-Jacques Rousseau, Johann Heinrich Pestalozzi, Johann Jacob Bodmer y Johann Jacob Breitinger.

<sup>26</sup> El *Hochdeutsch* es por lo general la herramienta del autor suizo para alcanzar a un público más amplio.

<sup>27</sup> Heinz F. SCHAFFROTH, "Zehn Einfälle im Zusammenhang mit der Schweizer Gegenwartsliteratur" en Heinz LUDWIG ARNOLD (ed.), *Bestandsaufnahme. Gegenwartsliteratur*. München: Text+Kritik, 1988, S. 257.

<sup>28</sup> Heinrich Hössli, Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer y Johanna Spyri.

<sup>29</sup> Robert Walser, Albert Béguin, Charles Ferdinand Ramuz, Blaise Cendrars, Robert Pinget o André Kaminski.

<sup>30</sup> Un ejemplo es el nacimiento en 1950 del Instituto de Ciencias, Letras y Artes del Jura, un espacio de encuentro en un lugar carente de universidad y de museo de bellas artes, y que en 1965 dio lugar a la *Antología del Jura* con el objeto de afirmar la presencia de dicha región en la vida literaria y científica.

<sup>31</sup> Se pedía a los teatros subvencionados representar cierto porcentaje de obras debidas a autores suizos.

<sup>32</sup> Lo mismo sucedía para los actores, quienes hasta mediados del siglo XX, no contaban con una escuela de arte dramático: las compañías en Suiza se conformaban de artistas jóvenes con poca iniciativa o vocaciones fracasadas.

territorio, y las provincias italianas y romances tuvieron poca injerencia en el género. Las diferencias entre la cultura citadina y campesina, los idiomas de los diferentes cantones y la falta de compañías fijas fuera de Zúrich, Basel y Berna, impedían la fusión del teatro popular y el teatro profesional, de manera que artistas extranjeros que incursionaban en el teatro suizo terminaban por irse.<sup>33</sup>

Por otro lado a pesar de que el drama ha tenido un recorrido y un papel en la historia y arte popular en Suiza —con representaciones como el *Osterspiel*<sup>34</sup>, el *Festspiel*, la *Fête des Vignerons*<sup>35</sup> o las innovaciones escénicas del *Théâtre du Jorat* de René Morax—, en realidad el género se limitó por siglos y hasta mediados del XX, a formatos y temas tradicionales vinculados a fiestas de culto a la naturaleza, conmemorativas de personajes o eventos históricos y religiosos.<sup>36</sup> Mientras la Suiza francesa tuvo mayor impulso durante el siglo XX<sup>37</sup>, la única figura en lengua alemana que destaca es Caesar von Arx, quien en los años 30 hizo adaptaciones de misterios o leyendas y renovó el *Festspiel* con un sentido simbólico. Se le reconoce además su fuerte rechazo a la *Deutsche Schrifttumskammer* de Hitler y su defensa del teatro como un medio de expresión libre y placentero antes que un canal de cuestiones políticas o morales. Aunque sus aportaciones lo distinguen de sus antecesores, no fue tampoco un parteaguas en la creación dramática nacional. Del mismo modo hubo un débil eco del teatro expresionista con autores como Max Pullver y Hans Ganz; intentos poco exitosos por crear un teatro cómico dialectal a cargo de Dominik Müller y Otto von Greyerz, fundador del *Heimatschutztheater*, y surgió el Cabaret Cornichon (1934-1951) gracias a Walter Lesch y otros autores. No obstante prevaleció el drama histórico y su fomento del *vaterländisches Bewusstsein*.

---

<sup>33</sup> En 1850 Richard Wagner publicó *Ein Theater für Zürich* donde explica la división problemática entre el teatro profesional y el teatro popular suizos, el efecto educativo del teatro y la necesidad de una consciencia nacional que lo nutra y haga surgir una comunidad teatral propia.

<sup>34</sup> El teatro suizo nació en la Edad Media dentro de los monasterios y conventos —como el de Muri, donde surgió el *Osterspiel*, un acontecimiento importante para el teatro en lengua alemana, pues por primera vez se renunció al latín en favor de la lengua vulgar.

<sup>35</sup> Una de las manifestaciones populares más apreciadas en Suiza hasta hoy, originada en el cortejo de los viñaderos organizados en cofradías desde el siglo XVI; evolucionó de una comitiva itinerante que representaba las diferentes tareas del oficio en distintos puntos, a la alegoría sobre un tablado a finales del siglo XVIII, con figuras como Baco, Ceres, Sileno y Palas como símbolos de las cuatro estaciones.

<sup>36</sup> Además entre los siglos XVI y XVIII el desarrollo del teatro suizo sufrió diversas interrupciones y censuras a raíz de los conflictos religiosos.

<sup>37</sup> Georges Pitoëff contribuyó al desarrollo dramático en la Suiza francesa, alentando en Ginebra a escritores como Fernand Chavannes entre 1915 y 1922. Surgieron también teatros de aficionados como los Faux-Nez de Lausana, el Théâtre poétique, el de Carouge, el de Jean Bard y el Théâtre Populaire Romand en Neuchâtel.



Un factor que generó cambios en la actividad dramática suiza fue el surgimiento de un teatro de emigrantes durante el Tercer Reich. Aún peor que novelistas y poetas, los dramaturgos estaban atados por la crisis bancaria y la censura nazi. Fugitivos alemanes y austriacos<sup>38</sup> hicieron de la Zürcher Schauspielhaus un portavoz de la libertad durante los años de tiranía convirtiendo a Zúrich en una metrópoli teatral de rango internacional bajo la dirección de Oskar Wälterlin. Obras maestras de Brecht se presentaron aquí, al igual que primeras traducciones al alemán de autores como O'Neill, Wilder, Elliot, Paul Claudel, Jean Giraudoux, Sartre y Lorca. Pero aún con las influencias del exterior el salto hacia una literatura propia en lengua alemana no se dio de manera natural; una nostalgia generalizada —*Heimweh nach dem Vorgestern*— y la arraigada mentalidad en favor de la *geistige Landesverteidigung* paralizaron al teatro y movían los intereses del público hacia lo clásico y los tiempos heroicos de la Confederación. Incluso el desarrollo del Zürcher Schauspielhaus y la distinción de la Oprecht-Verlag fueron motivados por el deseo de hacer de Suiza un *Zentrum des antifaschistischen Kampfes*, un refugio para los valores y tradiciones de Occidente.

Al menos hasta los años 50 el teatro popular privó al escenario suizo de reconocimiento y por otro lado, numerosos intelectuales y artistas fueron acusados de colaborar con el comunismo, de manera que la *Schweizerische Schriftstellerinnen- und Schriftstellerverband* (SSV) renunció a todas las actividades políticas, un periodo caracterizado en su punto más alto como un *Helvetisches Malaise*, “malestar helvético”. En 1979 Urs Widmer describió así el clima de los años 50 y 60:

Als ich dann einigermaßen erwachsen war, fand ich mich im Kalten Krieg wieder. [...] Man sollte sich daran erinnern, wie viel fester geknüpft das ideologische Schutznetz war, an das die Schweizer sich krallten. [...] Es gab keine abweichende Meinungen, das heißt, ich bekam keine zu hören. [...] Eine sauber ausgeleuchtete, nüchterne Welt ohne Kühnheit, Phantasie und Geheimnis.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Entre ellos Kurt Hirschfeld, Leopold Lindtberg, Leonard Steckel, Teo Otto, Kurt Horwitz, Ernst Ginsberg, Wolfgang Heinz, Wolfgang Langhoff, Karl Paryla y Therese Giehse.

<sup>39</sup> “Cuando ya era prácticamente un adulto, me encontraba de nuevo en la Guerra Fría. Hay que recordar qué tan fuerte era la red ideológica que protegía a los suizos y a la cual se aferraban. Aún más que hoy, Suiza era en ese entonces un país donde no parecía haber alternativas. No había opiniones divergentes, es decir, no alcancé a escuchar ninguna. Un mundo limpio, iluminado y sencillo, sin temeridad, fantasía ni misterio.” [Traducción mía.] SCHAFFROTH, *Ibidem*, S. 258.

El tradicionalismo suizo fue un obstáculo para los escritores ansiosos por innovar, pero también un trampolín para el surgimiento de una literatura contemporánea francamente opositora y abierta a las tendencias del exterior. A pesar de la popularidad de Zuckmayer y Borchert, los modelos dramáticos tradicionales habían probado ya ser inadecuados y con la necesidad de renovar el teatro en lengua alemana el Schauspielhaus Zürich continuó dando impulsos creativos y gradualmente representó una oportunidad para la experimentación con Frisch y Dürrenmatt como sus principales precursores. La reputación internacional de Zürich<sup>40</sup> hizo además que otros teatros pequeños dentro de Suiza adquirieran cierta fama, como die Vereinigten Basler Theater, el Zürcher Theater en Neumarkt y el Städtebundtheater Biel- oder Solothurn. Los pequeños escenarios jugaron un rol importante, pues, a diferencia de los teatros de la Alemania Federal, no se establecieron en lugares estratégicos con fines comerciales, sino para dar mayor fórum al teatro contemporáneo y contrarrestar el miedo del público a la innovación a través de una mayor movilidad. Se habla así de un *Kleintheaterbewegung* que en los años 60 introdujo innovaciones estilísticas para una joven generación que ya desarrollaba una literatura apolítica o *abstrakt-politisch*, seguidora de la vanguardia extranjera y de los éxitos de Frisch y Dürrenmatt.

#### **4. *Die beiden Schweizer. Max Frisch y Friedrich Dürrenmatt***

La historia nunca había destacado nada en particular del quehacer literario en Suiza hasta Max Frisch y Friedrich Dürrenmatt, con quienes el drama suizo tuvo un primer ímpetu importante y sorprendentemente ofreció para muchos características propias de una época de oro —ambos merecieron el Büchner-Preis—. Son los mayores representantes de la literatura suiza moderna, en los años 60 representaron de manera importante el drama en lengua alemana y se encuentran entre los más prominentes autores de la literatura contemporánea. Analizaron la condición humana en momentos de crisis desde un punto neutro, fueron receptivos a las tendencias del exterior y abordaron temas interesantes para el espectador global, mientras exploraban recursos narrativos y descubrían su propia voz.

Se les suele mencionar en conjunto pero de ninguna manera formaron un movimiento literario, sustituido en la posguerra por la experimentación y la expresión individual;

---

<sup>40</sup> Zürich es una ciudad emblemática del poder suizo y un centro cultural desde sus orígenes, es especialmente famoso el Cabaré Voltaire, cuna del Movimiento Dadá a principios del siglo XX.

tuvieron diferencias en cuanto a temas, estilos y géneros. Frisch gozaba ya de fama como prosista cuando Dürrenmatt publicó *Es steht geschrieben*. Mientras el primero repartía su tiempo en otros géneros, el segundo fue un autor concentrado y conocido en el ámbito teatral ya en los años 50. Más bien sus diferencias los vinculan dialécticamente en lo que Mayer llama una *ferne Nähe*<sup>41</sup>, una “lejana cercanía”. Desde mi punto de vista, siendo escritores suizo-alemanes contemporáneos, compartieron de manera natural interés por los temas del momento al igual que opiniones políticas. Frisch hablaba de la “momificación” de la cultura suiza, y ya en su obra de 1954 *Achtung: Die Schweiz* hacía un llamado al cambio y a la liberación de las tradiciones y de la imagen idílica del país. Pero mientras Dürrenmatt fue un autor generalmente tolerado por la sociedad suiza —conocido como un “*mit einer gewissen Leidenschaft Schweizer*”—, Frisch causaba gran revuelo con sus declaraciones de tono más grave y directo, y fomentaba en los jóvenes interés por las cuestiones socio-políticas de Suiza<sup>42</sup>.

Al mismo tiempo, ambos escritores destacaron por un enfoque universal y una consciencia crítica, se preocuparon por desvincular su labor creativa de su papel social, y evitaron caer en posturas y regocijos revolucionarios. Fueron precursores de un estilo más bien a-político y antiideológico. Si bien utilizaron herramientas del teatro de Brecht — como la estructura discontinua, los saltos temporales o técnicas del montaje— guardaron precaución respecto de su teoría a la hora de idear sus propias dramáticas con desenlaces abiertos llenos de sospecha o posibilidad. Mientras Dürrenmatt utilizó lo cómico-grotesco como un encuentro paradójico con la realidad, Frisch se propuso la creación de una *Lehrstück ohne Lehre*, en oposición al *Lehrstück* y a las parábolas de Brecht, para mostrar estructuras de la consciencia de las que se desprenden modelos de comportamiento o imágenes sociales. En cuanto a sus temas, Dürrenmatt se concentró en la injusticia, la condición grotesca del ser humano y la impotencia ante el monstruoso mecanismo del

---

<sup>41</sup> MAYER, *op. cit.*, p.11.

<sup>42</sup> Como su papel durante el Tercer Reich –Walter Matthias Diggelmann, Heinrich Wiesner, Meinrad Inglin y Otto Walter- o en la historia suiza en general –Hansjörg Schneider, Herbert Meier, Adolf Muschg, Walter Vogt y Urs Widmer.

mundo. Frisch se inclinó por temas vinculados al individuo, la identidad, la alienación, la petrificación del pensamiento y la muerte<sup>43</sup>.

Un elemento compartido por los autores es la idea del cambio y del azar como parte natural de la existencia y como un punto de partida para el desarrollo de una historia dramática verosímil. Frisch se propuso una *Dramaturgie der Fügung* o *Dramaturgie der Permutation* basada en una *Existenz-Erfahrung*, entendiendo la vida como una suma de actitudes y eventos que normalmente son azarosos y cambiantes, de manera que para todo punto temporal histórico, existen innumerables historias individuales, variables, de ahí que su teatro se defina a veces como *Variantentheater* o *Möglichkeitenspiel*<sup>44</sup>. Más adelante hablaré de la *Dramaturgie der Möglichkeit* y la introducción del azar en la obra de Dürrenmatt. Otra característica que comparten es la mezcla de géneros. Frisch dudó sobre la efectividad de su método dramático, en particular para abordar el tema de la muerte, más apto para la meditación que para la representación, para un lector que para un espectador, y a partir de la publicación de su *Tryptichon* en 1979, empezó a definir su repertorio dramático como *Literarisches Theater*, una dramática cuyo sentido depende sobre todo del texto. Dürrenmatt, por su lado, decía poner sus herramientas literarias al servicio del escenario, pero como sucede en *Die Physiker*, el texto didascálico se vuelve hasta cierto punto autónomo e independiente de la escenificación.

En suma, Frisch y Dürrenmatt vivieron un momento en que ser escritor y ciudadano suizo implicaba un fuerte compromiso político, y al mismo tiempo exigía un rescate del arte como algo distinto a la propaganda ideológica. Ambos fomentaron un interés y ánimo renovados para hablar del ser humano y del presente a partir de la reflexión y la apertura. Escribir es mundo e imaginación, en términos de Dürrenmatt, y se vuelve un compromiso con la consciencia, la verdad en toda su belleza o crueldad, y con el arte como un medio que ante todo, respeta esa consciencia. Ambos fueron un ejemplo a nivel nacional e internacional de las posibilidades y la vitalidad del drama, del estilo individual y la literatura experimental pero eficaz, actual pero ingeniosa.

---

<sup>43</sup> En obras como *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953) y en *Andorra* (1961), la sociedad impone modelos de comportamiento, imágenes o máscaras que opacan la individualidad.

<sup>44</sup> Deja lugar a la posibilidad de algo distinto a partir de la libertad que gozan los personajes, limitados a su vez por las condiciones del entorno o su propio temperamento.



# CAPÍTULO 1

## Lo grotesco, lo cómico y la poética de Dürrenmatt

A continuación revisaré lo *grotesco* como concepto estético desde sus orígenes con la finalidad de comprender la concepción particular del autor.

### 1.1 Concepciones de lo grotesco

Los términos que designan categorías, géneros o modos se desgastan, se distorsionan o renuevan, incluyendo al grotesco, con tantas asociaciones que es difícil reunir las en una sola definición, un debate común en la crítica reciente. Por ejemplo, Philip Thomson piensa que la falta de un consenso sobre su naturaleza se debe a su radicalidad.<sup>1</sup> Peter Fuß cree que la mezcla irremediable del grotesco hace que carezca de márgenes delimitados, llegando a incluir todo lo que no es categorizable, convirtiéndose en una “categoría no categórica” que amenaza con destruir el sistema de diferencias.<sup>2</sup> Y Peter Johnson duda si acaso se le debería considerar una categoría.<sup>3</sup> Lo grotesco describe un sentimiento o una experiencia, tan particular que parece indescriptible, pero no podemos ignorar que surge de manera espontánea en todas las épocas y, por mínima que sea, guarda una constante. Coincido con algunos críticos en que el elemento que destaca en su evolución es su ambivalencia o reunión de opuestos, basada además en la diferencia. En los pueblos primitivos fue la concepción ambivalente de la realidad la que hizo surgir la noción, como será ambivalente la comedia de Dürrenmatt y su visión del mundo. Esta constante es interesante si consideramos los cambios históricos del grotesco, sobre todo a partir del Renacimiento cuando su papel social y literario cambia con el dominio del canon clásico.

Mijail Bajtin es un crítico fundamental para comprender los orígenes y la evolución del grotesco, no solo como materia del arte sino como objeto de estudio crítico, proponiendo

---

<sup>1</sup> Philip THOMSON, *The Grotesque*. London: Methuen & Co Ltd, 1972.

<sup>2</sup> Peter FUß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2001, citado por Ruth YÁÑEZ FLORES (2009) en *Un acercamiento crítico a la pieza teatral Der Besuch der alten Dame de Friedrich Dürrenmatt* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México, D.F. (electrónica), p. 8.

<sup>3</sup> Citado por Edward DILLER, *Aesthetics and the Grotesque: Friedrich Dürrenmatt*, *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 7, No. 3 (Autumn, 1966), University of Wisconsin Press, pp. 328-335, p. VII, 3.

una revisión de los parámetros mismos que han definido la historia literaria en general. Su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1987) lleva a cabo un fructuoso análisis de las fuentes populares que animaron las imágenes del escritor francés, quien supo reflejar de manera sin igual la idiosincrasia del pueblo medieval y renacentista, cuando el humor de la plaza pública nacía de una concepción estética de la vida práctica que Bajtin llama *realismo grotesco*, vinculado a la vida material y corporal y parte de una cultura milenaria que encontró su apoteosis en lo carnavalesco de la Edad Media y en la literatura renacentista. El estrecho vínculo de Rabelais con el espíritu popular alejó a este escritor “clásico” de los cánones que dominaron al arte a partir del siglo XVI.

Si Rabelais se nos presenta como un solitario, sin afinidades con otros grandes escritores de los cuatro últimos siglos, podemos en cambio afirmar que, frente al rico acervo actualizado de la literatura popular, son precisamente esos cuatro siglos de evolución literaria los que se nos presentan aislados y exentos de afinidades mientras *las imágenes rabelaisianas están perfectamente ubicadas dentro de la evolución milenaria de la cultura popular*.<sup>4</sup>

De manera que lo grotesco no es en lo absoluto un fenómeno del siglo XX y mucho menos propio de Occidente. Siguiendo a Bajtin, en sus orígenes primitivos —pueblos rudimentarios, un régimen social que no conocía todavía las clases ni el Estado— se desplegaba en una cosmovisión donde se unían lo serio y lo cómico, lo espiritual y lo material<sup>5</sup> como una dualidad natural que se respiraba en todos los aspectos de la vida. Lo grotesco era *negación y afirmación, caída y renovación simultáneas*, y expresaba la multiplicidad y el alegre flujo de todos los elementos del universo. Posteriormente con el surgimiento del Estado y las jerarquías de clase, las formas cómicas son separadas de una esfera “oficial”<sup>6</sup> y finalmente, degeneran en una perspectiva burguesa e ideológica donde se subestima la risa popular y lo grotesco se reduce a su aspecto negativo o denigrante con fines satíricos. Sin rastros de sus fuentes folklóricas ni de su *ambivalencia* original, esta

---

<sup>4</sup> Mijaíl BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio FORCAT y César CONROY. Madrid: Alianza, 1987 (Alianza Universidad), p. 9. [Cursivas del autor.]

<sup>5</sup> Paralelamente a los cultos serios existían cultos cómicos que convertían a los dioses en objeto de burla y blasfemia, la “risa ritual”.

<sup>6</sup> La cultura medieval y la civilización renacentista experimentarían la dualidad de lo “oficial”-serio y lo “no-oficial”-cómico, quedando éste en la esfera única de lo popular.

visión apoyada en el canon clásico ha dominado la mayor parte de los estudios sobre el tema<sup>7</sup>. De acuerdo con Bajtin, lo grotesco debe ser juzgado dentro de su propio sistema, pues su naturaleza es anticanónica, es la indeterminación misma de la realidad, invisible a los ojos de la era moderna que distancia, jerarquiza y margina.

El estudio de Bajtin rescata los orígenes más puros del grotesco. Podríamos decir que las manifestaciones posteriores se acercarán o alejarán de la noción primitiva y carnavalesca, siempre cómica y ambivalente, pero además dentro de las nociones modernas, habrá también una oscilación entre su lado negativo monstruoso o siniestro, y su lado negativo cómico- satírico, destacando uno u otro o llegando este último incluso a desaparecer. Me parece interesante que el realismo grotesco primitivo tiene paralelismos con la concepción grotesca de Dürrenmatt, un realismo grotesco inverso donde no habrá un flujo de alegre diversidad, sino de error y locura.

### **1.1.1 El realismo grotesco primitivo y la cultura carnavalesca**

El realismo grotesco y su construcción de imágenes son tan antiguos como los pueblos humanos<sup>8</sup>: en la mitología y arte arcaicos de las culturas asiria, babilónica, china, india, egipcia, azteca o en la cultura germánica antigua; en el arte preclásico griego y romano o en la plástica clásica no-oficial o cómica: miniaturas, estatuillas de terracota, máscaras, silenos, demonios de la fecundidad, estatuillas del deforme Tersites; los jarrones cómicos, la literatura cómica relacionada con las saturnales romanas<sup>9</sup>, el drama satírico, la antigua comedia ática, etc. Como categoría formal del arte occidental, lo grotesco se remonta a la cultura griega como la antítesis de los parámetros de belleza, de lo simétrico, medido y equilibrado, pero no recibió ningún nombre, término o precisión teórica. La marginación de lo grotesco y lo popular fue causa tanto de su incompreensión y posterior reducción a un hiperbolismo negativo, como de su plenitud gozosa en el corazón del pueblo, lejos de todo

---

<sup>7</sup> Incluyendo a Heinrich Schneegans y su *Historia de la sátira grotesca* de 1894, Henri Bergson y su estudio de la risa (1899) y Wolfgang Kayser y su *Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957). Bajtin critica especialmente a Schneegans, quien escribió la obra más voluminosa sobre lo grotesco y es a su vez el representante más típico de la interpretación puramente satírica de lo grotesco, que solo conoce "la risa negativa, retórica y triste de la sátira del siglo XIX y típica de los historiadores hasta principios del XX".

<sup>8</sup> Los elementos esenciales del realismo, menciona Bajtin, se han formado durante las tres fases del grotesco antiguo: arcaico, clásico y post-antiguo. Para ejemplificación del grotesco antiguo recomienda de A. Dieterich, *Tullcinella. Pompeyanische Wandbilder und rö-mische Satyrspiele*. Leipzig, 1897.

<sup>9</sup> Fiestas basadas en el ideal de un retorno a la Edad de Oro.



determinismo. El realismo grotesco fue por siglos la manera del hombre de entender el mundo y el tiempo como un ideal estético de la vida.

### 1.1.1.1 El tiempo cíclico y el cuerpo grotesco

El realismo grotesco arcaico no se basa en un tiempo lineal, social o histórico, como lo sería a partir del Renacimiento, sino en un tiempo cíclico de dos fases —muerte-nacimiento, invierno-primavera—, visible en toda la naturaleza, incluido el cuerpo humano. Bajtin lo ejemplifica con las figuras de terracota de Kertch, “cuya vejez y embarazo son grotescamente subrayados”. Las *ancianas embarazadas* que además ríen, encarnan el grotesco en su esencia ambivalente: muerte y nacimiento simultáneos, el ciclo gozoso e inacabado de la vida.

...no hay nada perfecto ni apacible en el cuerpo de las ancianas. Se combinan allí el cuerpo descompuesto y deforme de la vejez y el cuerpo todavía embrionario de la nueva vida. La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto. Es la concepción grotesca del cuerpo.<sup>10</sup>

El cuerpo ambivalente que sale y se integra al universo es el *cuerpo grotesco*, parte del ideal de retorno a la unidad primigenia del hombre con el cosmos. De manera que lo corporal y material no se asocia con algo denigrante, aislado o individual, sino que se vincula y *es* con lo universal, *lo alto y lo bajo* tienen solo un sentido topográfico a nivel cósmico —cielo y tierra— o a nivel corporal —cabeza o rostro y genitales—. La degradación grotesca es así destructora a la vez que productiva, transfiere al plano material y corporal lo elevado y abstracto en un sentido afirmativo, bienhechor y festivo. De ahí que el cuerpo grotesco tenga predilección por las partes y lados por donde “*se desborda, rebasa sus propios límites y activa la formación de otro (o segundo)*”: el vientre, el falo, la boca abierta, pero también todos los actos de lo que Bajtin llama el *drama corporal*<sup>11</sup>: el comer, el beber y las excreciones: transpiración, humor nasal, orina o “la alegre materia” fecal, donde el principio y el fin están indisolublemente imbricados. La imagen grotesca edifica un cuerpo *bi-corporal*, eliminando las fronteras entre uno y otro.

---

<sup>10</sup> BAJTIN, *op. cit.*, p. 29.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 28. [Cursivas del autor.]

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y renacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al *tiempo y la evolución* es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su *ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis*, son expresados (o esbozados) de una u otra forma.<sup>12</sup>

La concepción grotesca del cuerpo en la Edad Media se reflejó en sus historias de gigantes que destacaban la profusión material y corporal<sup>13</sup>, en leyendas, epopeyas animales, fábulas y obras asociadas a las maravillas de la India y al mar céltico<sup>14</sup>, a las representaciones de los misterios y las diabladas, a las descripciones detalladas de la anatomía en torno a las reliquias y en todas las formas cómicas de la plaza pública y sus réplicas grotescas del hombre<sup>15</sup>.

### 1.1.1.2 El carnaval medieval y la risa ambivalente

Bajtín menciona que la fiesta siempre surge de una concepción del mundo y del tiempo, y el carnaval de la Edad Media representó con gran pureza y plenitud el reino utópico de igualdad y abundancia del realismo grotesco. Mientras la fiesta oficial consagraba reglas “perennes”, el carnaval borraba todas las fronteras y celebraba la relatividad y la multiplicidad sin límites espaciales y bajo las leyes de la libertad. El ideal no se interpretaba ni se presenciaba, sino que se *vivía* temporalmente en el carnaval —simultáneamente ideal y real—, lo que lo convertía en “un estado peculiar del mundo”, fuera de lo cotidiano y entre la vida y el arte, lúdico al modo de lo teatral, pero profundamente vital.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> *Ídem*. [Cursivas del autor.]

<sup>13</sup> Como la obra anónima mencionada por Bajtín, *Les Grandes Chroniques de Gargantua*, 1532.

<sup>14</sup> Bajtín menciona que las maravillas de la India habituaron al hombre medieval a la imagen del cuerpo grotesco; la violación de las fronteras entre el cuerpo y el mundo y la libre permutación de lo interno y lo externo se encontraba en todas partes, en lo plástico y literario. El imaginario indio incluía diablos que escupen fuego, hierbas mágicas, bosques encantados, la fuente de la Juventud, el Edén, animales verdaderos y fantásticos —dragones, arpias, unicornios, aves fénix—, seres humanos extraordinarios mitad hombre mitad bestia —sirenas, cinocéfalos, sátiros, centauros—, hombres deformes o con anomalías físicas —gigantes, enanos, pigmeos. *Ibidem*, p. 312.

<sup>15</sup> El payaso —*der Narr*—, monstruos, saltimbanquis, bufones, imitadores.

<sup>16</sup> Bajtín destaca a los bufones y payasos como los vehículos permanentes y consagrados de lo carnavalesco, de la cultura cómica medieval, en la vida cotidiana; encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal, en una esfera intermedia entre la vida y el arte. *Ibidem*, p. 14.

El espíritu festivo tan particular del carnaval lo hizo generar un lenguaje propio y extenderse a expresiones originales de la risa: desde fiestas y obras cómicas públicas<sup>17</sup> hasta señas y gestos familiares y groseros<sup>18</sup>, pasando por la literatura festiva en latín y en lengua vulgar que reflejaba la vida carnavalesca y parodiaba lo mismo al régimen feudal, que a la epopeya heroica, la escolástica, los ritos eclesiásticos o las liturgias<sup>19</sup>; todas impregnadas de formas y ademanes francos que abolían las distancias. La risa carnavalesca se caracterizó por una lógica de las cosas “al revés”, las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo —la *rueda*—, del frente y el revés con parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. Era una risa grotesca, *ambivalente* y vital, “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez”<sup>20</sup>.

### 1.1.2 El realismo grotesco y la risa en el Renacimiento

La concepción grotesca del cuerpo continuó y se enriqueció en el Renacimiento con el auge de la medicina en todas las ciencias, extendiéndose al campo de la filosofía y la astronomía. La recuperación de la teoría hipocrática y su asociación de lo corporal con lo externo y lo cósmico repercutió en la idea de los humanistas renacentistas<sup>21</sup> sobre la correspondencia entre el microcosmos humano y el macrocosmos universal; el neoplatonismo, el vitalismo y el *anima mundi*. Su filosofía nutrió también la obra de Rabelais que, de acuerdo con Bajtin, representa el coronamiento de la concepción grotesca del cuerpo. La obra pictórica de Hieronymus Bosch, de Brueghel El Viejo y los *sogni dei pittori*<sup>22</sup> reflejan la influencia del realismo grotesco, y encontramos ejemplos del lenguaje carnavalesco en la *Narrenliteratur*

---

<sup>17</sup> La fiesta del bobo, la fiesta del asno, las vendimias, la risa pascual. Todas las celebraciones, aun religiosas, tenían una intervención cómica.

<sup>18</sup> Diminutivos, burlas, palmadas en el vientre, sin tabúes ni eufemismos.

<sup>19</sup> La literatura cómica latina de la Edad Media tuvo su apogeo en el Renacimiento, con el *Elogio de la locura* de Erasmo, según Bajtin, “una de las creaciones más eminentes de humor carnavalesco en la literatura mundial”, y con las *Cartas de hombres oscuros (Epistolae obscurorum virorum)*.

<sup>20</sup> Bajtin encuentra aquí la diferencia entre la risa festiva popular y la risa puramente satírica de la época moderna: “El autor satírico que solo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos todos los que rien.” *Ibidem*, p. 17.

<sup>21</sup> Paracelso, Giordano Bruno, Batista Porta, Campanella, Marsilio Ficino y Pomponazzi, entre otros.

<sup>22</sup> Arte ornamental renacentista caracterizado por el juego libre y fantasioso donde arabescos y moriscos violan las fronteras de lo vegetal y lo animal para revelar el mundo de lo onírico; la simetría es sustituida por un arte más inclinado al caos, lo bizarro, lo siniestro y extraordinario. Wolfgang, KAYSER, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, trad. ce Ilse M. DE BRUEGGER. Buenos Aires: Nova, 1964, p. 20.

—Erasmo de Rotterdam, Hans Sachs, Johann Fischart<sup>23</sup>, Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen— igual que en el Siglo de Oro, el Barroco —Lope de Vega, Tirso de Molina, Quevedo, Miguel de Cervantes, entre otros— y en la obra de Shakespeare. Pero el realismo grotesco y folklórico original no surgiría con la misma intensidad. En el Renacimiento el principio material y corporal se vuelve paulatinamente estrecho, su encanto natural y su gozo festivo se atenúan, un proceso que empieza de acuerdo con Bajtin, en el *Quijote*, donde Sancho cumple todavía con ciertas funciones carnalescas.

Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida).<sup>24</sup>

Junto con el realismo grotesco, la risa sufre también un cambio al separarse de la lengua vulgar y del espíritu del pueblo para introducirse en la gran literatura y la filosofía, se vuelve “un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: solo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo”<sup>25</sup>. De manera que los contemporáneos de Rabelais hablaban y resolvían asuntos complejos de la vida y la muerte a través de la comedia, una actitud basada en la visión aristotélica de la risa como un privilegio espiritual del hombre, un gesto de libertad pero también herencia de la teoría de Hipócrates, para quien la risa tenía una virtud curativa y atenuante de los terrores infundidos por los dioses y el más allá<sup>26</sup>. La risa implica la superación del miedo a lo sagrado y a lo prohibido, anula la distancia, vuelve natural lo sobrenatural, despierta la consciencia. Si el pueblo medieval encontraba en la risa carnalesca un retorno temporal a

---

<sup>23</sup> De acuerdo con Kayser “el rasgo más característico del grotesco”, una mezcla monstruosa de lo animal con lo humano, se desprende del *Geschichtklitterung* (1534), adaptación que lleva a cabo Fischart del *Gargantua*, y en la que enumera una serie de fenómenos que ilustran un grotesco heterogéneo producto de la imaginación lúdica, alejada de los parámetros clásicos de belleza en favor del juego libre y fantástico, una confusión espantosa de dominios que también destacará Michel de Montaigne. *Ibidem*, p. 24.

<sup>24</sup> BAJTIN, *op. cit.*, p. 26. Bajtin señala que numerosas degradaciones de la ideología y del ceremonial caballeresco que aparecen en *Don Quijote* están inspiradas en la tradición del realismo grotesco.

<sup>25</sup> *Ibidem* p. 65.

<sup>26</sup> Ejemplificado en la risa y locura del sabio Demócrito en su *Novela de Hipócrates*.

la unidad del mundo liberándose del maniqueísmo, de categorías y terrores<sup>27</sup>, durante el Renacimiento se descubre la sabiduría que conlleva entender el mundo a través de la risa, despojándola de tabúes y supuestas certezas. De ahí que la anulación de la risa pueda ser un medio de opresión de las culturas oficiales para fomentar el miedo y someter las consciencias.

La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento.<sup>28</sup>

La concepción renacentista de la risa se relaciona asimismo con su apoteosis del hombre sobre la horizontal del espacio y del tiempo, y su capacidad de participar en el devenir de la historia y en la renovación de las generaciones. La concepción grotesca del cuerpo influyó así en la visión renacentista del hombre como parte de un “pueblo inmortal, creador de la historia”<sup>29</sup>, entendiendo al cosmos como su hábitat natural, libre de temores. Se gestó así un realismo grotesco humanista que terminará por exaltar el dominio del hombre sobre la naturaleza y el polo negativo del grotesco con el canon clásico.

### **1.1.3 El canon clásico y lo grotesco en el Renacimiento**

Simultáneamente al humanismo y la originalidad cómica literaria, a partir del Renacimiento la estética se orienta con base en el canon literario y plástico de la Antigüedad clásica, retomado más tarde por el Clasicismo francés y alemán, y opuesto a la concepción popular del cuerpo y su dimensión grotesca. El cuerpo abierto, inacabado y fluctuante pasa a ser cerrado, acabado y aislado; las imágenes ambivalentes y contradictorias se perciben deformes, monstruosas y horribles<sup>30</sup>. La nueva noción histórica del tiempo les confiere un sentido diferente, siguen siendo elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas pero opuestas a las clásicas del cuerpo humano bello y en plena madurez.

---

<sup>27</sup> Hay elementos cómicos incluso en el tema de la muerte como en las *Danzas Macabras* de Holbein o Durero. La tradición del Día de Muertos en México tiene un sentido similar y valdría la pena comparar la cosmovisión popular que la precede con la europea medieval.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 331.

<sup>30</sup> Montaigne identificaría a lo grotesco con un arte monstruoso desproporcionado.

En el ámbito lingüístico surgen las formas “apropiadas”, la libertad verbal es sustituida por reglas lingüísticas desarrolladas en el siglo XVI e instauradas en el canon de la “decencia” verbal en el XVII, particularmente en Francia. Y la misma suerte corrió lo cómico. De acuerdo con Bajtin, a partir del siglo XVII, sumado el pensamiento cartesiano, la risa se restringe a la esfera de lo negativo y a las expresiones literarias y estratos sociales de menor rango relegándola a un “castigo útil” o a una “diversión ligera” incapaz de expresar verdades primordiales sobre el mundo y el hombre. De tal suerte que en la literatura realista de los tres últimos siglos las imágenes grotescas de lo “inferior” corporal, pierden o debilitan su polo positivo, su relación con un universo en evolución, reduciéndolas a imágenes naturalistas del erotismo banal. La historia del grotesco cambia entonces a partir del Renacimiento y prácticamente comienza una historia nueva, su ambivalencia original se pierde gradualmente con la restricción de lo cómico, con la fragmentación y clasificación del universo.<sup>31</sup> La ignorancia de sus raíces y la percepción de las imágenes grotescas como monstruosas o ridículas, carentes de las leyes de proporción y los principios de mimesis — reproducción realista de un mundo familiar—, acuñarán en esta época el término *grotesco* y determinarán sus interpretaciones posteriores —tanto de autores como de críticos literarios— con la tendencia a enfatizar su polo negativo, incluyendo la de Dürrenmatt.

### 1.1.3.1 La raíz del término y lo “monstruoso”

Durante los primeros años del cristianismo evolucionó un estilo sincrético desconocido hasta entonces, en el que se combinaban elementos humanos, animales y vegetales en la pintura mural. El historiador de arte Ludwig Curtius (1874-1954) cita al arquitecto romano Marcus Vitrubius Pollio (s. I a.C.) refiriéndose a este estilo pictórico:

...For our contemporary artists decorate the walls with *monstrous* forms rather than reproducing images of the familiar world. Instead of columns they paint fluted stems with oddly shaped leaves and volutes, and instead of pediments arabesques; the same with candelabra and painted edifices, on the pediments of which grow dainty flowers unrolling out of robes and topped, without rhyme or reason, by little figures crowned by human or

---

<sup>31</sup> Lo mismo sucede con la noción de la “locura”, contrapuesta a la razón desde la filosofía griega, retomada en el Renacimiento y apoyada luego en la filosofía cartesiana.

animal heads. Such things, however, never existed, do not now exist, and shall never come into being.<sup>32</sup>

En el siglo XVI se encontraron en Roma, en los subterráneos de las Termas de Tito pinturas ornamentales similares a las descritas por Vitrubio. De acuerdo con Kayser, el término *grotesco* surgió de la palabra italiana *grotte*, “gruta” o “excavación”, que dio paso a su vez al adjetivo *grottesco* y al sustantivo *la grottesca* para definir aquella pintura mural “monstruosa”, antinatural. El artista y académico Peter Fingensten en su ensayo *Delimitating the Concept of the Grotesque*<sup>33</sup> menciona que, incluso antes de que los artistas miraran a las obras primitivas como arte, eran por lo general consideradas estéticamente “grotescas” porque ni sus propósitos, ni sus formas, ni su simbolismo eran comprendidos.<sup>34</sup> Lo grotesco designó tanto a lo monstruoso como a lo raro, pero aquella pintura, su juego insólito, fantástico y libre, esa “alegre osadía” o “caos sonriente”, diría Bajtin, reflejaba la ruptura de las fronteras inertes de aquellos “reinos naturales” en el ámbito habitual del mundo, era un fragmento del mundo inmenso de lo grotesco que existió en todas las etapas de la Antigüedad hasta el Renacimiento.

...en el grotesco esas fronteras son audazmente superadas. [...] el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable: se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia.<sup>35</sup>

El término, de connotación peyorativa, se amplió lentamente sin conciencia clara de los orígenes de sus expresiones. El juicio de Vitrubio de lo grotesco como una violación brutal de las proporciones “naturales”, influiría a otros estudiosos como Giorgio Vasari (1511-1574) y predominaría hasta mediados del siglo XVII cuando goza de una cierta renovación.

---

<sup>32</sup> THOMSON, *op. cit.*, p. 12. [Cursivas mías.]

<sup>33</sup> Peter FINGESTEN, “Delimitating the Concept of the Grotesque”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 4 (Summer, 1984), The American Society of Aesthetics, Blackwell Publishing, pp. 419-126.

<sup>34</sup> El Greco, por ejemplo, tras siglos de ser considerado “grotesco” en el sentido de raro o antinatural, es hoy una de las figuras más importantes en el arte y una referencia en el estudio de otros artistas como Van Gogh, Gauguin, los fovistas o expresionistas.

<sup>35</sup> BAJTIN, *op. cit.*, p. 35.

#### 1.1.4 De lo caricaturesco a lo burlesco

Para 1530 existía en Francia la palabra *crotisque*<sup>36</sup>, derivada de la unión entre *crot*, *croté*, *crosté* y *-esque*, una terminación que, según Kayser designaba “cosas espiritualmente aprehensibles”<sup>37</sup>. En otras palabras, más allá de su referencia a una “apariencia monstruosa”, el término comenzó a tener un sentido figurado, a significar aspectos espirituales tanto en las artes plásticas como literarias. En Inglaterra y Alemania la palabra tuvo un referente literario hasta el siglo XVIII, cuando los ingleses asociaron lo *grotesque* con lo *caricaturesco*, un cambio semántico que le abrió el paso a la sátira, lo que significó para Kayser una pérdida de la sustancia del término, de sus cualidades terroríficas o siniestras en favor de lo ridículo, bizarro, exagerado y absurdo. Y es que una diferencia radical entre el análisis de Kayser y el de Bajtin es precisamente el elemento cómico de lo grotesco, reciente e innecesario en la concepción moderna del primero, pero originario y sustancial en la del segundo.<sup>38</sup>

El aspecto cómico no surge en el siglo XVII sino que, por el contrario, de alguna forma sale a relucir espontáneamente, aunque como una herramienta de negación y corrección, despojada de la cosmovisión que lo enriquecía y sustentaba. En ese siglo, a raíz de la estatización y la restricción de las fiestas públicas, lo carnavalesco se empobrece y relega al humor festivo y cotidiano; lo grotesco se reduce al rango del cómico de baja estofa y cae en descomposiciones naturalistas. Sin una teorización específica, lo grotesco se iguala a lo “arabesco” en el ámbito ornamental o a lo “burlesco” en el literario, asociado a lo ridículo, lo chistoso o lo vulgar. Ya sin lazos con la antigua cosmovisión popular y con una evolución al interior de la tradición clásica que lo ignora o demerita, lo grotesco termina por formalizarse y emplearse con orientaciones diversas: desde la *commedia dell'arte* y Molière, hasta las novelas filosóficas de Voltaire y Diderot, la novela de Jonathan Swift o la pintura de Goya. Aun así lo grotesco gozará de cierta memoria cómica con lo que

---

<sup>36</sup> Y en 1640, el vocablo anglosajón *grotesque*.

<sup>37</sup> KAYSER, *op. cit.*, p. 27.

<sup>38</sup> En efecto, Kayser no hace un análisis de lo grotesco en sus fuentes más antiguas y su interpretación se acerca mucho a la del grotesco romántico tardío —expresión de lo enajenado; un juego con los profundos absurdos de la existencia; un intento por controlar y exorcizar los elementos demoníacos e irracionales del mundo— de manera que es difícil extender sus intuiciones a la historia del grotesco en general. Mientras Kayser ve en los gestos heterogéneos, lúdicos o cómicos del grotesco un antecedente del grotesco romántico, Bajtin ve un destello de sus raíces primitivas.



cumplirá algunas funciones similares al carnalesco original: iluminar la osadía inventiva, unir elementos heterogéneos, aproximar lo lejano, liberar de ideas convencionales, elementos banales y habituales; comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo.

La connotación burlesca de la palabra trascendió hasta el siglo XIX y el XX tanto en el ámbito literario como en las artes visuales: la caricatura y la pintura realista de J.J. Grandville y Honoré Daumier, el impresionismo de Toulouse Lautrec, el cabaré francés, el “teatro grotesco” italiano<sup>39</sup>, el teatro expresionista y el teatro del absurdo, hasta el cabaré Voltaire y la novela de Günter Grass. Respecto a la crítica, Kayser menciona que todo cuanto se ha dicho del término en las obras de estética no es sino una mera repetición del uso idiomático francés del siglo XVI<sup>40</sup> y en efecto, ha sido el aspecto satírico de lo grotesco, asociado a su caricaturización, lo que ha dominado en las definiciones<sup>41</sup>: “la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso, son los signos característicos más marcados atribuidos al *estilo grotesco*”<sup>42</sup>. No obstante también hubo estudios que intuyeron la riqueza de la comicidad grotesca y su vitalidad más allá de su función satírica. Justus Möser aportó un estudio interesante en 1761 llamado *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen*, una apología del grotesco diría Bajtin; defiende la *commedia dell’arte* como un mundo regido por leyes distintas a la estética clásica de lo bello y lo sublime, oponiéndolo al mismo tiempo a la comicidad inferior de los artistas de feria y destacando al mundo grotesco como quimérico, su tendencia a unir lo heterogéneo, su hiperbolización o violación de las proporciones naturales: lo caricaturesco y la risa como una necesidad de gozo y alegría del alma. El crítico alemán Flögel publica igualmente en 1788 una *Historia de lo cómico grotesco*, en la que recupera y hace un recuento de sus manifestaciones medievales, considerándolo alejado de las reglas estéticas corrientes. Dürrenmatt hará

---

<sup>39</sup> En la Primera Guerra Mundial una serie de obras de autores italianos como Alessandro Varaldo, Enrico Chavachioli, Alberto Casella, Rosso di San Secondo, Luigi Pirandello y Luigi Chiarelli, se integraron bajo el “Teatro de lo Grotesco”. Pero ninguno de ellos manifestó su interés o participación *de facto* en un movimiento como ése, fue más bien un género inventado por la crítica y las crónicas de la época y gradualmente incluido en la historia teatral.

<sup>40</sup> Citado por THOMSON, *op.cit.*, p. 26.

<sup>41</sup> Thomson nombra a los siguientes críticos: F. Th. Vischer en *Aesthetics* (1857), Thomas Wright en *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art* (1865), John Addington Symonds en *Caricature, the Fantastic, the Grotesque* (1890), y al ya mencionado Heinrich Schneegans en *Geschichte der Grotesque Satire* (1894).

<sup>42</sup> BAJTIN, *op.cit.*, p. 273.

igualmente una apología de la comedia, tomará elementos del burlesco pero rescatará la ambivalencia esencial del grotesco en su realismo negativo.

### **1.1.5 De lo monstruoso a lo siniestro**

El grotesco “monstruoso” de la tradición clásica lo vinculó a lo misterioso, horroroso, terrorífico, siniestro y hasta lo sobrenatural, todos adjetivos de seres y situaciones anormales, desconocidas y atemorizantes. El grotesco burlesco convivió así con una percepción perturbadora y grave del término y sus expresiones modernas y antiguas<sup>43</sup>. Si en la literatura satírica surgió su aspecto cómico original, aunque negativo, su sentido peyorativo moderno se enriquecería con nuevas interpretaciones: lo “monstruoso” se transforma extendiéndose de lo denigrante a algo fundamentalmente *distinto*, extraño o desconocido. Esta renovación tiene su auge con el *Sturm und Drang* y el Romanticismo y repercute en el Naturalismo, el Surrealismo y en general en el teatro del siglo XX. Veamos la evolución del perfil “monstruoso” del grotesco y sus nuevas asociaciones bajo los estándares clásicos.

#### **1.1.5.1 Lo grotesco feo / lo grotesco malo**

En la Antigüedad clásica la mitología mezclaba el ideal estético con seres extraños y monstruosos: híbridos como la quimera de cabeza de león, cuerpo de cabra y serpiente, las sirenas o los sátiros; entes con características físicas anormales como el Cerbero — monstruo de tres cabezas y perro de Hades—, los cíclopes, o seres metamorfoseados como Escila o Medusa. Lo heterogéneo de estas figuras “monstruosas” representaba la antítesis del ideal de belleza moral, haciendo de lo grotesco una alegoría del mal, que podemos encontrar posteriormente en las descripciones tortuosas de Dante Alighieri en su *Divina Comedia* o el tríptico del *El Jardín de las Delicias* de Bosch. Las figuras se vuelven descripciones del vicio y las conductas reprobables, de la ruina y lo satánico en oposición al cristianismo redentor. Aunque el fin moralizante continúa, la alegoría cristiana se convertirá en una sátira burlesca en el Siglo de Oro y el Barroco español.

---

<sup>43</sup> Desde el mito de la caverna de Platón y los mitos grecolatinos hasta Brueghel, Bosch y los *sgni dei pittori*.

### **1.1.5.2 Lo grotesco abismal**

Generalmente se compara la pintura de Brueghel con la de Bosch con base en el fin moralizante, ausente en la obra del primero; su sátira de la sociedad cortesana de la época retrata un mundo crudo, funesto y abismal, carente de símbolos religiosos clásicos. En su obra *El triunfo de la muerte*, decenas de hombres aterrorizados intentan huir de la Muerte inevitable, en un paisaje anodino y desolador; esqueletos cuelgan y ahogan a otros hombres, cortan gargantas mientras un perro esquelético olisquea la cara de un niño tendido en el suelo, y un juglar se esconde bajo una mesa con un juego interrumpido de póker. La protoimagen cristiana se sustituye con una concepción vulgar de lo humano, tan cruda que comienza a ser cómica; un escenario nocturno, apocalíptico e irracional, contradictorio, más cercano a las raíces carnavalescas del grotesco pero cargado al polo negativo.

### **1.1.5.3 Lo grotesco humano y conductual**

Con el realismo grotesco humanista del Renacimiento se reflejan las articulaciones sociales y cosmológicas y el interior del individuo. Este fenómeno tiene un eco literario en la caracterización de las situaciones y en los cuadros conductuales. *King Lear* o *Macbeth* de Shakespeare retratan situaciones tan absurdas o terribles que rallan en lo patético con personajes atormentados y monstruosos, un antecedente importante del grotesco subjetivo del Romanticismo.

### **1.1.5.4 Lo grotesco subjetivo**

El Romanticismo inicia lo que Octavio Paz llama “la tradición de la ruptura”, característica de la modernidad. En su obra *Los hijos del Limo*<sup>44</sup> el autor destaca la separación del movimiento de los paradigmas estéticos clásicos a partir de su apreciación de la imaginación como la facultad suprema del hombre por encima de la razón, con la cual lo grotesco adquiere un valor importante en la literatura. En el siglo XVIII en Alemania se empleaba poco la palabra *grotesk* y en el mismo sentido vago que en francés, aun así se le

---

<sup>44</sup> Octavio PAZ, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 2ª ed. México: Seix Barral, 1989. (Biblioteca de Bolsillo).

asocia con lo fantástico y lo arabesco<sup>45</sup> —incluyéndolo en la contemplación romántica de la multiplicidad—, al igual que con la otredad y lo siniestro. Resurge pues la antigua ambivalencia esencial, aunque desde el idealismo romántico y su énfasis de la interioridad humana; se trata, en palabras de Bajtin, de un *grotesco subjetivo*. El Romanticismo redescubrirá el ideal del realismo grotesco primitivo, la complejidad y contradicción del mundo, pero no en el corazón del pueblo sino al interior del hombre. “El grotesco romántico es un grotesco de *cámara*, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento. La cosmovisión carnavalesca es traspuesta en cierto modo al lenguaje del pensamiento filosófico idealista.”<sup>46</sup> De manera que el *Sturm und Drang* y el Romanticismo alemán rescataron las raíces populares del grotesco ambivalente, pero sus interpretaciones llegarían a ser muy distintas.<sup>47</sup>

#### 1.1.5.4.1 La inclusión imaginativa

El idealismo del Círculo de Jena se basó en la antigua utopía de la Edad de Oro, apoyada en el Neoplatonismo, el vitalismo y el *anima mundi* de pensadores como Bruno<sup>48</sup>, Paracelso y Jakob Böhme. Durante la Ilustración Meister Eckhart contribuyó a introducir estas ideas en Alemania a la vez que germinaba un espíritu innovador opuesto a la homogeneización ilustrada del conocimiento y los valores, rescatando la cultura medieval, a Shakespeare y a Cervantes. El ideal de un mundo originario, perfecto en su imperfección y diversidad incluía a lo grotesco como parte del caos natural del universo, el ideal se revelaba a algunos geniales poetas capaces de esbozarlo bajo el leve velo del lenguaje y a través de la imaginación como un vínculo entre lo real y lo sublime. La parte es tan importante como el todo, así que se enfatiza lo individual, lo erróneo y paradójico; la mezcla de géneros y el texto incompleto señalan la continuidad del flujo universal. Según Paz, la ironía fue una

---

<sup>45</sup> Friedrich Schlegel, un teórico fundamental del Romanticismo junto con Jean-Paul Richter, consideraría al arabesco como la forma más primitiva de la fantasía humana y la forma más natural de la poesía.

<sup>46</sup> BAJTIN, *op. cit.*, p. 40.

<sup>47</sup> Desde Jakob Michael Reinhold Lenz, Ludwig Tieck, Friedrich Maximilian Klingler, Schlegel, y Jean-Paul hasta Laurence Sterne, E.T.A. Hoffmann y E.A.W. Klingemann. El *Sturm und Drang* inició explorando los rincones psicológicos (*Die Leiden des Jungen Werthers*) y la degradación moral del ser humano. Su estética se abrió a la experimentación y había una admiración por los juegos formales shakespearianos. Pero además encontramos rastros de lo grotesco como una mezcla de lo cómico y lo trágico específicamente en las obras de teatro *Die Soldaten* de Lenz y en *Sturm und Drang* de Klingler, dos de los más importantes exponentes del movimiento.

<sup>48</sup> Giordano Bruno, por ejemplo, creía que el alma imaginativa era la que armonizaba el microcosmos con el cosmos, permitía unificar y ver la analogía entre ambos, la relación secreta y armónica entre todos los elementos del universo como un ser vivo dotado de un ritmo interior.

invención de los románticos a raíz de aquel profundo amor por la contradicción, y en efecto, la ironía fue tanto un recurso como la verdad misma. De manera similar al “mundo al revés” medieval, la ironía romántica de Schlegel afirmaba el ideal negándolo — *Illusionsstörung*<sup>49</sup>— y era al mismo tiempo “la conciencia clara de la agilidad eterna, del caos en infinita plenitud”<sup>50</sup>. Podríamos decir que la función que cumplía el grotesco en la Edad Media lo cumple la ironía en el Romanticismo, pero mientras el primero afirmaba el colorido contradictorio y vital *en* la realidad, para el segundo es un ideal por alcanzar. El hombre medieval *vivía* el ideal en el carnaval, el romántico lo percibe a través de la poesía.<sup>51</sup>

#### 1.1.5.4.2. Lo siniestro

El segundo sentido del grotesco es una evolución del significado “monstruoso” que le dio la tradición clásica. Kayser rescata la tipología triádica de lo caricaturesco de Christoph Martin Wieland, dividida en la reproducción deforme de la naturaleza; la deformación exagerada de la misma conservando una analogía con su aspecto “natural” (una especie de satirización); y la meramente fantástica o *grotesca* en la que la creación se atiene a una imaginación indómita y osada, basada en los *sogni dei pittori*. La caricatura grotesca abandona así su asociación con lo real, se radicaliza y entrega al caos de imágenes estremecedoras que surgen de las profundidades de la psique, de lo desconocido y siniestro —*unheimlich*—, y crean mundos más o menos fantasiosos o apocalípticos que comúnmente se agrupan en un género llamado *Schauerromantik* o *Schwarze Romantik*<sup>52</sup> relacionado con la novela gótica inglesa. La melancolía, lo mórbido y decadente se cristalizan en personajes monstruosos, en conflictos o situaciones terribles, oníricas o psicóticas. De manera que la experiencia de lo grotesco-siniestro se manifiesta tanto en lo mundano como en lo

---

<sup>49</sup> Una parábasis permanente que se sirve de una voz narrativa para envolver al lector en el plano de lo fantástico (la realidad *verdadera*) señalando continuamente la artificialidad del texto —y del mundo.

<sup>50</sup> Friedrich SCHLEGEL, “Ideas” en *Poesía y Filosofía*. Madrid, Alianza, 1994, p. 159.

<sup>51</sup> La ironía romántica niega el mundo real para afirmar un ideal sublime pero rico en contradicciones. El realismo grotesco negaba para afirmar toda la realidad y sus contradicciones, sin un criterio jerarquizador. Victor Hugo, por ejemplo, veía en lo grotesco la función de la ironía romántica: un contraste de lo cómico y lo horrible para exaltar lo sublime. Mientras la ambivalencia del realismo grotesco (afirmar-negar-afirmar-negar) era cíclica y sin un referente moral —contraste continuo y dinámico—, la ambivalencia romántica en palabras de Bajtin era “antítesis petrificada”, ironía.

<sup>52</sup> Bajtin habla de la “novela grotesca” o “novela negra” alemana.

sobrenatural e inaprehensible<sup>53</sup>. En el primero el hombre se ve a sí mismo títere de fuerzas superiores<sup>54</sup>, el *mundo terrenal se revela distanciado e inexplicablemente horroroso*, lo que lo hace cuestionar su entorno y su propia identidad. En el segundo domina la sospecha de una *realidad paralela y extraña, de ruptura con el dominio natural*, o bien, *de una parte desconocida de lo real*<sup>55</sup>. Hacia finales del siglo XIX, lo grotesco será sobre todo un producto de la imaginación romántica<sup>56</sup> que refleja este lado oscuro y secreto de la existencia.<sup>57</sup>

Paz traduce la ambivalencia romántica del grotesco —como parte del colorido caótico del mundo ideal, por un lado, y como lo siniestro, por otro— en el predominio de la analogía en el primer caso, y de la ironía en el segundo. Mientras la analogía logra describir la unidad primigenia y divina, el macrocosmos a partir del microcosmos, la ironía logra describir la otredad, crea una distancia y con ello muestra la cara siniestra de la realidad.<sup>58</sup> Paz compara además la noción del tiempo en ambos momentos: mientras en el primer romanticismo domina el tiempo cíclico y la creencia en la posible restauración de la Edad de Oro, en el segundo domina el tiempo lineal instituido por el cristianismo y una apreciación abismal y mortuoria de la existencia. A pesar de esta diferencia, en general el grotesco romántico carece del elemento festivo primitivo; según Bajtin, la risa se atenúa, toma la forma de humor, ironía y sarcasmo, pero se reduce extremadamente su aspecto regenerador y positivo, gozoso. Aunque hay una recuperación del ideal contradictorio, éste se lleva a un plano subjetivo o místico que evoluciona hacia una visión terrible y externa

---

<sup>53</sup> Siendo este último un atributo importante de la visión romántica de la existencia.

<sup>54</sup> El motivo de la marioneta es muy característico del Romanticismo.

<sup>55</sup> La experiencia de lo grotesco se traduce en la sospecha de algo oculto tras la envoltura de lo aparente, una cara existencial que autores como Jean-Paul en su narración *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*, o Klingemann en *Nachwachen des Bonaventura*, resaltan de manera inexplicable y angustiada.

<sup>56</sup> Jean STAROBINSKI, en su texto “Jalones para una historia del concepto de imaginación”, *La relación crítica*. Madrid: Taurus, 1974, describe a la imaginación como un elemento de la consciencia, es la fantasía que conforma al sujeto, es en términos de Jean Paul, *fantasía creativa*, a diferencia de la *fantasía reproductiva* basada en la realidad. Construida adrede por el poeta, además de duplicar percepciones reales, la imaginación tiene el poder de divergencia de la realidad.

<sup>57</sup> Autores del Círculo de Heidelberg como Adelbert von Chamisso, Hoffmann y escritores de la novela gótica inglesa como Lord Byron o Mary Shelley formarían una corriente que tocaría a los poetas simbolistas a fines del XIX y principios del XX en la exploración de experiencias humanas interiores, de lo onírico, lo fantástico, lo ominoso y nocturno.

<sup>58</sup> El ideal unificador del Romanticismo temprano, la “flor azul” de Novalis, es una noción fundamental para la comprensión del concepto romántico de ironía. Si bien la ironía es en el Romanticismo tardío un signo de la otredad siniestra, en el temprano es una manifestación de la diversidad.

del mundo, inspirando temor sin risa que lo venza.<sup>59</sup> Así, el Romanticismo rescata numerosos motivos del realismo grotesco, la cultura carnavalesca y el folklor medieval, pero los despoja de su cara grotesca afirmativa.<sup>60</sup>

Vemos pues, que lo grotesco amplía el horizonte, abre la puerta a la posibilidad más allá de lo evidente y cotidiano, que en el Romanticismo puede traducirse en un ideal o en un oscuro secreto de la existencia y con ello, se vuelve un factor de cambio y renovación. En palabras de Bajtin:

En realidad el grotesco, incluso el romántico, ofrece la posibilidad de un mundo totalmente diferente, de un orden mundial distinto, de una nueva estructura vital, franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia (o engañosa) del mundo existente. El grotesco, nacido de la cultura cómica popular, tiende siempre, de una u otra forma, a retornar al país de la edad de oro de Saturno y contiene la posibilidad viviente de ese retorno. [...] Un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia.<sup>61</sup>

La comedia grotesca de Dürrenmatt guarda las huellas de la evolución del grotesco tanto burlesco como *monstruoso*, elementos del grotesco abismal de Brueghel y del siniestro romántico, más inclinado a la ironía y la negatividad. Y al mismo tiempo su visión cíclica y paradójica de la existencia se basa en el realismo primitivo, creando un mundo analógico pero negativo, laberíntico. Dürrenmatt rescatará además la sabiduría de lo cómico en el grotesco original, esencial para sus fines antiideológicos y su búsqueda del sentido en medio del abismo.

---

<sup>59</sup> Bajtin menciona además *Introducción a la estética* de Jean-Paul, en la que el autor identifica lo grotesco con el “humor cruel” que descubre el aspecto terrible del mundo.

<sup>60</sup> Por ejemplo, la locura, que en el grotesco popular es una parodia feliz del espíritu oficial —una locura festiva—, en el romántico adquiere los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual. La máscara medieval es alegre reencarnación y relatividad; la romántica es lúgubre y vacua. El diablo no es un portavoz ambivalente de posturas no oficiales, sino que es sombrío y maligno.

<sup>61</sup> BAJTIN, *op.cit.*, p. 49-50.

## 1.2 La comedia grotesca de Friedrich Dürrenmatt

### 1.2.1 El caos grotesco de la modernidad

*HISTORIA DEL MUNDO*

*Desde que Adán y Eva se comieron la manzana,  
el hombre no se ha abstenido nunca de ninguna locura de que fuera capaz. Fin.*

*Bertrand Russell*

La naturaleza ambivalente del grotesco, en su sentido contradictorio e inclinado a lo irracional y lo inhumano, ha servido para expresar el aislamiento y el vacío del estilo de vida moderno y como tal, es eco y resultado evolutivo de la visión siniestra y oscura del Romanticismo. Desde el siglo XIX, la enajenación social es un tema central en la literatura. A raíz del capitalismo agresivo, la miseria y la injusticia, lo grotesco surge en visiones desalentadoras de la realidad basadas en confrontaciones como el artista contra el burgués, el individuo consciente contra las masas, el capitalista contra el comunista, el imperialista contra el marginado, el yo inconsciente contra el yo vital, y la marioneta y el ser enajenado se vuelven motivos comunes para desenmascarar el orden dominante<sup>62</sup>. Así, el grotesco ya no describe la parte “no-oficial” natural o ideal del mundo sino sobre todo acontecimientos individuales negativos del mundo real<sup>63</sup>.

De acuerdo con el crítico Geoffrey Harpham<sup>64</sup> lo grotesco como la transgresión de lo convencional ha sido un gesto de invención y libertad artística que ya no se limita a retratar los paisajes de la imaginación enferma o neurótica, sino que se encuentra y se desborda en la realidad misma. Lo grotesco es un medio de búsqueda de verdades superiores que el hombre no encuentra en sus fuentes ortodoxas.

The neurotic himself, or at least the outsider, has come to feel himself custodian of the height of reason –the perspective so conducive to the grotesque. So not only has the neurotic

---

<sup>62</sup> Desde el teatro burgués de Lessing y Georg Büchner, el Naturalismo de Gerhart Hauptmann y Frank Wedekind, Franz Kafka, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, hasta las vanguardias y el teatro italiano de los años 20.

<sup>63</sup> Bajtin rescata solamente al grotesco expresionista por su reflejo en cierta medida del romántico, y al realista de Thomas Mann, Brecht y Pablo Neruda por retomar elementos del realismo grotesco medieval.

<sup>64</sup> Geoffrey HARPHAM, “The Grotesque: First Principles”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), The American Society for Aesthetics, Blackwell Publishing. pp. 461-468.



asserted himself as the standard of sanity (frequently dragging along the grotesque as the standard of beauty: if the mob embraces technological symmetry and efficiency as Beauty, the *alienato* turns to the grotesque), but the world has itself become more and more hallucinatory.<sup>65</sup>

En otras palabras, lo grotesco no descubre un aspecto extraño al mundo, sino que el mundo mismo es extraño, el revés se encuentra en la cara “oficial” de la realidad, y aun más que en el siniestro romántico, lo terrible e irracional está en lo familiar. La apoteosis renacentista del hombre y la gradual imposición de la razón por encima del resto de la naturaleza, dieron lugar a una sociedad basada en la diferencia; la armonía universal queda en el olvido y la humanidad “progresas” de manera caótica, disociada y contradictoria en el sentido más inhumano y antinatural del término. Ruth Yáñez, en su tesis sobre *Der Besuch der alten Dame*, cita al crítico Arnold Heidsieck, para quien lo grotesco se vuelve una percepción de una desproporción de la realidad, de lo inhumano.

“Grotesk“ ist zunächst nicht ein Begriff der Ästhetik, sondern der Erkennens, der über eine bestimmte Beschaffenheit von Wirklichkeit aussagt.(...) „Grotesk“ ist die Perversion der Vernunft die in diesem einzelnen schreienden Missverhältnis der Realität, in jenem einzelnen unmenschlichen Akt zutage tritt.<sup>66</sup>

Si el realismo grotesco destaca la ambivalencia natural y gozosa del mundo, el caos como el vínculo natural entre todos los elementos del universo —negando para afirmar y afirmando para negar—, el grotesco del siglo xx negará la realidad solo para destacar su caos antinatural, su enfermedad a raíz de la noción moderna de lo “racional”, su violación de la naturaleza. A la dolorosa y confusa situación de posguerra, se sumó la maquinaria económica y la amenaza nuclear, y la sensatez de la humanidad se pone en duda más que nunca. De acuerdo con Dürrenmatt el *error* es una de las características fundamentales del hombre moderno, quien no es parte creadora de un devenir lineal en el que las generaciones se renuevan, al modo renacentista, sino que la existencia es una simple serie cíclica de errores humanos: guerras e injusticias, locuras aceptadas. Un mundo paradójico donde lo

---

<sup>65</sup> *Ibidem.*, p. 467.

<sup>66</sup> “Lo ‘grotesco’ no es en principio un concepto de la estética, sino del conocimiento, que expresa cierta condición de la realidad. [...] Lo ‘grotesco’ es la perversión de la razón que se manifiesta en esa singular desproporción de la realidad, en cada acto inhumano.” Heidsieck, según Karl SCHMIDT, *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Dürrenmatt. Der Besuch der alten Dame*. Stuttgart: Reclam, 2005, S. 64-65, tomado de Ruth YÁÑEZ FLORES (2009), *op.cit.*, p. 7.

normal y lo anormal, la cordura y la locura se entrecruzan y la consciencia desaparece no puede recibir más calificativo para Dürrenmatt, que *grotesco*, y su obra *Die Physiker* plantea los límites indistinguibles, ya no entre lo material y lo cósmico, sino entre lo racional y lo irracional en el hombre contemporáneo. En el vértigo de la modernidad ya no hay afirmación y negación simultáneas, un mundo al revés que amortaja y resucita. Lo grotesco solo niega porque el vínculo con la naturaleza y la consciencia se ha perdido estableciendo un tiempo cíclico de destrucción, un mundo al revés que no renace. Lo grotesco en Dürrenmatt se vuelve así una percepción de la existencia, un concepto del hombre, y la categoría estética capaz de reflejar la paradoja de nuestros tiempos. El crítico Edward Diller en su ensayo de 1966 titulado *Aesthetics and the Grotesque: Friedrich Dürrenmatt* escribe: “Paradox and grotesquerie are more than stylistic devices for Dürrenmatt: they are his reaction to our world, a world which, in contrast to earlier times, has lost all unity, has become chaotic beyond all comprehension, and therefore, terrifying.”<sup>67</sup>

Se podría encontrar en esta cosmovisión terrible y sin alternativas un eco de la obra de Brueghel y su retrato del mundo cotidiano distanciado, incomprensible y horroroso. La similitud se refleja en su uso de elementos cómicos, y al mismo tiempo en la ausencia de una moral evidente<sup>68</sup>. A diferencia del grotesco romántico, Dürrenmatt rescatará el elemento cómico original, su sabiduría y capacidad para exponer lo abstracto e incomprensible, al tiempo que evita caer en el adoctrinamiento, pues han sido las doctrinas la causa misma del ciclo destructivo de la humanidad.

### **1.2.2 La imposibilidad de la tragedia y lo grotesco incluyente**

La dramática de posguerra no solo estaba atrapada en modelos tradicionales desgastados y poco efectivos para combatir y reflejar el abismo emocional. Así como el cine y la televisión habían aumentado las posibilidades ópticas espectaculares que antes producía el teatro, quizás la calamidad y la desolación serían verosímiles en pantalla, pero no entre los

---

<sup>67</sup> DILLER, *op. cit.*, p. VII, 3.

<sup>68</sup> En una época donde lo popular se abordaba desde una perspectiva cómica-renovadora o desde los ideales cristianos, Brueghel introdujo el carácter abismal de lo grotesco donde se anula la seguridad religiosa y no cabe la interpretación racional o emocional, dejando un retrato simplemente nocturno e ilógico del mundo sin carecer de ciertos elementos humorísticos en sus cuadros, como una mujer esqueleto que imita a un trovador en *El Jardín de las Delicias*.

límites de un escenario directo en el que se logra un efecto a lo más simbólico, se caería quizás en una exageración, un cuadro paródico que terminaría siendo más cómico que trágico. Como parte de la crisis de posguerra, la ciencia se volvió una amenaza tan increíble, tan exagerada que llegó a ser una farsa que solo cabía describir bajo lo paradójico y la simulación de la locura. La tragedia se convertía en un género de poco alcance para la magnitud de los nuevos problemas.

Dürrenmatt opone las posibilidades de la tragedia a la deformidad de la realidad. La tragedia existe donde persiste un orden moral, donde el desastre crea un contraste y no se pierde en el caos; implica la imitación de una acción *posible* con cabida en lo lógico y racional, tanto, que se propone un efecto emocional y didáctico en el espectador. En la tragedia el sentido sobrevive gracias al sufrimiento de un héroe. En lo grotesco el héroe no existe, no hay solución porque las acciones escapan al entendimiento y se renuncia al sentido. ¿Cómo imitar acciones que han superado lo lógico, lo *representable*, y al mismo espectador? Más allá de las posibilidades de la tragedia, Dürrenmatt enfatiza lo inapropiado que sería dicho género para una generación en la que no es posible señalar a un culpable, se trata de problemáticas más complejas y de un público abstracto, sin rostro.

Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortliche mehr. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechen hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskind. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld: Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei.<sup>69</sup>

El autor revisa el objetivo de la tragedia en la acción y el mito en su texto *Sätze über das Theater* no solo para hablar de la imposibilidad de representar la acción en la posguerra, sino también como una defensa de las acciones y tipos sociales más bajos que no cabían en

---

<sup>69</sup> “La tragedia implica culpa, pena, medida, síntesis, responsabilidad. En la chapucería de nuestro siglo, en este último baile de la raza blanca, ya no hay culpables ni responsables. Todo es arrastrado y se queda colgando en alguna reja. Somos colectivamente culpables, sepultados colectivamente en los pecados de nuestros padres y antepasados. Somos solamente hijos de niños. Ésa es nuestra mala suerte, no nuestra culpa: la culpa existe solo como consecuencia personal, como acto religioso. Solo nos alcanza la comedia.” [Traducción mía.] Friedrich DÜRRENMATT, “Theaterprobleme” (1954), *Theater, Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1980 (Diogenes Taschenbuch, 250/24), S. 82.

el género y que terminaron siendo objeto de la comedia. Y es que la tragedia griega yace necesariamente en un sistema de valores, es el género de la acción por excelencia, el hombre se imita en su carácter de *actuante* a través del mito. La máscara obedecía a esto, permitiendo al personaje ser definido por sus acciones reflejadas en decisiones y palabras, personalidades virtuosas o viciosas que sobresalen entre la mediocridad con vidas de fortuna o infortunio. Por otro lado, la tragedia como un género establecido, evita cuestiones muy particulares, es posible tener conversaciones o discursos, reclamos o llantos sobre los sucesos, profecías o disposiciones, pero al menos hasta Eurípides no se podía comer o asesinar en escena por tratarse de pasiones tanto perniciosas como lamentables; poetizar es imitar acciones esforzadas, ejemplares, que inspiren compasión y temor. La tragedia descansa sobre un sistema de valores inexistente en la posguerra y sustituido por la indeterminación y el vacío. La comedia como un género flexible e incluyente, capaz de mostrar el lado alegre pero también el más vil de la humanidad se volverá una salida, una manera de buscar sentido o explorar el caos. Según Frances K. Barasch: “Post-holocaust writers have brought new savage humor to bear on recent events, the more savage as the deeds are closer and darker, the more ludicrous and bitter as technological progress is made the measure of man’s moral retrogression”<sup>70</sup>.

Thomas Mann ya había dicho que las obras modernas se caracterizaban por rechazar las categorías de trágico o cómico, al percibir la vida como un conjunto de ambas, una tragicomedia con lo grotesco como su estilo más genuino. “Tragi-comedy points only to the fact that life is alternately tragic and comic, the world is now a vale of tears, now a circus. The grotesque [...] has a harder message. It is that the vale of tears and the circus are one, that tragedy is in some ways comic and all comedy in some way tragic and pathetic.”<sup>71</sup> En Dürrenmatt lo grotesco puede hablar del caos por su inclusión de elementos contradictorios, es un acierto descriptivo del mundo porque lo retrata en su variada complejidad, pero su visión más que esta mezcla de elementos trágicos y cómicos, negativos y afirmativos, se vuelve lo inaprehensible. Lo grotesco da forma a la deformidad antinatural del hombre moderno. Si bien el autor hereda la concepción satírica del grotesco de los últimos siglos, rescatará lo cómico como el elemento que permite su especial alcance expresivo. No solo

---

<sup>70</sup> Frances K. BARASCH, *The Grotesque: A Study in Meanings*, Paris: Mouton, 1971 (De proprietatibus litterarum. Series Maior, 20), p. 6.

<sup>71</sup> THOMSON, *op.cit.*, p. 63.

elegirá a la comedia por encima de la tragedia, sino que la comedia tendrá un vínculo muy natural con lo grotesco, al ser parte esencial de su funcionamiento.

Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genau so wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr. Doch ist das Tragische immer noch möglich, auch wenn die reine Tragödie nicht mehr möglich ist. Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als ein sich öffnenden Abgrund, so sind ja schon viele Tragödien Shakespeares Komödien, aus denen heraus das Tragische aufsteigt.<sup>72</sup>

Si la tragedia es un género inadecuado para la nueva cara de lo trágico, lo trágico es un elemento integral del grotesco, una paradoja, el choque sorpresivo de lo positivo y lo negativo, lo cómico y lo trágico. Para comprender el funcionamiento del grotesco como recurso literario debemos revisar las características de la comedia para los propósitos del autor.

### 1.2.3 Las virtudes de la comedia

Dürrenmatt busca establecer un vínculo con la existencia y todo lo que implica, el objeto de la literatura no será un ideal, sino la acción del hombre en toda su complejidad ambivalente que oscila entre lo ilustre, loable o racional y lo ruin, despreciable o irracional, una conjunción que el autor percibía siendo un niño en las lecturas de su infancia. Recuerda en particular en su *Rede von einem Bett auf der Bühne aus* (1969)<sup>73</sup> una escena de Moby Dick en la que un marinero saca ámbar gris del cadáver putrefacto de un cachalote para venderlo

---

<sup>72</sup> “Nuestro mundo nos ha llevado a lo grotesco como a la bomba atómica, como las pinturas apocalípticas de Hieronymus Bosch también son grotescas. Pero lo grotesco es solo una expresión sensorial, una paradoja sensorial; es en realidad la forma de una deformidad, el rostro de un mundo sin rostro, y exactamente como nuestro pensamiento parece no sobrevivir sin el concepto de paradoja, del mismo modo el arte; nuestro mundo todavía es, porque existe la bomba atómica: por temor a ella. No obstante lo trágico es todavía posible, incluso cuando la simple tragedia ya lo sea. Podemos alcanzar lo trágico a partir de la comedia, engendrarlo como un momento horroroso, un abismo que se abre; así es como muchas tragedias de Shakespeare son comedias, de las cuales surge lo trágico.” [Traducción mía.] Friedrich DÜRRENMATT, "Theaterprobleme", *op. cit.*, S. 63.

<sup>73</sup> Friedrich DÜRRENMATT, "Rede von einem Bett auf der Bühne aus", *Literatur und Kunst: Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1980, S. 142.

como cosmético femenino, una imagen tan seductora como repulsiva, de muerte y belleza imbricadas al modo de un realismo grotesco pero desvirtuado, sometido al comercio, a los parámetros estéticos y utilitaristas; lo grotesco pierde su colorido vital y natural en la esfera de la inconsciencia moderna.

Der Mensch muss sich erst bewusst werden, dass er ein Opfer ist. Der Mensch ist nicht frei, er sollte frei sein, ein Unterschied, und es gibt nur ein sinnvolles Handeln: jenes auf diese Freiheit hin. Auch die Opfer sind "komisch", weil es unmenschlich ist, Opfer sein zu müssen, weil die Opfer dadurch, dass sie Opfer sind, von dem getrennt sind, was sie sein könnten: Menschen. Darum gibt es heute vielleicht doch nur eine Dramaturgie: jene der Komödie. Leider.<sup>74</sup>

Dürrenmatt plantea la necesidad de una *Dramaturgie der Grausamkeit*<sup>75</sup>, una dramaturgia de la crueldad, de lo inhumano, basada en el humor y el *Einfall* como una herramienta que logra seducir y llamar la atención de un público indeterminado. La *comedia grotesca* será el género efectivo para reflejar al hombre sin ideales de la modernidad.

### 1.2.3.1 El ingenio aristofánico o *Einfall*

Dürrenmatt consideraba la obra de Aristófanes —representante principal de la Antigua Comedia ática— y su uso del *Einfall* como la mejor forma de la comedia.<sup>76</sup> Sus temas se basaban en la vida y asuntos de la *pólis* ateniense y —en el que se considera su segundo periodo creativo con *Las ranas* y *Los pájaros*<sup>77</sup>— se interesó por retratarlos de una manera indirecta o utópica, imaginativa y ocurrente. El *Einfall*, que en esta tesis identifico y traduciré como *ocurrencia* o *ingenio*, es descrito por Henri Bergson en su ensayo sobre *La risa* como una “forma dramática de pensar”, el hombre de ingenio o *Esprit* ve las cosas *sub*

---

<sup>74</sup> “El ser humano primero debe darse cuenta de que es una víctima. El ser humano no es libre, debería serlo, que es diferente, y solo hay un acto posible: aquel que persigue esa libertad. También las víctimas son ‘cómicamente’, porque es inhumano tener que ser víctimas, pues las víctimas, siendo tales, están distanciadas de aquello que podrían ser: seres humanos. Quizás sea por eso que hoy hay solo un tipo de dramaturgia: la comedia. Lamentablemente.” [Traducción mía.] Friedrich DÜRRENMATT, "Zwei Dramaturgien?" (1968), *Theater, Essays, Gedichte und Reden. op.cit.*, S. 149.

<sup>75</sup> Friedrich DÜRRENMATT, "Dramaturgie des Publikums" (1969), *Theater, Essays, Gedichte und Reden. op.cit.*, S. 62.

<sup>76</sup> Aristófanes es uno de los principales autores que empleó motivos grotescos en el sentido originario rescatado por Bajtin.

<sup>77</sup> Entre el 421 y el 405 a. C.

*specie theatri*, escucha y pone a dialogar ideas, desarrolla una trama a partir de ellas, las pone en un escenario y crea comicidad de un modo ágil, discreto y sutil.<sup>78</sup>

La Antigua Comedia ática fue sustituida por la Nueva Comedia ática<sup>79</sup> a partir de la derrota que sufre Atenas contra los espartanos en la Guerra del Peloponeso. La devastación de la ciudad y su sometimiento tuvo consecuencias en una sociedad dispersa y poco interesada en los temas políticos. Fue esta Nueva Comedia la que configuró las situaciones y personajes para la Nueva Comedia de Menandro, quien se basó en gran medida en los estereotipos sociales de Teofrasto para reflejar las relaciones civiles, al igual que para revelar una ética, no social o política, sino individual. Ya fuera que este tipo de comedia diera una descripción fidedigna de la sociedad de aquel tiempo o la reflejara como un mundo al revés, carecía, en palabras de Dürrenmatt, de aquella ocurrencia violenta y central con la que Aristófanes lograba transformar el mundo en algo risible. Las personalidades reales a las que refería ingeniosamente, se vieron sustituidas por tipos o modelos sociales: la viuda, el soldado presumido, el tacaño o el campesino tonto. Esta comedia de tipificación podía llegar a ser tan determinista como la tragedia, en cuanto a que no crea ocurrencias, sino que se enfoca en el mensaje, en acontecimientos específicos o en el arte de la representación. Ni siquiera Molière heredaría aquel ingenio con su teatro de tipos<sup>80</sup>.

Otra de las bondades del teatro aristofánico era su enfoque en los asuntos del presente, hacía alusión incluso a personajes concretos de la época, hombres de Estado, filósofos y terratenientes. „Aristophanes jedoch lebt vom Einfall, ist Einfall, insofern eine Merkwürdigkeit unter den griechischen Künstler. Seine Stoffe sind nicht Mythen wie jene der Tragiker, sondern erfundene Handlungen, die sich nicht in der Vergangenheit, sondern in der Gegenwart abspielen.“<sup>81</sup> El ingenio u ocurrencia se contrapone a la *imitación* en cuanto que no presenta circunstancias o eventos políticos a través de un mito o modelo, sino que las *re-presenta*, crea argumentos a partir del presente, no los retoma del pasado

---

<sup>78</sup> Henri BERGSON, *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. de María Luisa PÉREZ TORRES. Madrid: Alianza, 2008 (Humanidades, 4483), p. 82.

<sup>79</sup> Nombre acuñado por filólogos alejandrinos.

<sup>80</sup> „Er ist denn auch nicht der witzigste, aber der präziseste Dichter, der vollendetste in der Beherrschung der Mittel.“ / “No es el más ingenioso, sino el poeta más preciso, el más perfecto en el dominio del medio.” [Traducción mía] Friedrich DÜRRENMATT, "Anmerkung zur Komödie" (1952) en *Theater, Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1980 (Diogenes Taschenbuch, 250/24), S. 22.

<sup>81</sup> “No obstante Aristófanes vivía del ingenio, es ingenio en la medida en que era una rareza entre los artistas griegos. Sus contenidos no son mitos como los de los trágicos, sino tramas descubiertas, que no se desarrollan en el pasado, sino en el presente.” [Traducción mía.] *Ibidem*, S. 20.

como el mito, ni los ajusta a partir del presente, como un tipo social. El cómico no varía lo ya descubierto ni parte de un estilo, sino que descubre y crea uno propio con destellos que revelan aspectos nuevos de la realidad, *das Unwiederbringliche einer Situation*. Es así como la comedia salta de la imitación a la representación con la ocurrencia como una inclusión original de la realidad y a la vez como un acto de libertad frente a ella. „Es sind Einfälle, die in die Welt wie Geschosse einfallen (um ein Bild zu brauchen), welche, indem sie einen Trichter aufwerfen, die Gegenwart ins Komische umgestalten.“<sup>82</sup> Los chispazos que encuentra Dürrenmatt del estilo de aquellas fábulas aristofánicas<sup>83</sup> es en autores como Wedekind, Karl Kraus, Brecht, Giraudoux, pero especialmente en *Gargantua y Pantagruel* de Rabelais, en *Los viajes de Gulliver*, *Don Quijote* y en *Almas muertas* de Nikolái Gógol. La constante es la transformación imaginativa e impredecible de situaciones y personajes por medio de mecanismos como la ironía y la exageración caricaturesca; enanos, caballos racionales y hombres animales, aventuras caballerescas, un gigante en Francia y Pável Ivánovich Chíchikov con la oferta de comprar campesinos muertos sin una razón clara.

El *Einfall* como una explosión de novedad o revelación es así el término que utiliza Dürrenmatt para definir la intervención de la imaginación en la labor literaria, la que logra hablar del mundo al tiempo que crea algo independiente, nuevo y ficcional. En las historias de autores como Homero, Cervantes, Edgar Allan Poe, Mark Twain y Herman Melville se plantean lo que el autor llama *Grundsituationen*, relatos que se relacionan con el mundo y el ser humano universal, que lo describen transformándolo.

### 1.2.3.2 Comedia: arte y realidad

En su *Elogio de la Locura* Erasmo de Rotterdam se justifica ante su interlocutor, Tomás Moro, por las críticas que pudiera recibir como “superficial o jocoso” al haber resucitado la comedia, incluso dice que poco le importaría ser retratado jugando a los dados o volando por los aires montado en el palo de una escoba como un vago o un loco, pero, dice, todos tienen derecho a divertirse —y más si se trata de hechos trascendentales— bajo la forma de

---

<sup>82</sup> “Son ocurrencias que irrumpen en el mundo como disparos (para traer una imagen), y a través de un embudo, transforman la realidad en lo cómico.” [Traducción mía.] *Ibidem*, p. 21.

<sup>83</sup> De los otros autores que junto con Aristófanes confluyeron en el estilo de la Antigua Comedia ática, se conservan solo fragmentos; diría Dürrenmatt que tenían un carácter demasiado testarudo y crudo como para subsistir a la estética y una tendencia política demasiado evidente como para no depender de la política, así que desapareció de los escenarios.



la chanza.<sup>84</sup> Erasmo vivió bajo la influencia de la sabiduría cómica carnavalesca, y era también consciente de su marginación. Hacer del mundo una comedia podría parecer banal, pero tiene más riquezas de las que se le han reconocido en los últimos siglos. Lo que Dürrenmatt destaca de la comedia aristofánica es que en su transformación de la realidad se descubre la manera en que lo cómico es capaz de acoger motivos trágicos y aún más, diluirse en favor de una tragedia velada o una comedia aparente. La sabiduría de la comedia yace en su capacidad de transparentar lo trágico a partir de elementos que podrían ser considerados simples dispositivos lúdicos o ridículos. En este sentido es que podemos decir que Aristófanes fue un gran trágico y un maestro de la comedia cuyo estilo logró trascender la historia literaria. Así lo dice el crítico Walter Jens: „Das ‘Shakespearisieren’, der jähle Umschlag von Scherz und Burleske in Pathos und Ernst, gehört seit den Tagen der ‘Wolken’ und ‘Vögel’ nun einmal zum komischen Stil”.<sup>85</sup> La comedia fue considerada un género menor destinado a las cuestiones y los sectores populares, pero para Dürrenmatt dichas cuestiones básicas y sus mecanismos de ironía, parodia y caricaturización son las que le dan su especial valor e impacto. Y es que si la comedia es capaz de abordar lo trágico es por su estrecho vínculo con la realidad y con lo humano.

De acuerdo con Bergson “no hay nada fuera de lo cómico que no sea propiamente humano”, si nos reímos de algo es porque “en él hemos sorprendido una actitud propia del hombre o una expresión humana”<sup>86</sup>. La risa restringida a la sátira en los últimos tiempos, la ha vinculado con mayor fuerza a la realidad “oficial”, enfatizando el error desde los parámetros clásicos, y es en este contexto que Bergson desarrolla su teoría de la risa. Si bien menciona que es un arte, la comedia cumple ante todo con una función de perfeccionamiento social, por eso “lo cómico se balancea entre el arte y la vida”<sup>87</sup>, pues mientras nos hace reír intenta también corregir el defecto humano, entendiendo éste como una *distracción* o *rigidez* que revela cierta inadaptabilidad social.

---

<sup>84</sup> ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la locura*. México: Gernika, 2002, p. 7.

<sup>85</sup> “El estilo shakespeariano, la repentina transformación de la broma y lo burlesco en lo patético y grave, pertenece desde los días de *Las nubes* y *Los pájaros* al estilo cómico.” [Traducción mía.] Walter JENS, “Ernst gemacht mit der Komödie. Über Mord, Moral und Friedrich Dürrenmatt” (1958) en *Über Friedrich Dürrenmatt. Essays und Zeugnisse von Gottfried Benn bis Saul Bellow*. Zürich, Diogenes, 1980 (Diogenes Taschenbuch, 30), S. 40.

<sup>86</sup> BERGSON, *op.cit.*, p. 12.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 23.

Lo que la vida y la sociedad exigen de nosotros es una atención constantemente despierta que discierna los contornos de la situación presente, y también cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos mantenga dispuestos a adaptarnos a dicha situación. *Tensión y elasticidad*, dos fuerzas complementarias, puestas en juego por la vida. Si faltan en el cuerpo surgen accidentes de toda clase, los achaques, la enfermedad. Y si es en el espíritu donde faltan, se originan todos los grados de la pobreza psicológica, todas las variedades de la locura.<sup>88</sup>

Lo cómico siempre habla de nosotros mismos y refleja nuestra *rigidez* física o espiritual. La risa es un “gesto social” con el que intentamos corregir o “castigar” esas costumbres y hábitos defectuosos; inspirará temor y agilizará toda la rigidez mecánica del cuerpo social.

Toda *rigidez* del carácter, del espíritu y aun del cuerpo, le resultará sospechosa a la sociedad, porque sería la posible señal de una actividad que se adormece, y también de una actividad que se aísla, que tiende a apartarse del centro común alrededor del cual gravita la sociedad, siendo, en fin, señal de excentricidad. Y, no obstante, la sociedad no puede intervenir aquí mediante una represión material, ya que no resulta afectada materialmente. Está en presencia de algo que la inquieta, aunque solo a título de síntoma; no es apenas más que una amenaza, todo lo más un gesto. Por lo tanto, responderá con un simple gesto. La risa debe ser algo de ese género, una especie de *gesto social*.<sup>89</sup>

De manera que la comedia, a partir de la visión moderna y de la cual participa Bergson, existe y encuentra su fundamento en el error humano: lo risible sufre el dominio de lo rígido-mecánico, la ausencia de *gracia* en el hombre y puede tener múltiples manifestaciones, desde el vicio y el accidente hasta motivos y situaciones caricaturescos donde lo mecánico interviene en lo natural: el disfraz, el autómatas, la marioneta o a través de secuencias de repetición, inversión o trasposición. De acuerdo con Bergson, un rígido mecanismo es el fondo detrás del ingenio cómico, por tratarse de una distracción de la vida, como “un intruso en la viviente continuidad” de lo humano, y si nos reímos es por un impulso correctivo de nuestra imperfección individual o colectiva. De ahí que la comedia se acerque más a la vida que la tragedia.

Cuanta más grandeza encierra un drama, más profunda es la elaboración a la que el poeta ha tenido que someter la realidad para desprender de ella lo trágico en estado de pureza. Por el

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 22. [Cursivas del autor.]

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 23. [Cursivas del autor.]

contrario, solo en sus formas inferiores, solo en la comedia festiva y en la farsa es donde la comedia contrasta con lo real; cuanto más se eleva, más tiende a confundirse con la vida, y hay escenas de la vida real que están tan próximas a la alta comedia que el teatro podría apropiárselas sin cambiar en ellas ni una sola palabra.<sup>90</sup>

La risa carnavalesca, en cambio, no es un “gesto social”, sino que la degradación cómica es una manera de “aproximar a la tierra”, vincular lo material y lo cósmico; renovar el mundo celebrando su infinita imperfección; se vuelve un correctivo de las altas pretensiones pero no para señalar “intrusos”, denigrar o marginar, sino para unir. Los dispositivos de lo cómico no solo niegan o señalan el error, sino que lo afirman y lo vinculan a la realidad; su poder sintetizador lo convierte en un medio hacia la verdad. En este vínculo de lo cómico con lo real se ve una distinción importante entre lo cómico-grotesco carnavalesco, lo cómico bajo los parámetros clásicos y lo cómico-grotesco en Dürrenmatt. Mientras en el primero lo cómico niega y afirma al mismo tiempo describiendo el realismo grotesco y su unidad cósmica, el segundo afirmará para corregir lo que no cabe en sus parámetros o en su realidad ideal, por decirlo de alguna forma. Dürrenmatt por su lado, usará la comedia para señalar el *error* de estos parámetros clásicos y del hombre en general pero rescatará el poder de los dispositivos cómicos para aprehender lo inaprehensible, un gesto carnavalesco del autor.

Por otro lado, si la comedia es capaz de retratar lo anormal e irracional, lo extremadamente trágico, es gracias a su estrecha relación con el ámbito de lo increíble o extraordinario y lo aparentemente irreconciliable –como la hace la cultura cómica popular. Así lo escribe Wylie Sypher en su ensayo *The Meanings of Comedy* de 1956: “After all, comedy, not tragedy, admits the disorderly into the realm of art; the grotesque depends upon an irrational focus. Ours is a century of disorder and irrationalism.”<sup>91</sup>. En este sentido comprendemos que para Dürrenmatt “lo cómico consiste en dar forma a lo informe, en formar lo caótico”<sup>92</sup> y que la comedia sea parte esencial de lo grotesco.

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>91</sup> Citado por DILLER, *op.cit.*, p. 239: Wylie SYPHER, *Comedy*, (New York, 1956), p. 201.

<sup>92</sup> Friedrich DÜRRENMATT, "Anmerkung zur Komödie" (1952), *op.cit.*, S. 41.

### 1.2.3.3 El distanciamiento cómico: forma de lo informe

En Dürrenmatt lo grotesco es una “posibilidad creativa de la esperanza humana” y una de las grandes posibilidades para ser exacto, es el *Einfall* adecuado para la dramaturgia de posguerra y para abordar lo trágico. „Ich könnte mir daher eine schauerliche Groteske des Zweiten Weltkrieges denken, aber noch nicht eine Tragödie, da wir noch nicht die Distanz dazu haben können.“<sup>93</sup> Mientras la tragedia clásica y la comedia social al estilo de Menandro y Molière, requieren de un mundo formado, de mitos o modelos, la comedia del *Einfall*, es decir, la *comedia grotesca*, posibilita la representación de lo informe. La tragedia vence la distancia con el pasado, mientras que la comedia la crea, y lo grotesco es un lente de distanciamiento cómico para ver lo trágico. Dürrenmatt lo ejemplifica con el chiste obsceno como una herramienta que da forma o expresión a lo puramente sexual, algo cercano, conocido, presente, pero hasta cierto punto abstracto, inaprehensible, vago.

Die Zote ist darum eine Urkomödie, ein Transponieren, die einzige Möglichkeit, die heute gibt, anständig darüber zu reden, seit die Van der Veldes hochgekommen sind. In der Zote wird deutlich, dass das Komische darin besteht, das Gestaltlose zu gestalten, das Chaotische zu formen. Das Mittel nun, mit dem Komödie Distanz schafft, ist der Einfall.<sup>94</sup>

La comedia hablará del hombre y el mundo, pero el mecanismo cómico se esconde detrás de una serie de ingeniosos trucos, creando un distanciamiento con el espectador y permitiéndonos reír de situaciones que de otra forma no nos causarían gracia. De ahí el humor negro y su capacidad para convertir motivos dolorosos y por demás trágicos — suicidio, violación, pobreza, homicidio, enfermedad, marginación o muerte— en comedia. Así lo dice Edith Kern en *The Absolute Comic*: “Certain non-mimetic elements, such as festivity, costumes, masks, and flytings are ‘metacommunications’ or a ‘frame’ that signal comic ‘distancing’ and predispose viewers to accept and laugh at abasement, insults,

---

<sup>93</sup> “Por eso puedo pensar en un terrible grotesco de la Segunda Guerra Mundial, pero ya no en una tragedia, pues no tenemos la distancia suficiente para ello.” [Traducción mía.] *Ibidem*, S. 24.

<sup>94</sup> “El chiste obsceno es por eso una proto-comedia, una trasposición que existe actualmente para hablar de eso [lo sexual] decorosamente desde que llegaron los Van der Veldes. En el chiste obsceno se ve claramente que lo cómico consiste en formar lo deforme, lo caótico. El medio con el cual la comedia crea distancia es el ingenio.” [Traducción mía.] Friedrich DÜRRENMATT, "Theaterprobleme", *op.cit.*, S. 61.

beatings, or threats of death”.<sup>95</sup> Cuando Dürrenmatt habla de recurrir a lo diferente, como el humor, para hablar de la realidad, es porque cree en la efectividad del distanciamiento.

Jedes Kunstwerk braucht zu seinem Inhalt Distanz... Ist sein Inhalt Versöhnung, ist seine Distanz Empörung... Ist sein Inhalt Trauer, ist seine Distanz Trost... Ist sein Inhalt Trost, ist seine Distanz Trauer... Ist seine Inhalt eine Tragödie, ist seine Distanz die Komödie... Ist sein Inhalt eine Komödie, ist seine Distanz die Tragödie... Ist sein Inhalt Verzweiflung, ist seine Distanz Glück... Die Verzweiflung kennt keine Distanz... Es gibt kein verzweifeltes Kunstwerk... Distanz wird durch den Humor möglich... Der Humor ist die Maske der Weisheit... Maskenlos ist die Weisheit unerbittlich... Der Humor macht das unerbittliche erträglich... Das unerbittlich Unerträgliche ist nicht weise.<sup>96</sup>

El ingenio o *Einfall* se encarga de crear distancia y Dürrenmatt empieza por la trasposición irónica del género, abordando lo trágico desde la comedia, nombrando lo innombrable desde su contrario.

#### 1.2.3.4 El fin del héroe social, el *clown* y la *hybris*

La comedia es el medio de distanciamiento que emplea Dürrenmatt para abordar lo trágico y será el *clown* el tipo de héroe ideal para su efecto grotesco. Las características del héroe dependen de las situaciones que tenga que enfrentar, de manera que sus retos no son los mismos en una tragedia, un drama burgués o una comedia. El héroe trágico es un hombre de buena posición social, un noble que sufre y se enfurece ante su aciago destino. El héroe del *Bürgerliches Trauerspiel* de Lessing se enfrenta a problemas sociales y al conflicto entre la obstinación y la virtud. Büchner se concentra en la clase proletaria con el personaje emblemático del *Woyzeck*, quien se enfrenta a la injusticia, la victimización social, al determinismo biológico y a un cierto vacío existencial. Esta clase de héroe proletario influirá definitivamente en el drama naturalista de Wedekind y Hauptmann con héroes

---

<sup>95</sup> Edith KERN, *The Absolute Comic*, New York, 1980, citada por Frances K. BARASCH, “The Grotesque as a Comic Genre”, *Modern Language Studies*, Vol. 15, No. 1 (Winter, 1985) pp. 3-11 (JSTOR), p. 11.

<sup>96</sup> “Cada obra de arte necesita distancia respecto de su contenido... Si su contenido es reconciliación, su distancia es indignación; si es tristeza, su distancia es consuelo; si es consuelo, su distancia es tristeza; si es tragedia, su distancia es comedia; si es comedia, su distancia es tragedia; si es desesperación, su distancia es la suerte. La desesperación no conoce distancia, no hay obra de arte desesperada. La distancia es posible a través del humor. El humor es la máscara de la sabiduría; sin máscara la sabiduría es implacable. El humor hace soportable lo implacable, lo impío. Lo implacablemente insoportable no es sabio.” [Traducción mía.] Friedrich DÜRRENMATT, “55 Sätze über Kunst und Wirklichkeit” en *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Heft 56, “Friedrich Dürrenmatt II” (Oktober, 1977), S. 21.

atrapados que luchan contra todo lo que mutila, desprecia y a veces anula al individuo y sus fuerzas vitales, al héroe subjetivo del expresionismo de Kayser y del teatro brechtiano. Dürrenmatt destaca además, otro tipo de héroe: el ser humano indeterminado, particularmente en la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de un autor*, donde la artificialidad de la representación y la ficción se difuminan para los personajes y para el espectador, lo único que queda es una persona parada en el escenario: desnuda, desmaterializada, enfrentada al vacío de su existencia.

Si el hombre común y corriente tuvo un papel importante en la tragedia hasta el Clasicismo alemán, desde sus inicios la comedia ha hecho de él un héroe, que en esencia, no es muy diferente al desmaterializado de Pirandello. Lo que resuena en este tipo de héroe, en el del absurdo y en el héroe cómico de la dramaturgia dürrenmattiana, lo encuentra el autor en una figura que se remonta a los orígenes del teatro, un teatro no-literario y directo, un *Ur-Theater*. Esa figura es el *clown*, un antiguo personaje teatral y circense retomado y actualizado por cómicos populares en gran medida gracias a Chaplin. El antiguo arlequín de la *commedia dell'arte* cumplía con la función de representar a un hombre tal que provocara la risa del público en una especie de comedia de situación, se trataba usualmente de un desdichado torpe que no logra más que enredarse y complicar hasta lo inaudito las circunstancias en las que se ve atrapado. Para Dürrenmatt el teatro del absurdo es la dramática que retoma a este héroe torpe, un payaso sin máscara, para dejar atrás al héroe *social*, desde el mítico semidiós, los reyes y los nobles, hasta el héroe burgués o el anti-héroe decadente. El teatro del absurdo como una dramática anti-ideológica, se opone a todo realismo social que alimenta al héroe burgués, un héroe positivo. El protagonista del absurdo es el ser humano convertido en objeto y vestido de payaso, despojado de cualquier título, heroísmo, función social o personalidad para reducirlo a su simple existencia, sin *Ich* que lo determine. „Aber nicht nur alle gestürzten Könige, sondern auch unsere entheiligten, zusammengebrochenen und abgebrauchten Ansichten, Werte und Wahrheiten, die gestürzten Kulturen, das Schicksal.“<sup>97</sup> El *clown* se vuelve una metáfora de los valores caídos, de la naturaleza fútil del hombre y una burla a sus pretensiones. La indeterminación

---

<sup>97</sup> “Pero no solo todos los reyes derrocados, sino también nuestras opiniones, valores, verdades profanadas, colapsadas y desgastadas, las culturas caídas, el destino.” [Traducción mía.] Friedrich DÜRRENMATT, "Aspekte des dramaturgischen Denkens. Fragment" (1964), *Theater, Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1980 (Diogenes Taschenbuch, 250/24), S. 116.

de esta especie de arlequín, su negación como ser social, su des-humanización son factores que permiten que pertenezca al género cómico. Si la risa surge a partir de la insensibilidad y la negación del otro, el *clown* funciona como una herramienta de distanciamiento cómico, como el humano deshumanizado y tan despersonalizado que se une a la indeterminación del caos antinatural del mundo.

Die Tragödie will ergreifen, die Komödie uns zum Lachen bringen. Ergreifen kann uns nur etwas, mit dem wir uns, zu identifizieren vermögen in irgendeiner Weise, das uns angeht; lachen können wir nur über etwas, wovon wir uns distanzieren. Der Mensch lacht über den Menschen, wenn er ihm als Clown erscheint; der Clown ist der vom Menschen distanzierte Mensch, der unmenschliche Mensch. Tragisch, komisch. Das Tragische ist das Menschliche, das Komische das Unmenschliche. Doch gerade die Mächtigen sind die Clowns unter den Menschen, wenn auch die schrecklichen Clowns: durch ihre Macht sind sie von den Menschen und damit von ihren Opfern distanziert, getrennt, unmenschlich. Der Königsmantel ist das erhebenste Clownskostüm, das wir kennen.<sup>98</sup>

Con el *clown* lo cómico surge de lo trágico, de su deshumanización y ésta no se manifiesta necesariamente en la víctima, sino también en el hombre poderoso, igualmente distanciado de lo humano pero a raíz de un proceso inverso que culmina en el poder y la *hybris*, representada muchas veces en la obra de Dürrenmatt con la figura de Ícaro, Prometeo, Sísifo y la Torre de Babel. „So zeigen alle meine *Turmbau*-Bilder die Unsinnigkeit des Unternehmens auf, einen Turm zu bauen, der bis in den Himmel reicht, und damit die Absurdität menschlichen Unterfangens schlechthin. Der Turm zu Babel ist das Sinnbild des menschlichen Hybris.“<sup>99</sup> La Torre de Babel simboliza el absurdo de la sobreestimación de la razón humana, la misma soberbia que ha llevado a la ideología

---

<sup>98</sup> “La tragedia quiere conmover, la comedia quiere hacer reír. Nos puede conmover solamente algo con lo que nos podemos identificar de alguna manera, algo que nos concierne; nos podemos reír solamente de aquello de lo que podemos distanciarnos. El ser humano se ríe del ser humano cuando aparece como payaso; el payaso es el ser humano distanciado, el ser humano inhumano. Trágico, cómico. Lo trágico es lo humano, lo cómico lo inhumano. Incluso los poderosos son los payasos entre las personas, aunque payasos terribles: a través de su poder se distancian de los seres humanos y de sus víctimas, se separan, se deshumanizan. El manto del rey es el mayor traje de payaso que conocemos.” [Traducción mía.] *Ibidem*, S. 148.

<sup>99</sup> “De manera que todas mis *Torres de Babel* señalan el sinsentido de construir una torre que alcance el cielo y con ello el absurdo de los proyectos humanos en general. La Torre de Babel es el símbolo de la *hybris* humana.” [Traducción mía.] Friedrich DÜRRENMATT, “Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen”, *Literatur und Kunst: Essays, Gedichte und Reden*. Zürich, Diogenes, 1980, S. 206; su obra de teatro titulada *Turmbau* fue de sus primeras creaciones, la cual, sin embargo quemó en 1949 para escribir en su lugar *Romulus der Große*. No obstante la Torre de Babel resurge en muchas de sus pinturas como una metáfora de la fe del hombre en sí mismo y sus capacidades. Véase un ejemplo en el Apéndice 1.

política y la obsesión científica. Dürrenmatt plantea un pesimismo sobre el hombre como un ser confiable, capaz de tener un control natural sobre el mundo físico y el devenir histórico por su condición basada en el error y la imperfección.

A continuación revisaremos algunos elementos más de la poética del autor, relevantes para la comprensión de la obra y de su dramática en general.

#### **1.2.4 *Unfall* y *Schlimmstmögliche Wendung***

La desconfianza de Dürrenmatt en un supuesto desarrollo racional de la historia la explica de manera interesante a partir de su educación protestante el crítico Edward Diller en su ensayo *Dürrenmatt's Theological Concept of History*<sup>100</sup>. Dürrenmatt conoció la teología calvinista como hijo de un ministro en Berna y, a pesar de que la ética protestante influyó en la dialéctica histórica hegeliana, Dürrenmatt parece desconfiar de sus conclusiones en favor del azar y la humildad. El Espíritu Absoluto hegeliano no solo se impone al espíritu religioso como una filosofía que alcanza la verdad bajo la forma de la razón, sino que impulsa el desarrollo histórico a través del Estado. Todos los eventos aparentemente contingentes, se trate de pasiones, impulsos o intereses, son en realidad pasos lógicos de un devenir gobernado por la razón, corporeizada a su vez en el Estado. En la dialéctica hegeliana la razón humana tiene entonces un control sobre la historia que Dürrenmatt descarta y refleja en su obra a través del *Unfall* como una manifestación de las limitantes humanas. Los planes ambiciosos de la humanidad a partir de un poder propio que cree infinito, se ven truncados por el azar y una historia que más que una configuración de razones hiladas, se revela como un ciclo interminable de accidentes e intentos fallidos del hombre de experimentar consigo mismo, su sociedad y su entorno. La catástrofe y el error no son entonces herramientas de un proceso racional y necesariamente progresista, sino elementos de un mundo cuyo funcionamiento no se deduce de las categorías humanas y donde el sinsentido, lo inexplicable e impredecible son fenómenos más comunes de lo que el hombre quisiera. "Assuming for the moment that history has no apparent goal and that accidents and chance dominate its course in a repetitive rather than an evolutionary process, then history must be interpreted as something independent of man."<sup>101</sup> Si la historia es

---

<sup>100</sup> Edward DILLER, "Friedrich Dürrenmatt's Theological Conception of History" en *The German Quarterly*, Vol. 40, No. 3 (May, 1967) pp. 363-371.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 365.



entonces un hilado de eventos inconexos, entonces Dürrenmatt diferenciaría entre la historia que el ser humano explica a partir de sus categorías y aquella que configura la azarosa realidad. Para describir dicha historia creada por el hombre, Adolf Klarmann habla de “the reality of illusion”, en *Friedrich Dürrenmatt and the Tragic Sense of Comedy*<sup>102</sup>, donde las explicaciones del hombre son más una ilusión que un absoluto, una parte de una realidad más amplia.

Pero más allá de que la historia sea naturalmente azarosa, en el plano literario Dürrenmatt ve necesario introducir el azar como un contrapeso a la lógica de la que usualmente se dota a la ficción. Ésta puede presentar accidentes inverosímiles que, sin embargo, en el contexto ficcional y en el proceso de lectura ganan verosimilitud de manera gradual. La inercia de aceptar dicha realidad o ficción inverosímil la rompe el autor con lo que él llama *die schlimmstmögliche Wendung*, un accidente de mayores proporciones que da un matiz existencial a la obra y la extrae de su irrealidad, la coloca dentro de lo real y no solo como una posibilidad ficcional.

Stelle ich nun eine Fiktion auf, gebe ich nicht die Wirklichkeit wieder. Die Wirklichkeit ereignet sich, sie spielt sich im "ontologischen", die Fiktion im logischen Bereich ab. Ich muss deshalb gedanklich meiner Fiktion die schlimmstmögliche Wendung geben, ich muss den tödlichen Unfall beschreiben. Nur so bekommt meine gedankliche Fiktion auch eine existentielle Berechtigung. Wir sind als Menschen auch existentiell vom Schlimmstmöglichen bedroht, nicht nur von der Atombombe, sondern auch von der schlimmstmöglichen Gesellschaftsordnung, oder von der schlimmstmögliche Ehe usw. Durch die schlimmstmögliche Wendung, die ich einer dramatischen Fiktion gebe, erreiche ich auf einem merkwürdigen Umweg über das Negative das Ethische: Die Konfrontierung einer gedanklichen Fiktion mit dem Existentiellen.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Adolf KLARMANN, "Friedrich Dürrenmatt and the Tragic Sense of Comedy", *The Tulane Drama Review*, IV (May 1960) p. 78, citado por DILLER, *op.cit.*, p. 363.

<sup>103</sup> “Si presento una ficción, no describo la realidad. La realidad sucede, se desarrolla en lo “ontológico”, la ficción ocurre en el terreno de lo lógico. De ahí que deba darle a mi ficción el peor giro posible, debo describir el accidente mortal. Solo así es que mi ficción imaginativa obtiene una legitimación existencial. También nosotros como seres humanos estamos amenazados por lo peor posible, no solo por la bomba atómica, sino también por el peor orden social posible, el peor matrimonio posible, etc. A través del peor giro posible que le doy a la ficción, por medio de ese desvío singular de lo negativo, alcanzo lo ético: la confrontación de una ficción imaginativa con lo existencial.” [Traducción mía.] Friedrich DÜRRENMATT, "Sätze über das Theater" (1970), *Theater, Essays, Gedichte und Reden*. Zürich, Diogenes, 1980. (Diogenes Taschenbuch, 250/24), S. 209.

Una de las diferencias que encontraba Dürrenmatt entre su dramática y la de Frisch, era respecto a esta consideración del *Unfall* y lo inverosímil en la lógica dramática. Para el primero, tanto en la realidad como en la ficción, lo inverosímil y lo verosímil pueden ser reales, si bien la probabilidad favorece al segundo, la posibilidad favorece a ambos. Dicha *Dramaturgie der Möglichkeit* es, según él, rechazada por Frisch, quien desarrolla sus fábulas en el marco de la causalidad y lo obligatorio, es decir, el azar no cabe dentro de la lógica que sigue a la decisión por una posibilidad, al elegir una, las demás se eliminan y dicha elección lleva un transcurso lógico. Así lo describe Frisch en una carta dirigida a Walter Höllerer: „Was ich jedenfalls meine, ist eine Dramaturgie, die immer den Eindruck zu erwecken versucht, dass eine Fabel nur so und nicht anders habe verlaufen können, das heißt, sie lässt als glaubwürdig nur zu, was im Sinn der Kausalität zwingend ist; sie will und kann den Zufall nicht plausibel machen”.<sup>104</sup>

Mientras Frisch se atiene a la lógica ficcional, Dürrenmatt procura romperla con un matiz de realismo en la obra: el azar. El accidente y la avería son considerados fenómenos paradójicamente más plausibles en la realidad que en la ficción. La introducción del descontrol de la realidad en la historia es lo que llama Dürrenmatt dotar de un gesto existencial a la literatura, es hacer dramaturgia.

Was für die Freiheit der Wahl gilt, die eine Person zu treffen hat, sich so oder so zu entscheiden, gilt auch für den Zufall: Auch das determinierteste Drama kommt, sieht man genau hin, ohne Zufall nicht aus. Der Zufall ist das nicht Voraussehbare. Bei den Alten erschien er als Schicksal. Auch der Zufall gehört, wird er richtig angewendet, zur immanenten Logik eines Stückes und nicht zur äusseren.<sup>105</sup>

Por esta razón se considera el teatro de Dürrenmatt una especie de laboratorio donde se experimenta con la acción humana. En el marco del teatro experimental de posguerra, mientras Frisch intentó realizar un *Variantentheater* de resultados o desenlaces distintos, Dürrenmatt se decide por una sola trama y un solo final con un desarrollo experimental,

---

<sup>104</sup> “Lo que siempre intento es una dramaturgia que busque despertar la impresión de que una fábula puede desarrollarse solo así y de ninguna otra forma, es decir, solo admite como verosímil lo que es obligatorio en el sentido de la causalidad; no quiere ni puede hacer del accidente algo plausible.” [Traducción mía.] *Ibidem*, S. 201.

<sup>105</sup> “Lo que importa en la libertad de elección de una persona, decidirse por tal o cual cosa, cuenta también para el azar: si miramos bien veremos que incluso el drama más determinista no sobrevive sin azar. El azar es lo no previsto. En los antiguos se manifiesta como destino. También el azar pertenece, si se emplea bien, a la lógica inmanente de una obra, no a la exterior.” [Traducción mía.] *Ibidem*, S. 200.

imaginando las reacciones del hombre al enfrentarse a accidentes inverosímiles o *Störfaktoren*<sup>106</sup>. “*Was wäre wenn*” es la fórmula con la cual Dürrenmatt crearía sus tramas, planteamiento hipotético que se inclina a crear una situación irreal, inexistente, pero posible que en la teoría de Dürrenmatt recibe nombres como *zentraler Anfall*, *Grundeinfall* o *Ureinfall*, un acontecimiento fuera de lo normal que irrumpe en el mundo y da lugar a posibilidades y conflictos inauditos.

En *Die Physiker* destaca el factor inverosímil. Por lo general los personajes dürrenmattianos muestran una serie de defectos latentes: aturdimiento, pérdida de la razón y hasta insuficiencia moral, pero en esta obra la catástrofe no resulta directamente de las decisiones y de un desarrollo particular de la naturaleza de los personajes en una situación extrema, sino de una simple coincidencia inverosímil: la directora del manicomio resulta ser una loca obsesionada con el poder y en su sanatorio entra un científico con descubrimientos que le darían suficiente poder y dominio sobre el mundo. Sorprendentemente la doctora padece realmente la alucinación que Möbius inventa y finge tener: el Rey Salomón. Aunque los personajes también reaccionan ante las circunstancias que se imponen en la obra, no es la sucesión lógica de sus acciones las que llevan al giro trágico, sino una circunstancia ajena: que la doctora está loca, que logró copiar los manuscritos de Möbius y a través de ella se ha entregado el mundo a su perdición. Así el desarrollo se concentra en las paradojas. Möbius sin prever un suceso impredecible, se encierra provocando justamente lo que intentaba evitar, su acto heroico y el resto de las peripecias de los personajes pierden sentido. La inverosimilitud extrema de la situación coadyuva a crear un efecto cómico-grotesco, pues lo que en un momento es exageración se transparenta como un problema terriblemente real. Así es como la obra destaca el modo azaroso en que el mundo funciona, tratando de ser controlado por el hombre sin éxito. “Das Stück, dessen Sonderstellung hervorgehoben werden muss, sagt weniger über die Natur des Menschen aus und mehr über eine Welt, deren Organisation, den Erfordernissen der

---

<sup>106</sup> Wolfram BUDDECKE, Helmut FUHRMANN, “Literarhistorische Abrisse”, *Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler Verlag, 1981, S. 36.

Vernunft so wenig entspricht, dass ein einziger wahnwitziger Zufall das Ende der Menschheit bedeuten kann.”<sup>107</sup>

El azar como un gesto existencial dentro de la ficción contribuye a describir la indeterminación de nuestros tiempos. La historia dramática dürrenmattiana como un proceso inacabado, permeada de accidente y error, transcurre y se extiende al devenir azaroso de la humanidad.

### 1.2.5 El minotauro y el laberinto

En Dürrenmatt el azar y el accidente simbolizan tanto el caos natural, como el poco control que tiene el ser humano sobre la naturaleza y, aún más, un caos antinatural: la manera en que el hombre ha incrementado las probabilidades y posibilidades del azar al poner toda su confianza en la ciencia y la razón, ambos susceptibles de error.

Uno de los elementos que introduce el autor y que hacen alusión al supuesto control de los eventos reales, se desprende del *Kriminalroman*: lo detectivesco se sirve de la lógica para el esclarecimiento de un misterio, que sin embargo es rebasada por sucesos absurdos y azarosos. En *Die Physiker* se desarrolla una historia de suspenso e indagación sobre los crímenes de enfermeras al interior del sanatorio, la trama parece desarrollarse dentro de una lógica entre médicos y pacientes, pero encuentra una “explicación” inesperada y sorpresiva; la justicia y la razón son vencidas por la locura y la paradoja, y el plan de Möbius se ve truncado por ellas. El énfasis de lo impredecible acentúa la futilidad de los esfuerzos del hombre por controlar su destino, desacredita la fe que tiene en su propia inteligencia, pero también revela un mundo monstruoso en el que dominan el error y la locura. La falta de control sobre las consecuencias de las propias acciones y la dependencia de instancias o fuerzas superiores semejantes a las kafkianas crean una atmósfera terrible. Un recurso de Dürrenmatt para este propósito es el uso de situaciones que superan la acción individual para expandirse a lo colectivo —la comunidad científica, el Estado, las ideologías, el materialismo, la extrema pobreza (*Der Besuch der alten Dame*) o la crisis de consciencia individual (*Der Mitmacher* y *Die Physiker*)—. Y una de las imágenes preferidas del autor para retratar al ser humano en el mundo azaroso es el minotauro en el laberinto, una

---

<sup>107</sup>”La obra, cuyo especial caso debe destacarse, dice menos sobre la naturaleza del hombre y más sobre un mundo cuya organización corresponde muy poco con las prerrogativas de la razón; que un solo accidente descabellado puede significar el fin de la humanidad.” [Traducción mía.] *Ibidem*, S. 36.

metáfora constante de la existencia, las locuras colectivas que recorren y construyen el tejido social. „Dieser [der Minotaurus] ist eine Ungestalt, als solche ist er das Bild des Einzelnen, des Vereinzelten. Der Einzelne steht einer Welt gegenüber, die für ihn undurchschaubar ist: Das Labyrinth ist die Welt vom Minotaurus aus gesehen.“<sup>108</sup> En esta imagen lo monstruoso califica tanto al hombre como a su entorno: al ser soberbio y perdido en sus falsas creencias y al mundo como un acertijo de error e incertidumbre, un laberinto grotesco que la humanidad misma expande hasta la locura.

### 1.2.6 Entre teatralidad y realidad, ilusión y crítica

Dürrenmatt está inmerso en la tradición teatral antiilusionista<sup>109</sup> en la cual el distanciamiento es un recurso eficaz para introducir o despojar al espectador de la ilusión ficcional de la obra. El distanciamiento, empero, se ha llevado a cabo en formas diversas y con propósitos y efectos distintos, y como he mencionado, Dürrenmatt lo lleva a cabo a través de la comedia grotesca aunque sin un propósito particular, algo que lo distingue de sus antecesores. Dürrenmatt dedica algunas líneas a hablar de la ilusión teatral y el teatro épico, y destaca ciertas similitudes entre el teatro de Friedrich Schiller y el de Brecht. Ya fuera a través de una parábasis coral aludiendo a eventos pasados o futuros o breves textos intercalados, ambos ponderaron la reflexión por encima de la acción trágica. La ilusión no era del todo eliminada —pues sin ilusión no hay teatro— pero sí se revelaba como tal. Por ejemplo, Schiller veía en la libre creación artística un preámbulo a la utopía de una sociedad libre y humanamente reunificada, y se propuso la educación estética del hombre a través de la belleza como una síntesis de lo racional y lo emocional. Su teatro representó ideales estéticos y morales y creó un distanciamiento siendo evidentemente artificial como

---

<sup>108</sup> “Éste [el minotauro] es un ser deforme y como tal es la imagen de lo individual, del aislamiento. El individuo se opone a un mundo indescifrable para él: el laberinto es el mundo visto a los ojos del minotauro.” [Traducción mía.] DÜRRENMATT, "Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen", *op. cit.*, S. 212.

<sup>109</sup> Ilse Brugger cita a Fernando Lázaro y su distinción entre el *teatro ilusionista aristotélico* y el *teatro épico antiilusionista*. En el primero la trama es una sucesión de eventos que sugestiona y envuelve al espectador en la acción, consumiendo su energía y su voluntad; lo hace accesible a los sentimientos; le comunica experiencias; los sentimientos son censurados, el hombre es presentado como algo conocido; el hombre es inmutable. En el segundo, la escena narra los sucesos; convierte al espectador en su observador; despierta la actividad; le exige decisiones, le comunica conocimientos, se opone a ella con argumentos; se transforman hasta su profunda comprensión; el hombre es objeto de investigación; el hombre es mutable. Fernando LÁZARO, “Bertolt Brecht y el teatro épico”. Salamanca, 1957, citado por Ilse M. BRUGGER, “El teatro antiilusionista, no aristotélico: Bertolt Brecht” en *Teatro alemán del siglo XX*. Bs.As.: Nueva Visión, 1961.

una muestra de la capacidad artística del hombre frente a la belleza de la naturaleza<sup>110</sup>. Para conservar la esteticidad teatral como su valor absoluto, la ilusión dramática debía interrumpirse continuamente para mostrarla y al mismo tiempo exaltar la belleza de los ideales representados.<sup>111</sup> Dürrenmatt toma esta cita del prefacio de *Braut von Messina*:

Alles Äussere bei einer dramatischen Vorstellung steht dem Begriff des Natürlichen entgegen -alles ist nur ein Symbol des Wirklichen. Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist nur eine symbolische, die metrische Sprache ist ideal, aber die Handlung soll nun einmal real sein und der Teil das Ganze zerstören.<sup>112</sup>

Por su lado, Brecht, y su concepto de extrañamiento o distanciamiento, el *Verfremdungseffekt*, estaba dirigido a que la audiencia fuera capaz de adoptar una posición crítica ante una trama que no pretendía ser ilusoria o catártica, sino artificial y *extraña*. Hacía uso de elementos trágicos, como referir eventos del pasado, pero no buscaba conmover, sino liberar al juicio de distracciones emocionales. Así como el coro tiene la función de enfatizar el ideal moral que Schiller busca transmitir, el teatro épico se valió de recursos como las canciones y carteles con el fin de provocar una toma de posición en el espectador despertando su capacidad crítica a través de trasposiciones diversas: colocando una conducta, personaje o suceso en un contexto espacial o temporal distinto, creando discrepancia entre dichos y conductas, ideas no cuestionadas en situaciones inusuales o

---

<sup>110</sup> De manera similar a la filosofía kantiana que exalta al arte como fruto del genio creativo, la pasividad del mundo natural tiene para Schiller un valor menor en comparación con el esfuerzo artístico que implica la estética. Este giro de lo natural a lo artístico se da también en el *Marionettentheater* de Kleist el cual enaltece la belleza del artificio, la autenticidad y sinceridad creativa, ateniéndose a la condición de su ideal creativo y material. En Schiller el embellecimiento de la realidad, la espontaneidad lúdica, es el más vivo ejemplo de la libertad artística. “La belleza de la representación poética es la libre manipulación de la naturaleza en las cadenas del lenguaje.” [Traducción mía.] Friedrich SCHILLER, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, edición bilingüe, introd. de Jaime FEIJÓO, trad. y notas de Jaime FEIJÓO y Jorge SECA. Barcelona: Anthropos-Ministerio de Educación y Ciencia, 1990, 397 pp. (Textos & Documentos, Clásicos del pensamiento y de las ciencias, dir. por Antonio Alegre Gorri, 8), p. 106.

<sup>111</sup> Entre sus recursos para construir una barrera entre lo ideal escénico y lo real estaban el coro, la apelación directa al público a través de la exacerbación retórica en acción y lenguaje; el retrato de personajes modelo del ideal humanitario de moralidad, dignidad, educación espiritual y belleza. La artificialidad circundante desaparece y exalta la belleza del ideal representado. Sin embargo el ideal de Schiller se vio contrariado constantemente y veía en el escenario intentos vulgares y ordinarios, una mera ilusión de imágenes fantásticas muy lejanas al ideal del hombre y la naturaleza, el arte solo sería verdadero cuando abandonara totalmente lo real y se volviera puramente ideal.

<sup>112</sup> “En una representación dramática todo lo exterior se opone al concepto de lo natural; todo es un símbolo de lo real. El día mismo en el teatro es solo artificial, la arquitectura es solo simbólica, el lenguaje poético es ideal, pero la acción debe ser ante todo real, y la parte debe destruir el todo.” [Traducción mía.] Friedrich DÜRRENMATT, "Aspekte des dramaturgischen Denkens. Fragment" (1964), *Theater, Essays, Gedichte und Reden. op.cit.*, S. 106.

exponiendo acciones aparentemente anormales como aceptadas. Dürrenmatt, aunque influenciado por el teatro épico, se esforzó en crear un distanciamiento que se limitara a “contar una historia”, para él el teatro no es el lugar para teorizar, sino un sitio para el desarrollo de las posibilidades del teatro. Por otro lado, el dramaturgo no veía necesario impedir que la audiencia se rindiera a la ficción, *el teatro es teatro*, crea una realidad propia, escénica y construida gracias al actor y demás apoyos escénicos. Incluso considera que el carácter épico del teatro posibilita la continuidad ficcional, sustituyendo el telón por el llamado al público, pero da mayor peso a la palabra y al diálogo en la construcción de la trama, la acción y la ilusión teatral.

Ein Wort, wir sind in Venedig. [...] Die Phantasie des Zuschauers braucht nur leichte Unterstützung. Das Bühnenbild will andeuten, bedeuten, verdichten, nicht schildern.<sup>113</sup>

Die Handlung ist der Tiegel, in welchem der Mensch Wort wird, Wort werden muss. Das heißt nun aber, dass ich den Menschen im Drama in Situationen zu bringen habe, die ihm zum Reden zwingen. Ohne den Zusatz einer besonderen Spannung, einer besonderen Situation gibt es keinen dramatischen Dialog. Muss der Dialog aus einer Situation entstehen, so muss er in eine Situation führen, in eine andere freilich. Der dramatische Dialog bewirkt: ein Handel, ein Erleiden, eine neue Situation, aus der ein neuer Dialog entsteht usw.<sup>114</sup>

En este sentido Dürrenmatt estaría de acuerdo con la fórmula de Ionesco de *Teatro=Teatro*, en cuanto a que no pretende ser escenario para la ideología o la moral. La fórmula, igual que el teatro expresionista y brechtiano, estaba dirigida a enfatizar la artificialidad teatral en contra del pensamiento dramático naturalista e ideologías posteriores. Sin embargo, mientras la del teatro brechtiano hace surgir una crítica, la del absurdo niega cualquier sentido y cae en la irracionalidad lúdica. Dürrenmatt se encuentra dividido entre estas dos tendencias: un teatro que respeta sus límites ficticios —la ilusión no desaparece ni sucumbe a un mensaje—, pero tampoco renuncia al sentido y a su relación con el mundo.

---

<sup>113</sup> “Una palabra y estamos en Venecia [...] La fantasía del espectador requiere un ligero apoyo. La imagen escénica quiere señalar, significar, comprimir, no retratar.” DÜRRENMATT, "Theaterprobleme", *op.cit.*, S. 44.

<sup>114</sup> “La acción es la cacerola donde el ser humano se convierte en palabra, en el que debe convertirse en palabra. Eso significa que en el drama, pongo al hombre en situaciones que lo obligan a hablar. Si no se añade cierto suspenso, cierta situación extraordinaria, no hay diálogo dramático. El diálogo debe surgir de una situación, y debe llevar a otra. El diálogo dramático provoca: una trama, un sufrimiento, una nueva situación de la que se produce un nuevo diálogo y así sucesivamente.” *Ibidem*, S. 52.

Doch führt Ionescos Satz ein einen Widerspruch. Das Theater ist der Ort, wo etwas gezeigt, wo etwas vorgespielt wird. Ein Mord auf dem Theater ist ein gespielter Mord. Theater bedeutet immer etwas anderes: das, was durch das Theater dargestellt wird. [...] Theater ist nie Wirklichkeit, sondern gespielte Wirklichkeit (darum kann das Theater nichts beweisen, sondern höchstens illustrieren, wie das beim Lehrstück der Fall ist).<sup>115</sup>

Si la propuesta de Dürrenmatt acude a la comedia para abordar lo trágico es gracias a que es realidad e imaginación simultáneas, contacto y distanciamiento, crítica y ambigüedad, ingenio. Mientras la tragedia tradicional vence la distancia con mitos pasados para conmover a un público, mientras Brecht hace uso de la trasposición y la artificialidad para impulsar el juicio crítico, y mientras el teatro del absurdo buscó la artificialidad más pura, Dürrenmatt buscó retratar el presente distanciándolo a partir de la comedia y como veremos, de lo grotesco, para afirmar el doble valor del teatro: como arte y como un reflejo novedoso e imaginativo del mundo, necesario si no para cambiarlo, al menos para mostrarlo. Sobre todo, lo grotesco como una paradoja, un choque entre la farsa y el pathos, entre lo ridículo y lo terrible, neutraliza y logra impactar el juicio del espectador, lo confunde sin cautivarlo. El espectador adquiere un papel activo en el ejercicio creativo y flota entre el punto catártico clásico, la risa correctiva y un distanciamiento reflexivo.

---

<sup>115</sup> “La fórmula de Ionesco cae en la contradicción. El teatro es el lugar donde se señala y se representa algo. Un homicidio en el teatro es un homicidio fingido. El teatro significa siempre algo diferente: aquello que se representa a través del teatro. El teatro no es realidad, sino simulación de la realidad (por eso el teatro no puede comprobar nada, sino a lo más ilustrar, como en el caso del *Lehrstück*).” [Traducción mía.] DÜRRENMATT, "Aspekte des dramaturgischen Denkens. Fragment", *op.cit.*, S. 114.





## CAPÍTULO 2

### Lo grotesco como recurso literario

*La ironía es una tristeza que no puede llorar y sonríe.*

Jacinto Benavente

Lo grotesco se ha aplicado a numerosos ámbitos, temas, motivos y autores con estilos diferentes, desde Dante y Shakespeare, hasta Edvard Munch y Henry Miller. Identificar la función del grotesco con lo ridículamente fantasioso o la exageración bufonesca falla en ilustrar su aspecto terrible, y reducirlo a lo horroroso nos dejaría claramente insatisfechos. Thomson considera que debe existir una definición que dé cuenta de las muchas manifestaciones grotescas en las que *coexisten* tanto lo ridículo, lo cómico o burlesco, como lo monstruoso, desagradable o aterrador. Por el contrario, el crítico Geoffrey Harpham se refiere a lo grotesco como una especie de huérfano, indefinido e hijo de todas las épocas, cuya etimología sobra para precisar su cambiante constitución. Tal vez sea su efecto el aspecto crucial de su naturaleza, pues si bien las formas de representación han cambiado, el complejo emocional que denota ha permanecido un tanto constante. Lo grotesco se aleja así de la generalización y se vuelve un fenómeno particular que surge bajo condiciones particulares: “in the conditions of a particular cultural climate, a particular artist, a particular audience. Perhaps we should approach the grotesque not as a fixed thing...”<sup>1</sup>.

Lo grotesco como recurso literario funcionará de manera particular, en correspondencia con la cosmovisión que refleje, siempre integra elementos contradictorios cómico-horrorosos, pero los reúne en algunos casos de una manera más paradójica a la manera de un encuentro sintético —obras basadas en una cosmovisión carnavalesca— y en otros casos, más irónica al modo de un choque —obras basadas en la noción satírica del término—. Lo grotesco es una especie de línea que va del género cómico al de lo horroroso-siniestro. En el centro podemos encontrar por ejemplo, la paradoja carnavalesca, pero la inclinación hacia uno de los extremos se enfatizará con un distanciamiento irónico

---

<sup>1</sup> HARPHAM, *op.cit.*, p. 461.

que cambiará el sentido de lo burlesco, caricaturesco, absurdo, bizarro o macabro, por mencionar algunos, cada uno con un grado distinto de asociación o disociación de elementos disímiles. Y es que en el fenómeno grotesco tanto la comedia como lo siniestro actúan por distanciamiento, y ambos tienen un vínculo importante tanto con la realidad como con la anormalidad, siendo ésta causa tanto de risa como de temor. Si lo grotesco no se mantiene siniestro es porque necesita del artificio cómico para manifestarse, y si no es del todo cómico es porque sin un perfil negativo no podría sobrevivir. Lo grotesco, particularmente en la sátira moderna, necesitará del artificio cómico para crear una primera distancia que se hiperbolizará hasta el punto de hacer surgir lo siniestro a través de una radicalidad anormal o antinatural, conservando su carácter ambivalente y contradictorio, tragicómico, pues el grotesco provocará finalmente una sensación de simultaneidad paradójica. Éste es el funcionamiento de lo grotesco como recurso literario. A continuación revisaré su realismo y radicalidad elementales; luego analizaré cada uno de los mecanismos que influyen en el fenómeno: el distanciamiento irónico a través de la comedia, la participación siniestra y la paradoja grotesca, los cuales además pueden integrarse y operar en un matiz o bien impregnar toda la estructura textual.

## **2.1 El realismo en lo grotesco**

La presencia de lo cómico en lo grotesco es fundamental para una distorsión de lo amenazante, que sin embargo es parcial y permite que subsista cierto grado de ansiedad. Si esto sucede es porque lo cómico equilibra lo horroroso, pero también lo intensifica y hace del grotesco un fenómeno realista, algo que he revisado en las virtudes de la comedia y el ingenio según Dürrenmatt. Y es que la asociación de lo grotesco con lo anormal o exagerado ha llevado en ocasiones a identificarlo con lo fantástico, pero sus perspectivas son muy distintas; mientras la fantasía imagina en las nubes, lo grotesco imagina con los pies en la tierra. Así lo explica Thomson:

If 'fantastic' means simply a pronounced divergence from the normal and natural then the grotesque is undoubtedly fantastic. But if, as we surely must, we insist that the criterion be whether the material is presented in a fantastic, or realistic way, then we are more likely to conclude that, far from possessing an affinity with the fantastic, it is precisely the conviction

that the grotesque world, however strange, is yet our world, real and immediate, which makes the grotesque so powerful.<sup>2</sup>

Mientras que en el mundo fantástico existe un acuerdo entre la ficción y el lector de que todo es “normal”, aunque *en realidad* no lo sea, nada nos sorprende puesto que asumimos que “así es”, “hacemos *como si* así fuera”.<sup>3</sup> Thomson cita *Das Grotteske im modernen Drama* (1961) de Gerhard Mensching, quien define al mundo fantástico cerrado como un plano en el que el lector asume las cosas más extrañas, siempre y cuando la perspectiva narrativa no se rompa. En lo grotesco, por el contrario, es lo familiar lo que repentinamente adopta un tono extraño, creando una confusión o superposición de perspectivas, un embrollo consciente entre la fantasía y la realidad, algo que logra tanto la comedia como lo siniestro.

Para que lo grotesco sobreviva será entonces necesario que la convención no sea eliminada; su juego consiste en provocar y confundir pero no en destruir convicciones, de otra forma queda la resignación a la fantasía, a la muerte, al horror o al absurdo. Al tener un pie en la realidad, lo grotesco toma elementos del absurdo o la fantasía pero para mostrar una realidad elevada, como en el *Gargantúa* de Rabelais o el *Gulliver* de Swift. Esto nos hace entender la afirmación de Kayser de que el grotesco inspira miedo a la vida más que a la muerte<sup>4</sup>, la perspectiva de lo grotesco puede ser extraña o radical pero no implica en lo absoluto que no sea realista, más bien que sea realista explica que sea tan perturbador, crea una distancia extrema respecto de la realidad solo para hablar de ella. Citando a Chesterton: “The grotesque may be employed as a means of presenting the world in a new light without falsifying it”<sup>5</sup>. El distanciamiento radical del grotesco, su ingenio, es capaz de acercarnos más a la verdad que nuestra perspectiva convencional y lo hará a través de la transformación de la realidad con artificios cómicos y enajenación siniestra.

---

<sup>2</sup> THOMSON, *op. cit.*, p. 23.

<sup>3</sup> Esta misma distinción la lleva a cabo Kayser y es paralela a la que hace Freud entre lo siniestro y lo fantástico.

<sup>4</sup> Víctor Hugo era de la misma idea. En el prefacio a *Cromwell* de 1827 expone el lugar preponderante de lo grotesco como recurso expresivo, característico y novedoso de la literatura moderna, acentúa su aspecto bipolar, su carácter tanto cómico como terrorífico y horrible, en comparación con lo bello y lo sublime, asociándolo no con lo fantástico, sino con lo real, como un fenómeno que existe en la naturaleza y en el mundo. Por otro lado si el grotesco medieval anulaba el miedo acercando lo extraño, el grotesco siniestro de la modernidad lleva a cabo un proceso inverso alejando lo aparentemente familiar o señalando lo anormal en la esfera familiar.

<sup>5</sup> Citado por THOMSON, *op. cit.*, p.17.

## 2.2 La radicalidad del grotesco

Thomson da una posible definición de lo grotesco como *the ambivalently abnormal*, enfatizando que dicha anormalidad debe ser extrema o radical para crear repulsión o miedo.

For the abnormal may be funny (this is accurately reflected in the every-day usage of `funny` to mean both `amusing` and `strange`) and on the other hand it may be fearsome or disgusting. Delight in novelty and amusement at a divergence from the normal turns to fear of the unfamiliar and the unknown once a certain degree of abnormality is reached. Mirth at something which fails to conform to accepted standards and norms gives way to fear (and anger) when these norms are seen to be seriously threatened or attacked.<sup>6</sup>

De ahí que lo grotesco suela ser definido también por su exageración o radicalidad, una hipérbole que abarca fondo y forma: “It is a dimension of intense and exaggerated emotions and intense and exaggerated forms”<sup>7</sup>. Por ejemplo una caricatura donde lo gracioso ha sido traspuesto por una deformidad inaudita, llega a un extremo de la anormalidad. Y es que lo anormal puede ser siniestro, fantástico, absurdo, gracioso o placentero, pero lo grotesco no crea una distancia por exotismo o fantasía como lo haría un cuento de hadas, sino respecto a los parámetros de lo normal, transgrediendo las distancias convencionales. Barasch da una descripción de los fenómenos posibles de lo grotesco que —con base en el contexto histórico-cultural de un lector y el grado de tensión que provocan— varían en coloraciones emocionales, desde los vicios leves o simplemente desagradables, a otras oscuras y amenazadoras manifestaciones, como podrían ser la mutilación o una muerte violenta. El grotesco siempre se encuentra en la punta de la escala, pero el límite lo marcará la categoría estética con la que se asocie, de manera que lo burlesco-grotesco, lo absurdo-grotesco y lo macabro-grotesco tendrán parámetros diferentes.

It is its radicality which marks the grotesque off from related categories such as the bizarre. Clearly, also, it plays a considerable role in the impact of the grotesque. Further it should be noted that this radicality exists in both substance and presentation: in the subject-matter presented and in the means employed in the presentation.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> THOMSON, *op. cit.*, p. 24.

<sup>7</sup> FINGESTEN, *op. cit.*, p. 419.

<sup>8</sup> Citado por THOMSON, *op. cit.* p. 28.

La concordancia de gravedad tanto en mensaje como en forma es lo que distingue a lo grotesco de términos como lo bizarro, lo siniestro o lo caricaturesco, cualquiera de ellos podría no ser grotesco, pero llevados al límite, es muy probable que se encuentren en su territorio.

### 2.3 Funcionamiento del grotesco

Una definición de lo grotesco en la que podrían coincidir la mayoría de los críticos<sup>9</sup> y la que he considerado más acertada, la tomo del texto de Thomson, y tiene que ver con su estructura ambivalente fundamental: *the unresolved clash of incompatibles in work and response*, la cual enfatiza a lo grotesco como un fenómeno que ocurre a partir de un mecanismo y se convierte en una experiencia. Por otro lado, su relación con lo cómico ha sido muy discutida y a algunos críticos, como Arthur Clayborough, les cuesta siquiera aceptarla. Thomson y Michael Steig<sup>10</sup>, uno de los críticos más recientes, son quienes defienden con mayor vehemencia la naturaleza cómica del grotesco, aunque con ciertas reservas —pues lo cómico puede verse opacado y en ciertas circunstancias, negado por la reflexión racional posterior al impacto grotesco—. Además Thomson cree que no basta caracterizar a lo grotesco como un mecanismo paradójico de repulsión y atracción simultáneas y que es importante especificar cuáles son las fuerzas que en él actúan. Sin embargo, a él mismo le cuesta explicar la presencia de lo cómico.

This accords with the historical development of the term, with the majority of modern commentators and with everyday usage. The latter is often a dubious guide where aesthetic terms are concerned, but it is interesting that 'grotesque' in everyday speech usually refers to something which the speaker finds simultaneously funny and repulsive. [...] actually the fascination which the grotesque has about it is itself usually traceable to the peculiar mixture of the comic with something quite un-comic.<sup>11</sup>

Pienso que lo grotesco es esencial y simultáneamente cómico y siniestro, pues ambos son ingredientes necesarios en el *proceso* y en el *momento* de su aparición, no provocaría en

---

<sup>9</sup> Desde Bajtin hasta Fingesten, Kayser, Diller, Barasch y Harpham, entre otros.

<sup>10</sup> Michael STEIG, "Defining the Grotesque. An Attempt at Synthesis." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29, No. 2 (Winter, 1970), pp. 253-260, The American Society of Aesthetics, Blackwell Publishing (JSTOR, diciembre 2008).

<sup>11</sup> THOMSON, *op.cit.*, p. 51.

nosotros el mismo horror o repulsión si no existiera un elemento luminoso, contrastante e igualmente *realista*. Lo cómico actúa como un intensificador del efecto perturbador de lo siniestro y su enajenación de lo familiar.

To ignore the comic element in the grotesque or to fail to perceive the grotesque as a comic genre is to miss the affinities of meaning between early writers like Voltaire or Rabelais and moderns like Miller, for the grotesque genre has always been a reflection of creative possibility, of hope overlying human anguish; in our era, it is perhaps the only positive expression in a potentially self-destructive world.<sup>12</sup>

De manera que me aventuraré a plantear mi hipótesis de su funcionamiento. Lo grotesco puede manifestarse y prolongarse en el tiempo, puede suscitarse en un instante o extenderse en una experiencia, como en *Die Physiker*. Si esto sucede es gracias a su ambivalencia esencial. Lo cómico sucede en un primer momento solo como medio para transparentar lo siniestro y finalmente crear la sensación de simultaneidad paradójica e irresolubilidad cómico-siniestra. La teoría de Bergson en relación a la risa y lo cómico me parece atinada para comprenderlo.

### 2.3.1 El distanciamiento cómico

Como mencioné, de acuerdo con Bergson lo cómico es resultado de cierta rigidez o inadaptabilidad social, de un error que la risa intentará corregir. En *Die Physiker* el error humano se manifiesta sobre todo en la hybris, el delirio de grandeza del hombre. En consideración de Bergson la locura no es más que un signo de pobreza o imperfección psicológica, una cierta *rigidez* de espíritu, reflejada en el vicio o el hábito maligno. Este padecimiento adquiere forma en la obra a través de muchos artificios cómicos ante los cuales nos reímos en el afán de corregir el error que vemos retratado, sin ser conscientes de ello, pues la risa, de acuerdo con Bergson, está acompañada a menudo de cierta insensibilidad.

Parece que lo cómico solo puede producir su excitación en una faceta del alma muy quieta y tersa. La indiferencia es su medio natural. La risa no tiene mayor enemigo que la emoción. No quiero decir que no podamos reírnos de una persona que nos inspira piedad, por ejemplo, o incluso afecto, sino que entonces, por unos instantes, habrá que olvidar ese afecto o hacer

---

<sup>12</sup> BARASCH, *op.cit.*, p. 9.

que calle esa piedad. [...] Lo cómico, para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura.<sup>13</sup>

Más tarde el filósofo menciona la manera en que el poeta cómico puede provocar esta insensibilidad en su espectador. Un método es aislar en el personaje el sentimiento que se le supone, es decir, impedir que comunique la emoción que *siente* contrastándola con sus movimientos. Por ejemplo, enfocando al público en su físico más que en su espíritu, en sus gestos más que en sus acciones; lo involuntario del primero chocará con la intención del segundo creando una incongruencia de la cual carecen los personajes dramáticos, íntimamente unidos a las situaciones en cuerpo y alma. Esta incongruencia es el artificio cómico, la anestesia del corazón que nos permite reír y que funciona como una antífrasis, un distanciamiento irónico: intenta *dar a entender* algo diferente a lo que literalmente *dice*, señala una diferencia entre lo que se dice y lo que se *quiere decir*.<sup>14</sup> La comedia es irónica porque es crítica, significa un sentido que literalmente *no dice*, emite un juicio, señala un error negándolo.

### 2.3.2 La participación siniestra

Kayser hace una distinción que me parece afortunada entre lo cómico y lo grotesco de acuerdo al grado de implicación del lector o espectador: lo cómico es distancia, lo grotesco es participación.<sup>15</sup> Para anular la distancia creada por la placidez cómica lo grotesco echará mano de lo siniestro para acercarnos a la acción dramática, se trataría de un efecto contrario en el que de la distancia suscitada por lo cómico se lleve a un punto donde el personaje y su acción concuerden y se comuniquen. Para que lo trágico surja, la ligereza cómica debe adquirir pesadez, “una coloración severa”, diría Bergson, que nos lleve de la indiferencia a la participación. Para llevarlo a cabo necesitaremos del elemento siniestro que introduzca lo familiar en lo aparentemente lejano. Kayser afirma que, al igual que la comedia, lo grotesco emplea el medio de la discrepancia para producir un distanciamiento<sup>16</sup> y en su caso consiste en una transformación siniestra donde lo familiar, lo normal y conocido se vuelve extraño,

---

<sup>13</sup> BERGSON, *op.cit.*, p. 13-14.

<sup>14</sup> Linda HUTCHEON, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM, 1992, p. 176.

<sup>15</sup> Paralelamente Michael Steig afirma que lo cómico mantiene un sentimiento de seguridad e indiferencia, mientras lo grotesco crea un vínculo con el receptor.

<sup>16</sup> KAYSER, *op.cit.*, p. 143.



anormal o ajeno de manera no solo radical, sino además brusca, agresiva o sorpresiva. El encuentro entre algo simultáneamente familiar y extraño —*heimlich- unheimlich*, siguiendo la interpretación freudiana<sup>17</sup>— es la esencia de lo siniestro y la transfiere al fenómeno grotesco cuando llega a la exageración de lo anormal o antinatural, lo ajeno, vinculándolo con nuestro entorno familiar. Lo que sucede en la obra de Dürrenmatt es que la distancia creada se anula cuando una trama aparentemente lejana a nosotros se devela como verdadera y real. „Grotesk ist das durch übersteigerte Komik ausgelöste Gefühl der Angst; grotesk ist die durch Komik bekämpfte Angst vor dem Unerklärbaren”<sup>18</sup>. En *Die Physiker* los mecanismos cómicos son solo un pretexto de distanciamiento para dar lugar a la revelación de la historia como nuestras propias circunstancias, con lo cual termina la anestesia cómica y nuestro corazón y mente se ven de pronto implicados en la tragedia que aparentemente no existía.

### 2.3.3 La irresolubilidad paradójica

De la ironía cómica y la participación siniestra surge el fenómeno grotesco percibiéndolo como una contradicción irresoluble, paradójica. Mientras la ironía cómica menciona un sentido para destacar otro, la paradoja carece de un motivo crítico uniendo simplemente elementos opuestos. Si bien pasamos de la indiferencia gozosa a la angustia de la participación, nuestra experiencia culmina en una impresión de simultaneidad paradójica — de ahí que muchas definiciones de lo grotesco se limiten a esa sensación<sup>19</sup>—, que anula cualquier conclusión intelectual inmediata y nos abandona a un sentimiento de compleja contrariedad. Por eso Hutcheon menciona que mientras la ironía suele tener un efecto

---

<sup>17</sup> Lo siniestro o *unheimlich* en Freud es un antónimo aparente, es decir, un sinónimo virtual de *heimlich* (*Heim*: referente al hogar y, por extensión, a lo familiar, a lo conocido). Esto sucede cuando lo que se cree conocido adopta de forma repentina un aspecto extraño y ajeno. Para Freud lo siniestro se manifiesta sobre todo en cuestiones que recuerdan o evocan fantasías infantiles, deseos ocultos o pensamientos reprimidos. Peter Fingesten define de manera similar a lo grotesco como una categoría simbólica del arte que expresa corrientes psíquicas subyacentes a la superficie de la vida, como miedos sin nombre, complejos o pesadillas.

<sup>18</sup> “Lo grotesco es el sentimiento de miedo desencadenado por la exageración cómica; lo grotesco es el miedo a lo inexplicable combatido a través de lo cómico.” [Traducción mía.] Thomas CRAMER, *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann* Múnich 1966, S. 26, citado por STEIG, *op. cit.*, p. 260.

<sup>19</sup> Michael Meyer resume lo grotesco como la inclusión paradójica de opuestos, miedo y risa, agresión e idilio, lo fantástico y lo carnavalesco-macabro. Michael J. MEYER (ed.), “Introducción” (1995), en *Literature and the Grotesque*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, pp. I-III. Tomado de Ruth Yáñez Flores, *op.cit.*, p. 20.

intelectual —da oportunidad al público de llevar a cabo distinciones y vínculos<sup>20</sup>—, lo grotesco es sobre todo emocional, tiene un impacto repentino que evita la reflexión racional en favor de la experiencia de lo irracional. “Irony depends on the resolvability, intellectually, of a relationship (appearance/reality, truth/untruth, etc.), while the grotesque presents essentially the unresolvability of incompatibles.”<sup>21</sup>

La visión grotesca del mundo de Dürrenmatt se acerca a un realismo grotesco negativo y como tal, no deja nada fuera de sí. *Die Physiker* termina por identificar la ficción con nuestra propia realidad. Bergson menciona que la risa hace que el distraído se avergüence de su torpeza y haga una corrección de su conducta; en contraste escuché una vez a Ernesto De la Peña decir en una reemisión de su espacio radiofónico *Testimonio y Celebración*<sup>22</sup> que la risa puede entenderse como una deficiencia para salir de un problema sin resolverlo. Con Dürrenmatt la risa deja de ser una solución correctiva o simplemente analgésica, más bien se interrumpe al momento de dimensionar el problema y se transforma en desconcierto a través de un conflicto cómico-trágico, lo grotesco empieza ahí donde nos vemos reflejados pero también incapaces. Ése es el laberinto del hombre y la obra de Dürrenmatt nos introduce y abandona en él, para no mostrarnos la salida, ésta es la paradoja irresoluble del grotesco.

### 2.3.4 La paradoja en el realismo grotesco

Me parece importante extender la distinción entre el grotesco que parte de la ironía cómica y termina en la paradoja desarrollado antes, con el funcionamiento puramente paradójico del realismo grotesco primitivo. La ambivalencia esencial del grotesco consistía en sus orígenes en la profunda identificación de opuestos, se niega para afirmar y se afirma para negar; reúne elementos que aparentemente son opuestos pero que en realidad se complementan, partes del mismo cuerpo cósmico, vida y muerte, materia y espíritu. En el ideal carnalesco el funcionamiento del grotesco es solo paradójico, porque la diferencia lleva a la unión fluctuante y simultánea. De modo similar la paradoja relaciona contrarios

---

<sup>20</sup> “The ironist places the incompatibles also in some kind of relationship, but it is always a relationship which can be ‘worked out’. Much of one’s pleasure in irony comes after all from detecting it.” Hutcheon, *Ibidem*, p. 47.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>22</sup> Programa radiofónico *Testimonio y Celebración*, Opus 94, 2016.

en unidad y alteridad, identidad y diferencia, es decir, manifiesta la identidad de lo diferente: “Suspendidos o transgredidos los límites, se entremezclan el Ser y la Nada o el Ser y el No-Ser. Según la Lógica, este ‘punto de observación’, desde el cual —siguiendo a Platón— todo es y no es al mismo tiempo y en todas las maneras posibles, es la paradoja”<sup>23</sup>. Así, si en la paradoja grotesca conviven conceptos usualmente distanciados, su sentido yace en la contradicción, en lo aparentemente ilógico o irreconciliable y como tal, maravilloso, logrando así, en términos de Paul Ricoeur, una *nueva pertinencia semántica*<sup>24</sup> a la manera en que lo logra una metáfora; es capaz de expresar algo inefable como sería el mundo infinito del ideal carnalesco y del idealismo romántico. “Al unir las cosas que se excluyen entre sí y al violar las nociones habituales, el grotesco se parece a la paradoja lógica. A primera vista, el grotesco artístico parece solo ingenioso y divertido, pero en realidad posee otras grandes posibilidades.”<sup>25</sup> Como se ha visto la incongruencia semántica es también una característica de la comedia, que sin embargo ocurre como una yuxtaposición irónica y no paradójica, y de la cual hará uso lo grotesco en un primer momento de su manifestación para terminar en paradoja irresoluble. De manera que una “nueva pertinencia semántica” también surge en el grotesco de Dürrenmatt como “forma de lo informe”. Mientras el realismo grotesco primitivo se basa en una paradoja de caos armónico y natural que afirma y niega, el realismo grotesco del autor se basa en una paradoja antinatural, fabricada, siempre negativa y fallida.

## 2.4 Lo grotesco en el texto

La naturaleza flotante del grotesco puede convertirlo en un instante o llevarlo a nutrir y apropiarse de una obra, y del mismo modo se divide la crítica al respecto. Wolfgang Kayser fue el primero en considerar lo grotesco como un principio estructural comprensivo de un texto, al modo quizás de una parodia, sin embargo no da mayores detalles y se limita a describir lo grotesco como concepto. Harpham, por su lado rechaza la idea del grotesco

---

<sup>23</sup> Nina GRABE, Sabine LANG, Klaus MEYER-MINNEMANN (eds.), “De paradojas y paradojas: de un concepto epistemológico a un principio narratológico”, *La narración paradójica: “normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006 (Ediciones de Iberoamericana. A, Historia y crítica de la literatura , 38), p. 9.

<sup>24</sup> v. Paul RICOEUR, “The Function of Fiction in Shaping Reality”, *Man and World*, Vol. 12, No. 2 (1979), p. 132.

<sup>25</sup> L. PINSKI, *El realismo de la época renacentista*, Moscú: Ediciones Literarias del Estado, 1961, pp. 119-120, citado por BAJTIN, *op.cit.*, p. 35-36.

como estructura base de una obra muy larga, ya que una de sus condiciones es el fuerte impacto en momentos de clarividencia repentina, que prolongada, perdería vigor; habla más bien de la *estructura* de lo grotesco a la escala del instante: el choque de elementos irreconciliables en un momento fugaz de lucidez. Un crítico en el que encontramos la reconciliación de ambas posturas es Frances K. Barasch, para quien tanto en artes visuales como en literatura, lo grotesco es un momento traducido en *imagen* [en la pintura] o en *evento* [literario], donde el choque y acción simultánea de lo ridículo y lo horroroso surge como lo grotesco más puro, produciendo una tensión ansiosa entre la risa, el miedo y el disgusto. Aún más, habla de la recurrencia de estas “imágenes” o “eventos” con lo que, me parece, podría explicar la presencia de lo grotesco al interior de un texto.

In the grotesque *genre*, however, those moments must be recurrent. While allowing for intervals or valleys of neutral exposition, works in the grotesque genre are sharpened by peaks of excitement upon which difficult phenomena are mounted, there to teeter comically before slipping away. This is to say that instances of ludicrous-horror, although identified as grotesque, in themselves do not constitute a generic structure unless they recur significantly in the text. When, where, and how the grotesque moment appears, whether light or dark, and in what progression are major determinants in recognizing a work as a grotesque in genre.<sup>26</sup>

La estructura del grotesco estaría tejida por puntos recurrentes e impactos puntuales dentro de una narración o historia dramática. En el análisis de esta red de pequeñas estructuras cómico-siniestras radica si lo grotesco se limita a entintar un poco la obra o si en realidad la constituye. Barasch considera que en una obra considerada grotesca, los momentos ridículo-horrorosos progresan con diversos grados de impacto, están orgánicamente estructurados y son acumulativamente grotescos en su efecto.<sup>27</sup> Así, lo grotesco puede llegar a ser la base genérica de una obra o un fenómeno aislado, pero es siempre una experiencia, simple o compleja.

---

<sup>26</sup> BARASCH, *op.cit.*, p. 5.

<sup>27</sup> Peter Fingensten estudia lo grotesco en las artes visuales y habla de que la obra grotesca genuina, en el sentido de “efectiva”, tiene congruencia en temperamento, tema y forma; *pathos*, contenido y estilo deben ser adecuados y estar interrelacionados; de otra forma la obra podrá aspirar solo a un *cuasi-grotesco*.



## CAPÍTULO 3

### *Die Physiker*: tema, género y fenómeno grotesco

#### 3.1 La dramaturgia de la era nuclear

*Die Physiker* llegó a los escenarios internacionales rápidamente y fue una de las obras más representadas durante la posguerra. Solo en 1962, año en que fue escrita, se escenificó en Zúrich, Linz, Viena, Baden, Santiago de Chile, Lima y la Ciudad de México<sup>1</sup>, superando el éxito de *Die Ehe des Herrn Mississippi* y *Der Besuch der alten Dame*, lo que no sorprendió al autor dadas las circunstancias: “Unser Ruhm entstand natürlich nur in dem Maße, wie wir in eine Lücke, ein Vakuum hineingerieten”<sup>2</sup>. Pero además la obra abordó uno de los temas más inquietantes de la época: la amenaza del poder nuclear. Los eventos de Hiroshima y Nagasaki junto con los accidentes de plantas nucleares impactaron al teatro contemporáneo y otros géneros durante el siglo XX. El científico se convirtió en una figura de saberes misteriosamente poderosos de quien depende el incierto destino del hombre, un villano indiferente o una víctima dividida entre el entusiasmo del conocimiento y la angustia a causa de su gran responsabilidad. “Así como en otros siglos compartía el espectador el destino de personajes de alcurnia, o sufría desde la platea las vicisitudes del artista en la sociedad (por ejemplo en *Torcuato Tasso* de Goethe), así aparece en nuestra época un nuevo protagonista problemático: el hombre de ciencia.”<sup>3</sup>

Pero sorprendentemente el tema no fue nuevo. Es interesante notar los cambios históricos en la percepción de la energía atómica y del papel del científico, sobre todo en la primera y en la segunda mitad del siglo XX, cuando el poder de la ciencia pasa de ser ficción a una increíble realidad. La literatura ha sido un medio central para la reflexión en torno al conocimiento incluyendo la física atómica. En su ensayo *Drama of the Nuclear Age*,

---

<sup>1</sup> Al año siguiente, en Londres, Ámsterdam, Helsinki, Estocolmo, Copenhague, Oslo, Palermo, Ljubljana, Varsovia, Israel y Buenos Aires; en 1964, en Nueva York y en 1975, en Magdeburgo. El largo recorrido de la obra puso la atención de la industria del cine en la prosa del autor, particularmente en sus *Kriminalromane*: *Der Richter und sein Henker* (1952), *Es geschah am hellichten Tag* (1958) y *Das Versprechen-Requiem auf den Kriminalroman* (1958).

<sup>2</sup> “Nuestra fama surgió naturalmente de la masa, al habernos aventurado en el vacío.” [Traducción mía.]

<sup>3</sup> Nicolás J. DORNHEIM, “Teatro alemán contemporáneo. El hombre de ciencia en Brecht, Kipphardt y Dürrenmatt”, *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza R. Argentina) año 1972, No. 11, FFL Instituto de Literaturas Modernas. Universidad Nacional de Cuyo, p. 134.

*Resources and Responsibilities in Theatre Education*, Robert D. Hostetter<sup>4</sup> cita a Northrop Frye y a Melinda Guttman, para hablar de la manera en que momentos importantes para el desarrollo científico han dado lugar a innovaciones teatrales, y cómo el drama ha sido un medio de exploración de las cualidades de la ciencia —el drama trágico en la Atenas del siglo V a.C. y en el Renacimiento, o la dramatización del poder y el saber con Christopher Marlowe y Goethe—.

Pero la ficción también ha sido inspiración para la ciencia, y a su vez la energía atómica ha dado frutos ficcionales antes de su era: Frederick Soddy, estudiante de alquimia y ciencia moderna, promovió el descubrimiento del radio y de la nueva física en *The Interpretation of Radium* (1908), obra que inspiró a su vez a George Wells a escribir *The World Set Free* (1914), novela que a su vez, en los años 30, convencería al físico Leo Szilard de la posibilidad de construir una bomba atómica. La ficción incluso ha descrito el futuro, como la obra de teatro inglesa *Wings over Europe* (1928) de Robert Nichols y Maurice Brown, sobre un científico que construye una bomba atómica y vuela con ella sobre las capitales europeas, hasta que el parlamento inglés llega a un acuerdo de paz.

Un antecedente importante tanto del hombre de ciencia entusiasta como de la visión pre-catastrófica de la era nuclear es *Leben des Galilei* de Brecht. Galileo representa una generación que abrió el camino a la ciencia moderna: el estudio de los astros, la observación de la Luna y la caída de los cuerpos son parte de esa etapa experimental, de curiosidad y optimismo por los resultados. Brecht terminó la obra en 1939, cuando la ciencia parecía vivir un momento emocionante y los periódicos publicaban el logro del físico alemán Otto Hahn y sus colaboradores con la desintegración del átomo de uranio, poco se sabía de las posibilidades de su aplicación bélica. Brecht retrata a un héroe temerario, un Galileo que confía en la ciencia y sus posibilidades, sus resultados no son causa de un conflicto de conciencia, sino que su problema se centra en el enfrentamiento con la autoridad, la Iglesia y la tradición ptolemaica.

La exploración e imaginación atómica dio un giro absoluto tras Hiroshima y Nagasaki, se volvió terriblemente real lo que solo era ficción y teoría. La bomba fue un parteaguas y la

---

<sup>4</sup> Robert D. HOSTETTER, "Drama of the Nuclear Age, Resources and Responsibilities in Theatre Education", *Performing Arts Journal*, Vol. 11, No. 2 (1988), pp. 85-95.

demostración de un poder destructivo sin precedentes, con efectos aterradores inmediatos y a largo plazo, convirtiéndose en símbolo de la irracionalidad humana y del paradójico progreso de las civilizaciones.<sup>5</sup> De pronto el hombre de ciencia y poder se volvió sospechoso y amenazante. El mismo Brecht reaccionó ante las consecuencias de la bomba haciendo un comentario a la Física moderna en una reescritura de su *Galilei* en 1947: “The atomic age made its debut at Hiroshima in the middle of our work. Overnight the biography of the founder of the new system of physics read differently”<sup>6</sup>.

Una obra importante en torno al científico en el teatro nuclear de posguerra es *El caso J. Robert Oppenheimer* (1964), teatro documental de Heiner Kipphardt, basado en la investigación contra el físico nuclear Robert Oppenheimer por la Comisión de Energía Atómica de Estados Unidos en 1954.<sup>7</sup> En la obra se retrata el conflicto interior del protagonista desde Hiroshima y Nagasaki, el remordimiento de su lealtad desmedida al gobierno y deslealtad al “espíritu de la ciencia” por entregar los resultados de sus investigaciones a los militares sin considerar las consecuencias. Más tarde los accidentes de las plantas nucleares de Three Mile Island en 1979 y la explosión de Chernóbil en 1986 sumarán miedo y decepción, y la figura del científico no dudará en rechazar al Estado ni insistirá en el reconocimiento de sus descubrimientos, sino que huirá decididamente a la autoridad y las imposiciones del poder, como lo hace el deprimido genio Leo Lehrer en *The Genius* (1983) del dramaturgo inglés Howard Brenton.

Pero la era nuclear no es solo motivo para hablar del hombre de ciencia. Como sucedió a Dürrenmatt y a otros autores de posguerra, plantea principalmente un reto al imaginario apocalíptico y a la creación literaria y dramática. La amenaza nuclear y el mundo post-holocausto se coloca en los límites de la tragedia donde lo humano deja de existir. La creatividad se detiene y al mismo tiempo debe encontrar un camino en el silencio. Así lo sugiere David Dowling en su texto *Fictions of Nuclear Disaster*: “The memory of the

---

<sup>5</sup> Lo que inició en 1957 con el Sputnik y la carrera científica por la conquista del espacio culminó en el *Equilibrio de Terror*, donde cualquiera de las superpotencias, EE.UU. y la URSS, era capaz de destruir a la otra. Durante la Conferencia de Potsdam, el presidente Truman informó a Stalin que Estados Unidos había creado una nueva arma, y una semana después, en agosto de 1949, la bomba atómica fue lanzada sobre Hiroshima y Nagasaki.

<sup>6</sup> HOSTETTER, *op.cit.*, p. 86.

<sup>7</sup> Habiendo sido director del Proyecto Manhattan se opuso luego a la carrera armamentista nuclear, fue acusado de una supuesta deslealtad a su patria y se le revocó el permiso de seguridad.



Japanese holocaust acts both as a brake and a stimulus to the apocalyptic imagination; the attempt to write about *that* experience commands us to be faithful to the dead and living survivors, and also exposes the limits of our language and our imagination”<sup>8</sup>. La era nuclear retó al entendimiento y al teatro a encontrar nuevos lenguajes para hablar de la posibilidad del apocalipsis.<sup>9</sup> El tema marcó la transición, por ejemplo, a novedades en el drama japonés con obras realistas y luego experimentales y simbólicas; autores como Beckett con *Endgame* (1957) y Edward Bond con *The War Plays* acudieron a la condensación poética y las parábolas; y algunos otros, como Frisch y Dürrenmatt experimentaron con la artificialidad y los finales abiertos y en el caso de nuestro autor, el rescate de lo cómico-grotesco para abordar lo profundamente trágico. *Die Chinesische Mauer* de Frisch se escribe en la época de las pruebas atómicas en Bikini-Atoll y plantea la eterna e interminable cadena bélica que constituye la historia, el ciclo violento e infinito, solo interrumpido por un fin apocalíptico, y la impotencia del intelectual para detenerlo. *Die Physiker* nos introduce en el mismo panorama terrorífico, grotesco, como resultado de la locura oculta del hombre moderno.

### **3.2 *Die Physiker* y el problema del físico nuclear**

*Die Physiker* es protagonizada por el científico y genio Johann Möbius, quien intenta esconder sus valiosos descubrimientos científicos a la industria, las instituciones y fuerzas políticas fingiendo locura y encerrándose en un manicomio, para evitar que sus hallazgos tengan implementaciones bélicas y que el mundo llegue a su fin. Otros dos físicos, uno del este y otro del oeste entran también al “sanatorio” disfrazados de pacientes para utilizar las teorías de Möbius en favor de sus respectivas fuerzas políticas, hasta que la directora del manicomio anuncia que ella posee los manuscritos secretos del físico y los usará para conquistar el mundo. Siguiendo la comparación que hace Hans Mayer, mientras en *Galilei* se defiende el conocimiento científico como un saber que pertenece a toda la humanidad, en *Die Physiker* el conocimiento no puede estar al alcance de todos, pues su uso conlleva una enorme responsabilidad y corre el riesgo de perderse en las manos de cualquier ser humano. La obra presenta al mismo hombre de ciencia fáustico, el que busca explicar y

---

<sup>8</sup> Citado por HOSTETTER, *op.cit.*, p. 89.

<sup>9</sup> El austriaco Hans Friedrich Kuhnelt abordó el peligro de la bomba atómica en su obra de 1960 titulada *Es ist später als du denkst*, que recibió, no obstante, críticas negativas.

conocerlo todo, pero ahora temeroso de sí mismo al toparse por fin con un límite: sus propios descubrimientos. El saber ya no está bajo su control y sus increíbles consecuencias son resultado y afirmación de su imperfección, de manera que el hombre se vuelve un riesgo para sí mismo, el científico ha creado un monstruo porque él mismo es monstruoso. “Möbius: Unsere Wissenschaft ist schrecklich geworden, unsere Forschung gefährlich, unsere Erkenntnisse tödlich. Wir müssen unser Wissen zurücknehmen. Denn: Es gibt Risiken die man nicht eingehen darf: der Untergang der Menschheit ist ein solches.”<sup>10</sup>

La obra lleva el problema científico a sus últimas consecuencias, al ineludible fin de la humanidad. A diferencia de las figuras de Galileo y Oppenheimer, Möbius se encuentra en la última etapa del conflicto, la resignación a la naturaleza fallida del hombre, su grotesca ceguera, deshumanización y muerte. “Si Galileo Galilei es un punto de partida, *Los físicos* es un non plus ultra, en el que el físico ni siquiera vive su conflicto en el mundo real, en la sociedad, como Oppenheimer, sino que reconoce con su simulada locura su definitiva ‘derrota frente a la realidad’.”<sup>11</sup> La irracionalidad científica se suma a la noción de locura en la obra.

### 3.3 La locura en *Die Physiker*

*Quien añade ciencia añade dolor y en el mucho saber siempre hay mucha pena.*

La locura en *Elogio de la Locura*

*Die Physiker* concluye con la frustración de los planes de los tres físicos y una confusión abismal ante el apocalipsis inminente a manos de la loca Mathilde von Zahnd, tan humana, que ignora que la imposición de su poder conducirá a su propia muerte. La paradoja domina la historia y refleja el devenir caótico de la realidad como un conjunto grotesco de accidentes y eventos azarosos e inverosímiles, propios del mundo moderno y resultado de los intentos fallidos del hombre por dominar a la naturaleza. Muestra pues la paradoja de la razón irracional o el error propio de la razón y sus parámetros; pone en duda la tajante

---

<sup>10</sup> “Möbius: Nuestra ciencia se ha vuelto horrorosa; nuestra investigación, peligrosa; nuestros conocimientos, mortales. Debemos guardar nuestro saber. Pues hay riesgos que no deben asumirse: la caída de la humanidad es uno de ellos.” [Traducción mía.] Friedrich DÜRRENMATT, *Die Physiker, eine Komödie in zwei Akten*. Zürich: Arche, [s/a], S. 62.

<sup>11</sup> DORNHEIM, *op.cit.*, p. 144.

división entre locura-error y razón-verdad para confundirlos en un caos antinatural provocado por el curso “racional” de la historia.

Y es que el error es más común de lo que solemos reconocer, y lo refleja la noción de *locura*, variable a lo largo de la historia social y literaria. Para todo concepto de locura ha existido un parámetro o categoría de lo que se considera “normal”<sup>12</sup> y de acuerdo con Michel Foucault —a partir de la Ilustración, con un antecedente fundamental en el pensamiento platónico<sup>13</sup>—, este parámetro ha sido el de la razón, sobre todo a partir del cartesianismo. La razón es su propia referencia, se define con base en sí misma y, en la visión de Dürrenmatt, ésta es la maldición de la humanidad, su laberinto. La fe plena en la razón, incluyendo la técnica y la ciencia, ha sido causa de las mayores catástrofes al convertirse además en la nueva metafísica de las civilizaciones, a la manera de un nuevo idealismo. En sus *Theaterprobleme* de 1954 el autor compara al mundo con la Física en el sentido de que se representa ya en números y ganancias y no en personas o conocimientos. La emblemática imagen del planeta y del Estado es la bomba atómica, un hongo bello y terrible a la vez, ambivalente, grotesco, donde un espejismo natural y la irracionalidad humana se unen. “Der Staat hat seine Gestalt verloren, und wie die Physik die Welt nur noch in mathematischen Formeln wiederzugeben vermag, so ist er nur noch statistisch darzustellen.”<sup>14</sup> En un panorama de ciencia despiadada, ideologías bélicas y hombres poderosos, las nociones de locura carnavalesca, amorosa, imaginativa y artística se presentan más humanas, armónicas y naturales que la “normalidad” de políticos, fanáticos religiosos o científicos. ¿Qué hay en nuestra naturaleza que nos ha impedido distinguir con claridad el carácter terrorífico y absurdo de ciertas acciones como la guerra? ¿En qué radica nuestra locura? Todo parece partir del principal padecimiento de la humanidad que además parece incurable: la *hybris*, la soberbia de la razón, por un lado; y por otro, una perversión del espíritu a causa del poder traducida en deshumanización y crueldad.

---

<sup>12</sup> Un recorrido muy completo y claro sobre las concepciones sociales y algunas literarias de la locura es *Breve historia de la locura* de Roy PORTER, trad. de Juan Carlos RODRÍGUEZ. Madrid/México, Turner/FCE, 2002. (Noema, 27). En el ámbito literario recomiendo el estudio de Marta CONTRERAS, “La locura como tema literario”, *Atenea. Ciencia, arte y literatura*. Ene-Jun. 1994, No., 469 (Concepción, Chile); también recomiendo de Jacques DERRIDÁ, “Cogito e historia de la locura” en *Folie et Déliraison, Histoire de la folie à l’âge classique*, una lectura a la *Historia de la Locura* de Foucault.

<sup>13</sup> Platón ponderó lo racional, la libertad y dignidad humanas sobre el poder del deseo esclavizante e irracional como medios para conocer la naturaleza.

<sup>14</sup> “El Estado ha perdido su forma y como la Física, el mundo es representable solo a través de fórmulas matemáticas, con estadísticas.” [Traducción mía.] DÜRRENMATT, “Theaterprobleme”, *op.cit.*, S. 60.

### 3.3.1 La locura “no diagnosticada”

Paradójicamente la razón ha llevado a la humanidad a perderse en la irracionalidad y la inconsciencia. Para hacerlo visible Dürrenmatt crea con *Die Pysiker* un mundo donde los límites entre lo racional e irracional se difuminan hasta desaparecer. Empieza por el supuesto sanatorio, un microcosmos que evidencia el contraste entre el hombre sano o racional y el hombre enfermo o loco, el constructo del comportamiento racional y del comportamiento psicótico. El primer acto nos sumerge en esta concepción maniqueísta: quien está adentro es el loco, el que se equivoca, y quien está fuera es el cuerdo, el que dice la verdad. La trama se encarga de invertir gradualmente los papeles creando un mundo al revés, en el que brotan las obsesiones de los aparentemente cuerdos —como la doctora von Zahnd o el inspector—, a la vez que surgen destellos y claras manifestaciones de lucidez en los físicos que consideramos locos<sup>15</sup>. En el segundo acto confirmamos esta inversión cuando los físicos confiesan haber fingido locura, y la doctora von Zahnd padece alucinaciones. Pero la obra da un giro más que rompe con las paredes del microcosmos para expandirse al mundo entero: la doctora sufre tanto de una locura clínica como de una obsesión, algo propio a la naturaleza humana fallida, una locura aceptada por cordura, que comparte con el resto de la humanidad.

La locura es usualmente definida como una desviación de la norma, de *derirare*, “desviar”, delirio impropio de la función *normal* de la razón. *Die Physiker* pone en tela de juicio esta *normalidad*, muestra a la razón como una herramienta falible, y si la razón falla entonces puede dudarse de todo lo que ésta ha determinado, incluyendo la locura misma. Ute Seydel menciona en su ensayo sobre *El Paraíso que fuimos* de Rosa Beltrán que “el mundo normal se caracteriza como el espacio de un grado de locura admitido”<sup>16</sup>. Lo mismo sucede en *Die Physiker* donde la línea que separa al mundo de los “locos” del de los “cuerdos” se niega en favor de una realidad caótica que funciona a partir de las obsesiones humanas, “locuras no diagnosticadas”, diría Seydel. Todos los personajes sufren cierta obsesión o irracionalidad escondida bajo un concepto artificial de cordura: los científicos

---

<sup>15</sup> A la manera de la locura sabia del Renacimiento.

<sup>16</sup> SEYDEL, Ute, “La corte de los ilusos de Rosa Beltrán. Una lectura desde el paratexto” en Nora PASTERNAK y Milagros EZQUERRO (Prefacio y coord.), *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*. Paris: Indigo - Côté femmes, p. 212.

matan enfermeras para aparentar ser locos y conquistar sus razonables metas políticas; y la doctora von Zahnd es capaz de mentir hasta lo inaudito para satisfacer su grotesca ambición de poder. Pero aún más, la obra transmite el carácter patético de un antihéroe que aunque es víctima de su propia *hybris* al estilo clásico<sup>17</sup>, se vuelve un payaso valiente, un héroe ingenuo y ridículo, en medio del caos y la locura generalizada. Möbius cree poder salvar al mundo por sí mismo y sus deseos son frustrados por fuerzas que lo superan, es alcanzado no por un destino que impone normas sociales o virtudes, sino por un “destino” dominado por la irracionalidad, el azar y por su propio error. El castigo de muerte o la locura en que cae finalmente el héroe de la tragedia griega es aquí simple condición humana. Mathilde von Zahnd representa las fuerzas invisibles, los gobiernos y el poder maniático frente al cual el simple individuo o ciudadano es totalmente impotente, porque es ignorante de su propia falibilidad y del influjo del azar en el mundo. De manera que Dürrenmatt no se burla de los locos en favor de los cuerdos o viceversa, sino que refleja la locura de cualquier observador.

### 3.3.2 La locura carnavalesca y la *demencia* moderna

La locura es una metáfora de Dürrenmatt para la condición grotesca, paradójica del hombre moderno y su “fe en el saber”, para la cual Erasmo de Rotterdam elige el término *demencia* en *Elogio de la Locura*, obra en la que la locura misma es la voz narradora que departe sobre los errores del mundo con gran sabiduría. Su cinismo es la sátira de un mundo despreciable y la ironía de uno deseable. Lo que comienza como una defensa de sus adeptos, se convierte en una reflexión sobre la calamidad de la naturaleza humana y la distinción entre sí misma —como una locura carnavalesca, plácida y tan sosegada, que goza incluso de sentido común— y la *demencia* —locura que proviene del Caos y de Saturno, quien devoró a sus hijos.

Es preciso reconocer, pues, que existen dos clases de locura: una es la que sube de los infiernos cada vez que las Furias lanzan sus serpientes para despertar en los hombres la fiebre de la guerra, la sed de oro, el crimen del incesto, los amores sacrílegos, el parricidio y los

---

<sup>17</sup> La responsabilidad y la culpa son sentimientos característicos del héroe clásico, un individuo consciente y reflexivo que, aunque sujeto a los deseos de los soberbios dioses y las malévolas furias, se ve arrastrado a la locura (*nemesis*) tras un desgarramiento de ignominia y pesar a causa de su propia *hybris*, ambición y soberbia, uno de los motivos principales en la obra dramaturgica y pictórica de Dürrenmatt.

demás horrores por el estilo, o para clavar en su consciencia la saeta del remordimiento. Y la otra, bien distinta por cierto, es la que emana de mí, y que todos ansían disfrutar como un gran bien. Esta locura se manifiesta generalmente por un agradable extravío que libra al espíritu de sus preocupaciones y pesares y lo sume en un baño de delicias.<sup>18</sup>

Actualmente el término *demencia* se aplica a un cuadro clínico bien determinado relacionado con la vejez, sin embargo en Erasmo ilustra la locura no diagnosticada, la que busca el valor y el poder en el saber y en él deposita su absoluta confianza, la locura de la modernidad. En el *Elogio*, la locura narradora muestra al sabio como el más necio de todos por entregarse al sufrimiento en oposición al deleite que hay en la ignorancia, pero sobre todo enfatiza su vana vanidad: aun a costa del saber, el hombre busca el propio deleite intelectual sin darse cuenta de que jamás poseerá la sabiduría absoluta.

Entonces era considerado un crimen el pretender traspasar los límites que la naturaleza impuso al conocimiento humano, y a nadie se le ocurría querer averiguar lo que pasaba más allá del firmamento. Pero poco a poco esa pureza de la edad de oro fue corrompiéndose, hasta llegar al nacimiento de las ciencias, hijas de un genio maléfico, como queda dicho, y que si al principio eran pocas, la superstición de los caldeos y la fantasía de los griegos las multiplicaron hasta el infinito, para tortura de los cerebros, de tal manera que una sola de ellas, la Gramática, es suficiente para martirizar y volver loco a cualquiera.<sup>19</sup>

La ciencia es un “genio maléfico”<sup>20</sup> que en balde, convierte en complejo el carácter simple de la naturaleza. La locura contemporánea es el espejismo del poder y la verdad en el saber, es la ignorancia de los límites de la humanidad. En *Die Physiker* el loco es algo más real y temible que una extravagancia y se traduce en el animal racional que se pierde en la soberbia, es el ciudadano cómodo e inconsciente, el ideólogo irreflexivo, el científico autómatas y el político asesino, es el hombre aparentemente sabio, tan ignorante como perverso del siglo XX. Así lo explica Luis Alberto Ayala en su ensayo *Locura y poder*:

La locura es un líquido que trastorna la mente de los hombres, inyectándoles poder y sabiduría. Los modernos consideran esto una afrenta a su supuesta autonomía. Están demasiado ensimismados, imposibilitados para percibir las fuerzas que manipulan los hilos

---

<sup>18</sup> ERASMO DE ROTTERDAM, *op.cit.*, p. 69.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>20</sup> Descartes en cambio se preocuparía por una reafirmación del saber atacando al “Genio maligno”, capaz de confundir al intelecto.

de sus exiguas existencias. Los griegos, en cambio, eran conscientes de que no hay saber alguno que no sea un don divino, así como también sabían que toda manifestación de poder proviene de los dioses. Locura y sabiduría están inextricablemente unidas.<sup>21</sup>

El concepto de locura se relaciona directamente con la concepción de la realidad: al realismo grotesco carnavalesco corresponde una locura carnavalesca, y al realismo grotesco negativo de Dürrenmatt corresponde la locura de la razón moderna, la *demencia* erasmiana<sup>22</sup>. La locura como una noción paradójica —de ciencia fallida, de razón irracional— la vuelve un artificio literario que coadyuva en crear el fenómeno grotesco en *Die Physiker*, y estructura su mundo al revés. Frente a la expectativa y prejuicios del lector o espectador de un mundo dividido entre locura y cordura, los límites se rompen y se encuentra sabiduría donde se esperan delirios y viceversa, los mundos se invierten, intercambian y expanden constantemente. El motivo de la “locura sabia”, similar a la locura quijotesca y una de las paradojas favoritas de los humanistas<sup>23</sup>, es importante para este efecto, reflejado evidentemente en Erasmo y en gran medida en el primer acto de *Die Physiker*, cuando los “locos” hablan con sensatez y verdad. La figura del loco como alguien impune y desatendido, es campo seguro para argumentar sobre el orden social, político, religioso y cultural. *Die Physiker* recuerda también el metateatro de Lope de Vega, con los personajes “actuando como locos”, es decir, representando un papel falso al interior del mundo ficcional, un recurso que ayuda igual a crear confusión que a romper la barrera entre ambos planos. De manera que la locura complementa el concepto moderno de lo grotesco en *Die Physiker*, a la vez que aporta su esencia paradójica al fenómeno como recurso literario y su culminación en la paradoja irresoluble.

### 3.4 El género híbrido

*Die Physiker* es una “comedia en dos actos”, una etiqueta que más que determinar el subgénero, lo satiriza y le resta importancia. Definirlo implica a últimas fechas desmenuzar una obra en elementos distintos que conviven en una sola representación. El teatro

---

<sup>21</sup> Luis Alberto AYALA BLANCO, “Locura y poder”, *El silencio de los dioses*. México: Sexto Piso, 2004, p. 71.

<sup>22</sup> Para Foucault si en la Edad Media el tema más común era la muerte, en los albores del Renacimiento sería la locura como símbolo de la catástrofe, el saber de los locos es el que predice y anuncia el fin del mundo.

<sup>23</sup> La idea de que, en un mundo de locos, el único realista era el idiota o el simplón ejemplificado usualmente con Demócrito.

contemporáneo como una arte que integra motivos y recursos de cine, documental, danza, música y pantomima, huye al sello definitorio y parece condenarlo al fracaso. El teatro se enfoca en la expresión y explora la vida con todos los medios que tiene a su alcance. Esta experimentación es consecuencia de un largo proceso de transgresiones al género clásico y Friedrich Dürrenmatt es un precursor de la dramaturgia de posguerra que lo hace evocar a Aristófanes, jugar con Aristóteles y retomar a Brecht.

Por otro lado, la propuesta de Dürrenmatt como una comedia grotesca ha dado lugar a que críticos como Mark Cory<sup>24</sup>, la definan como “tragicomedia”. Considero que este término designa un subgénero aparte basado en la conjunción de elementos cómicos y trágicos clásicos<sup>25</sup> que ejercen sus funciones íntegramente. En *Die Physiker* las trasposiciones e inversiones, “el mundo al revés”, conviven con elementos trágicos solo en favor del efecto estético del grotesco, y los elementos formales clásicos de la obra no actúan en realidad como tales, sino que se incorporan irónicamente, si se les incluye es solo para señalar su ineficacia, como el uso de las tres unidades o la abstención de presentar escenas violentas. Ninguna muerte es representada en escena y ninguno de los cadáveres aparece a la vista del público con además marcada intención, así lo explica sarcásticamente el autor-narrador: “(Die Krankenschwester liegt auf dem Parkett, in tragischer und definitiver Stellung, mehr im Hintergrund, um das Publikum nicht unnötig zu erschrecken)”<sup>26</sup>. Las extremas precauciones del autor para esconder al público la muerte de alguna enfermera, va acompañado de cierta indiferencia, ninguna provoca una catarsis de las pasiones y más bien, al modo de una novela policiaca, el cadáver no es tan importante como la búsqueda del asesino.

Por otro lado, si en el teatro isabelino y la nueva comedia del Siglo de Oro el tema de la locura era un buen pretexto para el *imbroglio* cómico era debido a ligereza y gozosa despreocupación de la locura carnavalesca y su realismo grotesco. En *Die Physiker* el

---

<sup>24</sup> Mark CORY, "Shakespeare and Dürrenmatt: From Tragedy to Tragicomedy" (1980) en *Comparative Literature*, Vol. 32, No. 3 (Summer, 1980) University of Oregon, pp. 253-273 (JSTOR, diciembre 2008).

<sup>25</sup>La tragicomedia enmarca una variedad de dramáticas donde lo cómico y lo trágico conviven *de alguna manera*; empezó con Plauto y su violación de la comedia y la tragedia al introducir reyes y esclavos en una sola obra con roles opuestos a los tradicionales, héroes y dioses burlescos, esclavos de dignidad trágica o prostitutas de profundo sentido moral. El formato tuvo ecos en el drama renacentista y en su mayoría lo trágico se introducía solo como un medio de compasión dentro de una trama principalmente cómica.

<sup>26</sup>“La enfermera yace sobre el suelo en posición trágica y definitiva, más al fondo para no asustar innecesariamente al público.” [Traducción mía.] DÜRRENMATT, *Die Physiker*, *op.cit.*, S. 11.



sarcasmo es solo una manera de demostrar que la forma deja de trascender cuando el tema supera al arte y a la imaginación. “Die Atombombe kann man nicht mehr darstellen, seit man sie herstellen kann. Vor ihr versagt jede Kunst als eine Schöpfung des Menschen, weil sie selbst eine Schöpfung des Menschen ist. Zwei Spiegel, die sich ineinander spiegeln, bleiben leer.”<sup>27</sup> Se resta importancia al género y al subgénero como forma, pues es solo valioso en la medida en que ayuda a hablar y a enfrentar la realidad, se mide con base en su eficacia comunicativa, no en parámetros estéticos, y se experimenta con él. Así nombrar “tragicomedia” a *Die Physiker* sería reducirla e ignorar la teoría y cosmovisión del autor que busca ante todo descubrir la irresolubilidad grotesca del mundo aprovechando la eficacia del distanciamiento cómico y la participación siniestra.

### 3.4.1 El paratexto y la intervención interpretativa

Así como el subgénero de la obra oscila entre lo cómico y lo trágico, el género dramático de *Die Physiker* se enriquece con poesía, música y comentarios críticos en las acotaciones. Dürrenmatt crea una narrativa en torno a la acción aprovechando el espacio textual de las didascalías y una especie de epílogo para exponer puntos que tienen que ver tanto con la obra como con la dramática en general. Esta manera en que la voz autoral se introduce en la obra y direcciona su sentido es a lo que en esta tesis llamo intervención interpretativa.

Las acotaciones son por naturaleza zonas de intervención autoral para la puntualización de acciones, gestos y otros detalles de la puesta en escena. Estas anotaciones se dirigen a un cuerpo actoral y técnico, no a espectadores y mucho menos lectores si se considera que el texto dramático está destinado a ser representado. En *Die Physiker* esta pauta se rompe. La voz del autor resuena en numerosas frases didascálicas extendiendo su función más allá de la simple indicación o pormenorización, podríamos decir incluso que su papel principal es otro: ser ocasión para que el autor comente su propia obra y prácticamente complemente el sentido que construirá el lector/espectador a partir de los diálogos; en otras palabras, ser parte de la obra. De esta forma en *Die Physiker* los elementos marginales se vuelven paratextuales e integran junto con el cuerpo dramático una obra total, un texto para la

---

<sup>27</sup> “La bomba atómica ya no puede ser representada, desde que se la puede producir. Ante ella fracasa todo arte como creación del hombre, pues ella misma es creación del hombre. Dos espejos que se reflejan el uno en el otro permanecen vacíos.” [Traducción mía.] DÜRRENMATT, “Theaterprobleme”, *op.cit.*, S. 60.

representación y una obra literaria con diálogos y la prosa de un autor-narrador omnisciente, que cobra sentido tanto en el escenario como en el papel. La mezcla de géneros crea un texto a la vez dramático y prosístico que suponemos tendría una adaptación escénica donde la acción se acompaña constantemente de signos textuales que participan en el efecto de distanciamiento o desrealización.

Para ejemplificar la intervención autoral o narrativa basta mencionar la amplísima acotación al inicio de la obra, oportunidad tanto para la descripción como para la reflexión crítica, y hasta la ironía. En este espacio se delinea el personaje de la doctora Mathilde von Zahnd. Gracias al autor/narrador podemos deducir aspectos de su temperamento que no podríamos saber a partir de los diálogos, como la mención de su larguísimo título profesional. El autor trata así a los personajes no como figuras ficticias desde un punto de vista externo, sino que parece tener una relación personal con ellos, más que un narrador, su actitud es la de un testigo crítico de los hechos que describe, hace adjetivaciones con aire enérgico y severo y menciona, por ejemplo, que lo espacial no tiene mayor importancia para luego describirlo minuciosamente. El autor/narrador muestra así un temperamento propio y muy presente a lo largo de la obra como si se tratara de otro personaje.

\*"Salon einer bequemen, wenn auch etwas verlotterten 'Villa'."

\*"Das einst schmucke Nest mit seinem Schloß und seiner Altstadt is nun mit gräßlichen Gebäuden der Versicherungsgesellschaften verziert..."

\*"Dazu beruhigt überflussigerweise auch noch die Landschaft die Nerven."<sup>28</sup>

Este autor/narrador omnisciente parece contenerse para no decirnos el final. En ciertos momentos se le escapan detalles o menciones sarcásticas que arrojan luz o sospecha sobre lo que sucederá y que el lector/espectador solamente comprende o descubre al final o en una segunda lectura: "Im Salon der nun schwach bevölkerten 'Villa' halten sich meistens drei Patienten auf, zufälligerweise Physiker, *oder doch nicht zufälligerweise, man wendet*

---

<sup>28</sup> "El salón de una cómoda, aunque bastante piojosa villa." / "El nido alguna vez decorado con su castillo y su pueblo está ahora decorado con horrorosos edificios de compañías aseguradoras." / "Fuera de eso el paisaje todavía tranquiliza superficialmente los nervios." [Traducción mía.] DÜRRENMATT, *Die Physiker*, *op.cit.*, S. 9.

*humane Prinzipien an und lässt beisammen, was zusammen gehört*"<sup>29</sup>. En este fragmento la villa se entrecomilla sarcásticamente, para negar que es una villa, en el momento solo levanta sospechas, pero al final de la obra se descubre que es una tesorería. Lo mismo sucede con los físicos, de quienes descubrimos que no se encuentran juntos por casualidad, y que la doctora carece totalmente de "principios humanitarios".

Pero la señal más clara de la intervención interpretativa serán los *21 puntos* al final de la obra, un elemento inusual que remite indudablemente a la poética de Dürrenmatt y a la temática de la obra.<sup>30</sup> A modo de silogismos, los puntos se enumeran en una cadena de afirmaciones o reglas relacionadas lógicamente. Podemos dividir esta serie lógica en cinco grandes bloques de acuerdo con un tema principal.

- A. La labor del dramaturgo consiste en introducir el azar para crear una ficción verosímil, sin pretender demostrar o enseñar algo.
- B. El azar domina en la vida y en la obra, entre más intente el ser humano controlar o planear el devenir, peor se topará con el azar, como Edipo.
- C. Lo grotesco no es un sinsentido, sino paradoja y una historia que hable sobre físicos será paradójica como el ser humano es paradójico.
- D. El objetivo más importante de la ciencia son sus efectos, que son para todos y corresponde a todos resolverlos, no a un solo hombre.
- E. La paradoja es un medio de la dramática para mostrar verdad y dependerá del espectador si va a su encuentro.

La construcción de la trama supera las líneas del diálogo y el autor/narrador hace anotaciones sobre los protagonistas y sus acciones, pero también sobre las razones mismas de su intervención y nuestro papel como lectores/espectadores. En los puntos parece dominar la voz del autor que de pronto nos aleja de la ficción para resumir prácticamente su intención como dramaturgo: no enseñar pero tampoco renunciar al sentido, sino mostrar la verdad a partir de la irresolubilidad paradójica grotesca, y del azar como un elemento esencial de cualquier historia verosímil. Se percibe pues el interés del autor/narrador por alejarnos de la inercia didáctica del teatro y lo hace irónicamente a través de un mensaje

---

<sup>29</sup> "En el salón de la villa ahora poco poblada se encuentran casi siempre tres pacientes, casualmente físicos, o quizás no por casualidad; uno debe aplicar principios humanos y permitir que se una lo que debe estar unido." [Traducción y cursivas mías.] *Ibidem*, S. 10

<sup>30</sup> Ver el Apéndice 2 para la enumeración en alemán y su traducción.

claro que puede resumirse en que no hay mensaje, la obra busca ser un reflejo de la existencia y su complejidad, y en este sentido la obra se vuelve una especie de estatuto sobre la función exploratoria que desempeña el arte dramático en nuestra era nuclear.

### **3.5 El fenómeno grotesco en *Die Physiker***

Lo grotesco como la herramienta de Dürrenmatt para dar forma y lidiar con la imperfección y el potencial de autodestrucción, busca ser una estructura comprensiva del texto. Si podemos llamar a *Die Physiker* una *obra grotesca* es porque existe una correspondencia entre el tema de la locura —la disolución paradójica entre razón e irracionalidad, manifestado en cada uno de los personajes y el mundo de la obra—, y la construcción de la trama a base de pequeñas estructuras cómico-siniestras que la tejen y se nutren a su vez del tema. Lo grotesco en Dürrenmatt no se limitará a ser una sátira moderna, pues como he mencionado su realismo grotesco es tan paradójico como el realismo primitivo pero, dado que solo niega, señala error sin solución, su manera de mostrarlo será a partir de la ironía cómica y el choque siniestro para crear la experiencia de lo paradójico en el espectador, de su realismo grotesco cíclico y negativo. La *comedia grotesca* es la conjunción de la distancia e identificación dramáticas, pero es sobre todo irresolubilidad de opuestos, lo cual refleja no solo la noción grotesca del mundo que busca transmitir el autor, sino que es además un recurso efectivo para evitar la tendencia hacia un mensaje concreto. Ya hemos hablado del tema de la locura y su papel en el efecto grotesco de la obra. A continuación veremos el funcionamiento del grotesco expuesto en el capítulo anterior a través de signos y motivos cómicos y siniestros que destacan de manera general en la obra, los cuales se reflejarán en menor o mayor medida en cada personaje y en cada elemento escénico, desarrollados en el análisis formal del último capítulo.

#### **3.5.1 Artificios de distanciamiento cómico**

De acuerdo con la teoría de Bergson lo cómico suele ser inconsciente para quien lo provoca, entre más involuntario o más distraído sea el personaje, más cómico será, puesto que fortalecerá la impresión de tratarse de un autómatas, una máquina o títere, para lo cual reímos en busca de hacer resurgir su voluntad, su humanidad y control. La risa como un mecanismo de corrección es la muestra de la obsesión que tiene el ser humano con un ideal,

cumplir con una visión artificial de sí mismo. El hombre busca imponer su inteligencia y dominio sobre la naturaleza, pero es la comedia la muestra más fehaciente de su constante error, de su condición imperfecta representada en cada uno de los personajes. Si para Bergson toda forma de la comedia es una mecanización de lo vivo, podemos encontrar en *Die Physiker* varios mecanismos:

### **\*La simpleza artificial de los personajes**

La configuración de los personajes responde a la perspectiva universal del autor. “El protagonista de una obra de teatro no solo da empuje a la acción o experimenta una suerte determinada, sino que representa además un mundo.”<sup>31</sup> Los personajes se ven envueltos en circunstancias inusuales que los colocan en dilemas morales y emocionales lo que los dota de cierta complejidad trágica, pero al mismo tiempo tienen personalidades simples que por momentos parecen obsesiones concentradas, exageradas versiones de la realidad al modo de estereotipos: la doctora, la enfermera, el inspector, los policías, “los físicos”, las enfermeras, los enfermeros, la esposa, el misionero, los niños. Aun más, cada personaje termina por representar un sector social: la autoridad, las instituciones, Occidente, Oriente, los científicos, los obreros, la religión, la familia, las mujeres, la niñez; y sobre todo, conductas morales: la ambición, la soberbia, la justicia, el sacrificio, la razón, la locura, la deshumanización, la indiferencia, la hipocresía, la bondad, el amor, la inocencia, por mencionar algunos. Esta simpleza crea un efecto de artificialidad y distancia que se enfatiza con la exageración del vestuario y el juego de identidades en el caso de los físicos, cuya personalidad como grupo destaca sobre lo individual en el primer acto, lo que evidencia a los personajes como títeres dentro de una ficción.

### **\*Signos gestuales y corporales**

La comedia se manifiesta en el sentido clásico de que muestra personajes defectuosos a través de gestos y signos corporales, como las reacciones enérgicas o la mención de comida en medio de una discusión importante, un elemento de torpeza que hace burla a las pretensiones de las figuras, provocando risa y creando distancia entre el espectador y la ficción.

---

<sup>31</sup> DÜRRENMATT, *Problemas teatrales*, op. cit., p. 38.

- Newton: Und dafür mußte ich eine Krankenschwester erdrosseln und Deutsch lernen.
- Einstein: Während man mir das Geigen beibrachte: eine Tortur für einen völlig unmusikalischen Menschen.
- Möbius: Essen wir nicht weiter?
- Newton: Der Appetit ist mir vergangen.
- Einstein: Schade um das Cordon bleu.<sup>32</sup>

### **\*La caricatura**

La caricatura tiene que ver con la artificialidad de los personajes, pero quien mejor la ejemplifica es la doctora von Zahnd. De acuerdo con Bergson, una fisonomía es capaz de causarnos risa porque nunca tiene un equilibrio perfecto, es decir, es susceptible de error. La rigidez se manifiesta en un rasgo en particular, “determinada distracción fundamental de la persona, como si el alma se hubiese dejado fascinar, hipnotizar, por la materialidad de una acción simple”. Así, la caricatura surge de

un hábito que se anunció, el esbozo de un posible gesto, una deformación preferida, en suma, a la cual se inclinará más fácilmente su naturaleza. El arte del caricaturista consiste en captar ese movimiento, a veces imperceptible, y hacérselo visible agrandándolo. Hace gesticular a sus modelos como ellos gesticularían si extremaran su gesto.<sup>33</sup>

La joroba de la doctora von Zahnd es el resultado de un vicio, ella misma se ha caricaturizado, es muestra y metáfora de sus propios hábitos malignos, de su insociabilidad, de su locura.

### **\*El títere**

La joroba de la doctora es la gesticulación de su personalidad fallida que se complementa además con su papel de titiritera del mundo, para terminar siendo títere del cosmos, un grotesco minotauro, como el resto de la humanidad. El títere tiene que ver con lo artificial y mecánico, es el antihéroe torpe, el *clown* sin control de su destino. Este mecanismo cómico se basa en la noción laberíntica y abismal de la existencia en Dürrenmatt. El sanatorio-fábrica se vuelve el laberinto del que los hombres no pueden huir y cuyos destinos son

---

<sup>32</sup> “-Newton: y para eso tuve que estrangular a una enfermera y aprender alemán. / -Einstein: Mientras a mí me hizo aprender a tocar el violín: una tortura para una persona totalmente ajeno a la música. / -Möbius: ¿No seguimos comiendo? / -Newton: Se me fue el apetito. / -Einstein: Lástima por el Cordon Bleu.” [Traducción mía.] DÜRRENMATT, *Die Physiker*, *op.cit.*, S. 61-62.

<sup>33</sup> BERGSON, *op.cit.*, p. 27.

controlados sin saberlo. El títere es entre los mecanismos cómicos, el que quizás logra con mayor fuerza el efecto grotesco final, por su naturaleza tanto cómica como siniestra; es cómico hasta que adquiere un aspecto familiar al espectador, quien termina por identificarse con él.

### **\*La bola de nieve o Edipo**

Consiste en la serie de peripecias e intentos del héroe por eludir lo ineludible, el cual Bergson llama “la bola de nieve” aludiendo a su efecto, que se propaga acrecentándose, de modo que la causa, insignificante en un principio, alcanza mediante un progreso necesario, un resultado tan importante como inesperado.

Este mecanismo resulta ya cómico cuando es rectilíneo, pero resulta mucho más cómico cuando se vuelve circular y los esfuerzos del personaje, por un fatal engranaje de causas y efectos, llegan a colocarlo pura y simplemente en el mismo lugar. (...) Recorrer tanto camino para volver, sin saberlo, al punto de partida, es realizar un gran esfuerzo para conseguir un resultado nulo. Podría uno sentir la tentación de definir lo cómico de esta manera. Tal parece que fue la idea de Herbert Spencer: la risa vendría a ser el indicio de un esfuerzo que de pronto tropieza en el vacío. Kant decía ya: “La risa proviene de una espera que súbitamente se resuelve en nada.”<sup>34</sup>

La bola de nieve es un mecanismo que coadyuva con el títere en el efecto grotesco final. La ignorancia y el error del personaje —haber creído que tenía voluntad para luego darse cuenta que ha sido y es un títere—, se magnifica con la extensión de la acción antes de la anagnórisis final, como en *Edipo Rey*.

### **\*El disfraz**

En la obra lo mecánico es aplicado a lo viviente con todas las formas del disfraz, desde el vestuario de “Newton”, hasta la rigidez social de las ideologías, reflejadas en la hybris y las obsesiones de todos los personajes ya sea por la ciencia, la religión, la política, o el poder. La razón humana por encima de la naturaleza será la principal muestra de la imposición de lo mecánico sobre lo viviente: “Y es que la idea de regular la vida por procedimientos administrativos está más extendida de lo que se cree (...). Podría decirse que nos da la

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 64-65.

quintaesencia misma de la pedantería, la cual, en el fondo, no es sino el arte que pretende dar una lección a la naturaleza”<sup>35</sup>.

### **\*La repetición**

Conversaciones, frases, conductas y sucesos repetitivos: la actitud inmutable de Einstein y sus reinterpretaciones musicales; la casi robótica conducta de enfermeras, enfermeros y policías; los paralelismos entre los dos actos a partir de sucesos en serie, al igual que el intercambio de actitudes entre el inspector y la doctora<sup>36</sup>; tres enamoramientos, tres asesinatos, tres físicos, tres habitaciones y el tema de la obra en torno al ciclo de error y destrucción que constituye la historia. La repetición apoya la percepción de que la obra y la realidad funcionan a partir de mecanismos cíclicos, antinaturales, artificiales, igual que los personajes, autómatas carentes de individualidad. Los movimientos sincrónicos son parte de la rigidez y el desdoblamiento de las figuras, un motivo del teatro épico para su efecto de distanciamiento que se relaciona con la artificialidad y el títere.

### **\*La interferencia o trasposición – el clown**

Consiste en invadir, trasladar o intercambiar ámbitos o características, lo que lo hace un artificio útil para un efecto paradójico al reunir de maneras distintas ámbitos contrarios. Un método de trasposición es a través de la *elevación o degradación paródica* que traslada lo vil a lo respetable o lo solemne a lo familiar y cotidiano —muy característico de la comedia grotesca carnavalesca— y que se traduce en el *clown*, representado de alguna manera en todos los personajes, elevados a su papel racional de hombres de ciencia, de religión o política para señalar su deshumanización o indeterminación. Möbius como un *clown*, el antihéroe torpe que termina en un ser indeterminado, es la trasposición de un héroe que logra su objetivo y gobierna su destino, o en otras palabras la soberbia o la *hybris* es una trasposición de la condición humana fallida. Otra muestra de la trasposición es la *exageración* a través por ejemplo del disfraz de “Newton” que más bien señala la diferencia entre Kilton y el personaje histórico, o la excesiva previsión de todos los personajes que choca con el surgimiento inverosímil del azar. Otro mecanismo de interferencia que destaca

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>36</sup> El intercambio de papeles entre “Newton” y Möbius durante la cena, o entre el inspector y la doctora en el primer acto (lo que hace o corrige uno del otro, termina haciéndolo el primero) es definido por Bergson como “inversión simétrica”.



es la de *el mundo al revés*, la invasión constante entre el plano de la locura y la cordura, lo racional y lo irracional. Uno de muchos ejemplos es la escena en que, en medio de la hostilidad de los “enfermeros” y encerrados en la tesorería, los físicos adoptan su papel de locos contemplativos.

–Murillo und McArthur: Rauskommen! (Newton und Einstein kommen, auch verklärt.)

–Newton: Eine geheimnisvolle Nacht. Unendlich und erhaben. Durch das Gitter meines Fensters funkeln Jupiter und Saturn, offenbaren die Gesetze des Alls.<sup>37</sup>

### 3.5.2 Signos de participación siniestra

El artificio que anulará la distancia creada por la comicidad se basa en lo siniestro, la conversión de lo ajeno en lo familiar, lo lejano en lo cercano, una especie de interferencia o trasposición. La participación siniestra surgirá tanto en pequeños instantes como en la totalidad de la obra; partirá o surgirá de un momento de anestesia cómica para inquietar e implicar al lector/espectador en la historia, no cautivándolo a la manera de la tragedia, sino extendiendo el mundo de la obra al mundo real a partir de la inserción de frases, temas o conductas de extrema gravedad en medio de lo jocoso. De manera que los artificios cómicos no encontrarán una solución a los errores que intentan señalar, sino que son enfatizados por su carácter siniestro, familiar. La artificialidad, el títere, el disfraz y la repetición no desembocan en el énfasis de la gracia y el control, en una moral o un sistema de valores, sino en sí mismos, en el error mecánico y la imposición moderna de la técnica sobre lo natural. La caricatura de la doctora, por ejemplo, no hará más que radicalizarse con sus acciones defectuosas; los gestos corporales y trasposiciones no señalarán un espíritu rescatable, y la interferencia de planos será permanente. El error distanciado por lo cómico se radicaliza solo por el hecho de mostrarlo como parte de nuestro mundo real. A continuación menciono algunos ejemplos que generan esta participación siniestra.

#### \*La bomba atómica

En la segunda escena del primer acto la conversación entre el pícaro “Newton” y el inspector, termina en la amistad entre ambos, inspector y homicida, una exageración e

---

<sup>37</sup> “-Murillo y McArthur: ¡Salgan! (Newton y Einstein salen, como transfigurados.) / -Newton: Una noche llena de secretos. Infinita y sublime. A través de los barrotes de mi ventana brillan Júpiter y Saturno, revelan las leyes del Universo.” [Traducción mía.] DÜRRENMATT, *Die Physiker*, op.cit., S. 68.

inversión cómica de papeles que no obstante se ve interrumpida por un comentario de “Newton” sobre la bomba atómica. La cercanía temporal y la gravedad del tema anulan la distancia risible en un momento donde nuestras emociones se encuentran, en términos de Bergson, anestesiadas. Se crea pues un choque cómico-siniestro.

–Newton: Nennen Sie mich einfach Albert.

–Inspector: Und Sie mich Richard. (Sie schütteln sich die Hände.)<sup>38</sup>

[...]

–Newton: Möchten Sie mich verhaften, weil ich die Krankenschwester erdrosselt oder weil ich die Atombombe ermöglicht habe?<sup>39</sup>

La bomba atómica y la destrucción nuclear como tema central de la obra la convierte en el motivo de mayor impacto en el efecto grotesco de la obra, pequeñas menciones como la citada se acumulan y eliminan el distanciamiento ficcional al hablar de una amenaza real que además se cumple al final de la obra.

### **\*El homicidio**

Al final del primer acto la participación siniestra será menos repentina y se extenderá en el tiempo en un proceso inverso al ejemplo anterior. Möbius anuncia a “Newton” que ha asesinado a la enfermera Monika, tras lo cual Einstein comienza a tocar una pieza alegre y “Newton” va a la chimenea a servirse un poco de cognac.

–Möbius: Ich habe Schwester Monika Stettler erdrosselt. (Aus Zimmer Nummer 2 hört man Einstein geigen.)

–Newton: Da geigt Einstein wieder. Kreisler. Schön Rosmarin. (Er geht zum Kamin, holt den Kognak).<sup>40</sup>

El tema de la muerte y el acto homicida de cada una de las enfermeras cumplirá con la misma función siniestra y su impacto se irá incrementando conforme avance la trama.

---

<sup>38</sup> “-Newton: Llámeme simplemente Albert. / -Inspector: Y usted llámeme Richard. (Se dan la mano.)” [Traducción mía.] DÜRRENMATT, *Die Physiker, op.cit.*, S. 18.

<sup>39</sup> “-Newton: ¿Me quiere arrestar porque estrangulé a la enfermera o porque posibilité la creación de la bomba atómica?” [Traducción mía.] *Ibidem*, S. 18-19.

<sup>40</sup> “-Möbius: Estrangulé a la enfermera Monika Stettler. (De la habitación número 2 se escucha a Einstein tocar el violín.) / -Newton: Ya empezó a tocar Einstein otra vez. Schön Rosmarin. (Va a la chimenea, agarra el cognac.)” [Traducción mía.] *Ibidem*, S. 45.

### **\*La enfermedad**

Lo corporal como símbolo del espíritu o bien como consecuencia y marca de un estilo de vida virtuoso o vicioso se refleja en la joroba de la doctora, la cual podría ser cómica hasta que se topa con la enfermedad. Los cuerpos de los pudientes clientes del sanatorio se vuelven índice de sus vicios y defectos, de sus particulares locuras, de sus exagerados deseos, de su antinaturalidad: “vertrottelte Aristokraten, arteriosklerotische Politiker-falls sie nicht noch regieren-, debile Millionäre, schizophrene Schriftsteller, manisch-depressive Großindustrielle usw., kurz, die ganzige geistig verwirrte Elite des halben Abendlandes...”<sup>41</sup> El defecto corporal que podría ser una graciosa caricatura del espíritu se radicaliza no obstante cuando se vincula con la enfermedad y el sufrimiento, cuyo realismo trágico y familiaridad acortan la distancia creada por la exageración cómica.

### **\*Los enfermeros monstruosos**

Una de las escenas con numerosos elementos contrastantes da inicio al segundo acto, cuando el inspector y sus colaboradores terminan de tomar las fotografías y pruebas del más reciente homicidio, el cadáver se encuentra todavía en el salón cuando entran los enfermeros recién contratados por la doctora: “monstruos”, en palabras del inspector, hombres gigantescos, famosos boxeadores de peso completo que la institución puede pagar gracias a su clientela de magnates y multimillonarios. La acotación destaca que uno de ellos es de tez negra. La escena no puede ser más que extraña. En primer lugar, la muerte de la enfermera, incluso siendo “la favorita” de la doctora, pasa a segundo término porque es la hora de la cena, la cual no puede dejar de ser exquisita y gourmet, una trasposición similar a la mencionada aquí arriba. Por otro lado se evidencia que el sanatorio tiene una solvencia económica tal que pueda darse lujos tan exorbitantes como tener deportistas profesionales por enfermeros que asemejan caricaturas grotescas; su profesión boxística y aspecto intimidante, tosco y hasta exótico poco corresponde con sus tareas, su lenguaje delicado y finos modales al poner la mesa y servir una cena francesa en charolas de plata y porcelana Meißner. Los elementos agresivos, exóticos y de refinamiento, junto con la exageración de lo físico y lo económico por encima de lo humano forman un tejido de trasposición e

---

<sup>41</sup> “Aristócratas buenos para nada, políticos con arterioesclerosis –si no gobiernan todavía-, millonarios débiles, escritores esquizofrénicos, industriales maniaco-depresivos, etc., en suma toda la élite espiritualmente confundida de la mitad de Occidente.” [Traducción mía.] *Ibidem*, S. 10.

interferencia. Encontramos frialdad y superficialidad donde la lógica señalaría sensibilidad, y vemos sofisticación y ternura en sitios extraños, materiales, fríos, violentos. Al mismo tiempo la superficialidad de quienes dirigen el sanatorio llega a tal extremo que se vuelve inhumana, indiferente a la muerte y por tanto, grotesca a los ojos del hombre consciente.

### **\*La deshumanización de la medicina y la ley indiferente**

Posteriormente la escena se acompaña de música. Se escucha tocar a Einstein desde la habitación número 2: *Liebeslied* de Kreisler, mientras el cuerpo inerte de Monika Stettler es retirado por los policías. Möbius sale de su cuarto desesperado ante la partida de su amada de cuya muerte él es responsable: “Monika! Mein Geliebte!”, “¡Monika! ¡Mi amada!”. La escena se llena de una nostalgia funeraria con aquella pieza maravillosa y triste, pero la atmósfera se descompone con el reclamo de la doctora hacia Möbius. Demostrando hartazgo y decepción, se advierte el poco sentido humano del personaje al lamentar la muerte de su enfermera más “dócil” y dulce, pero sobre todo, las consecuencias que esto tiene en su institución, midiendo la gravedad de los hechos con base en qué tanto afecta a sus propósitos. El ambiente mortuario y la gracia de Möbius al disculparse y atribuir la muerte a las órdenes del rey Salomón desaceleran su efecto cuando se topan con la gélida y desfachatada impiedad de la doctora von Zahnd.<sup>42</sup>

Algo similar ocurre en la escena en que el inspector y Möbius tienen una conversación privada en el segundo acto. Encontramos un inspector relajado, tomando coñac y fumando un puro de exageradas proporciones, sentado cómodamente en el sillón, renunciando a su responsabilidad de hacer cumplir la ley al modo de una parodia. Sin embargo lo cómico llega solo hasta que nos vemos reflejados en ese personaje cansado y conformista, que hace oídos sordos a Möbius evitando que le confiese su consciente culpabilidad para poder disfrutar sus “vacaciones”. „Ich habe drei Mörder gefunden, die ich mit gutem Gewissen nicht zu verhaften brauche. Die Gerechtigkeit macht zum ersten Mal Ferien, ein immenses Gefühl.“<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, S. 50-51.

<sup>43</sup> “He encontrado tres asesinos que, con la conciencia limpia, no necesito arrestar. La ley toma por primera vez unas vacaciones, qué gran satisfacción.” [Traducción mía.] *Ibidem*, S. 52.

### **\*El salmo apocalíptico y la naturaleza destructora**

El salmo del Rey Salomón pronunciado por Möbius lleva a la participación grotesca en medio de su supuesta locura. Sus gestos corporales se encuentran con un salmo en el que contrastan belleza poética y terror; lo corporal como el vómito y la inmundicia no se mencionan para integrarlos a un cosmos bienhechor, sino de escisión entre la naturaleza y el hombre, el realismo grotesco negativo de Dürrenmatt que culmina con la venganza del cosmos. El salmo habla de la acción destructora de la naturaleza, no es un salmo de esperanza sino de desesperanza y violencia. Al mismo tiempo es ejemplo de la mecanización exagerada, de lo natural o familiar, que supera lo cómico para insertarse en lo siniestro, transfiriendo a la naturaleza rasgos del mundo humano, artificiales e insensibles. La maravilla del cosmos se vuelve temible a partir de elementos que aluden al desarrollo industrial: vapores, gases, petróleo, plomo y radiación. Las imágenes se vuelven repulsivas y aterradoras cuando imaginamos el infinito universo devorando al hombre entre elementos peligrosos o dañinos: vómitos, fuego, metano y petróleo. El hombre está solo en el infinito, pero además es atacado y eliminado por las mismas fuerzas que intentó dominar. En la primera parte la humanidad sale disparada al espacio para morir cruda y miserablemente rodeado del polvo del desierto de la Luna; hombres quemados en los vapores de plomo de Mercurio, desechados en los charcos de petróleo de Venus o devorados por el sol radioactivo. En este universo los planetas se vengan de la humanidad, atacan a los hombres con metano y los hacen vomitar a Ganímedes<sup>44</sup>, el complaciente de los dioses, una metáfora del desprecio divino. El hombre es castigado por maldecir a Saturno; Urano y Neptuno aparecen de un gris verdoso, y Plutón y Transplutón<sup>45</sup> parecen ser las últimas víctimas de la insensatez humana. Finalmente, se habla de los errores y la perdición del hombre en el espacio: “Confundimos al Sol con Sirio y Sirio con Canope”, los abismos nos abortan y no alcanzamos las estrellas; “ya desde hace tiempo en nuestros barcos momias cubiertas de

---

<sup>44</sup> Ganímedes es una de las lunas de Júpiter descubierta y vista por Galileo en enero de 1610; fue nombrada así por Simon Marius. En la mitología griega Ganímedes es el hermoso príncipe troyano, raptado por un águila para servir como amante de Zeus y copero de los dioses en el Olimpo. Goethe tiene un poema sobre Ganímedes que forma un par con el de “Prometeo”, ambos son figuras recurrentes en la pintura de Dürrenmatt; el que complace a la divinidad y el que la desafía.

<sup>45</sup> Transpluto es un planeta décimo hipotético que se decía que orbitaba más allá de Plutón, fue buscado por décadas. A veces llamado Baco o Dioniso –dios del vino, inspirador de la locura ritual y el éxtasis-, Isis – diosa madre de la mitología egipcia- o Perséfone –hija de Zeus y Deméter, raptada por Hades y convertida en diosa del Inframundo.

immundicia, sin recuerdo de la Tierra y su respiro”, éste es el fin de la humanidad, olvidada, sucia, despreciable y muerta.

Ein Psalm Salomos, den Weltraumfahrern zu singen  
Wir hauten ins Weltall ab.  
Zu den Wüsten des Monds. Versanken in ihrem Staub  
Lautlos verreckten  
Manche schon da. Doch die meisten verkochten  
In den Bleidämpfen des Merkurs, lösten sich auf  
In den Ölpfützen der Venus, und  
Sogar auf dem Mars frass uns die Sonne  
Donnernd, radioaktiv und gelb  
  
Jupiter stank  
Ein pfeilschnell rotierender Methanbrei  
Hing er so mächtig über uns  
Dass wir Ganymed vollkotzen  
Saturn bedachten wir mit Flüchen  
Was dann weiter kam, nicht der Rede wert  
  
Uranus, Neptun  
Graugrünlich, erfroren  
Über Pluto und Transpluto fielen die letzten  
Unanständigen Witze  
  
Hatten wir doch längst die Sonne mit Sirius verwechselt  
Sirius mit Kanopus<sup>46</sup>  
  
Abgetrieben trieben wir in die Tiefen hinauf  
Einigen weißen Sternen zu  
Die wir gleichwohl nie erreichten  
  
Längst schon Mumien in unseren Schiffen  
Verkrustet von Unrat

---

<sup>46</sup> Sirius es el perro de Orión y es la estrella con mayor brillo aparente; Kanopus es la segunda estrella más brillante en el cielo.

In den Fratzen kein Erinnern mehr  
An die atmende Erde.<sup>47</sup>

Los elementos industriales como creaciones humanas chocan con los naturales, como el respiro de la Tierra; los motivos corporales más bajos, como el vómito, conviven con motivos morales como la venganza, el dolor de la naturaleza o elementos que recuerdan la mitología griega. En el salmo se distingue el paso de lo cómico a lo siniestro en la radicalización más grande del error humano.

### 3.5.3 La irresolubilidad paradójica

Dürrenmatt tiene un dibujo titulado *Die Physiker*<sup>48</sup>, el cual retrata una de las escenas finales de la obra en el salón principal del sanatorio cuando los físicos han sido encerrados en la tesorería de la fábrica y el fin del mundo es inminente. Las acciones e intenciones de los personajes se traducen en rasgos visuales: la frialdad en el rostro de la doctora loca Mathilde, los cuerpos inertes y autómatas de los policías, las caras desgastadas y resignadas de los científicos, el exagerado y absurdo vestuario de “Newton” y la cara desfigurada del abuelo Leónidas en un cuadro horrible y chueco, todo en un cubo donde la perspectiva se rinde al caos. En contraste con los barrotes recién instalados y las líneas rectas de las paredes, el piso parece moverse mientras los físicos disfrutaban su cena. El énfasis de lo material y corporal con los platos de comida y el traje de “Newton”, y la exageración lúdica a partir de trazos gruesos y curvas burlescas, contrastan con un momento cotidiano y líneas simples a partir de una paleta mórbida donde no destaca el blanco ni el negro, sino el gris, lo grotesco.

---

<sup>47</sup> “Un salmo de Salomón, para cantarlo a los navegantes de los astros / Nos largamos al universo. / A los desiertos de la Luna. Hundidos en su polvo / morimos en silencio. / Algunos todavía están ahí. Pero la mayoría se cuecen / en los vapores de Mercurio, se disuelven / en las manchas de aceite de Venus, y / aun en Marte nos devora el Sol / estruendoso, radioactivo y amarillo. // Júpiter apeataba. / Un puré de metano rotatorio y como flecha / colgaba tan poderoso sobre nosotros / que vomitamos a Ganímedes. / Con maldiciones miramos a Saturno. / Lo que después vino, no vale la pena contarlo. // Urano, Neptuno, / congelados de un gris verdoso. / Sobre Plutón y Transplutón cayeron las últimas / bromas obscenas. // Desde hace tiempo habíamos confundido al Sol con Sirio. / Sirio con Canope. // Abortados flotamos hacia las profundidades, / hacia algunas estrellas blancas / que sin embargo nunca alcanzamos. // Ya desde hace tiempo en nuestros barcos momias / cubiertas de inmundicia. / En las muecas no hay recuerdo / de la Tierra que respira.” [Traducción mía.] *Ibidem*, S. 31.

<sup>48</sup> Ver Apéndice 3.

Lo cómico se distancia para señalar un error con artificios de mecanización de lo humano y vital. La participación siniestra anulará la distancia para ubicarla en la realidad, sin ofrecer solución a esa mecanización inhumana y antinatural. Podemos ejemplificar este abandono de lo grotesco a partir del signo corporal de la comida. Prácticamente al final del segundo acto, durante la cena de los físicos, los tres revelan sus identidades y explican los motivos “razonables” que los llevaron a asesinar a las enfermeras para luego disfrutar los deliciosos y finísimos platillos y bebidas. La comida suele ser un artificio cómico que concentra la atención en lo físico por encima de lo moral, sin embargo en la escena lo siniestro hace resurgir lo moral en una discusión en torno a la muerte y el homicidio, de manera que el placer de la comida contrasta y se ve superado por la deshumanización siniestra sin rectificación posible. Lo grotesco surge así en trasposiciones claras de bajeza y virtud que se resumen en personajes, actitudes o situaciones paradójicas negativas donde lo grotesco podrá manifestarse en un instante o extenderse en una escena o en toda la obra. Un ejemplo de este encuentro paradójico se da en el personaje de la doctora von Zahnd, “die buckliche Jungfer”, “la solterona jorobada”, como se refiere la acotación—; ya he mencionado su auto-caricaturización, la cual destaca su joroba como signo de su espíritu vicioso, es pues un apoyo visual a su personalidad y es al mismo tiempo su efecto, la cicatriz de sus nefastas intenciones, un castigo a su ambición y su soberbia, que le impide mirar “por encima” de sí misma. Su carencia de virtud sin solución llega a tal grado que abarca su forma y su fondo, lo que la hace un personaje grotesco total, algo que concluirá el lector/espectador hasta el final de la obra cuando los pequeños choques cómico-siniestros del personaje culminen en su irresolubilidad grotesca.

### **3.5.3.1 El antihéroe grotesco: la paradoja del hombre racional**

En *Die Physiker* Möbius representa claramente el choque paradójico entre la razón y el error, la voluntad y el azar. Su hybris consiste en creer que puede controlar el devenir de la humanidad y la bola de nieve crece hasta el final de la obra cuando sus planes chocan con la irracionalidad, cuando el héroe se convierte en payaso. Möbius es una mezcla de bufón y héroe trágico, del que no sabemos si burlarnos o por el cual sentir lástima y preocupación. Si bien tiene un profundo sentido ético y podemos considerar su acción como esforzada y completa —considerando que tiene un principio y un resultado final luego de una serie de



peripecias y reconocimientos—, y ha sido víctima de su propia ignorancia, todas sus creencias y actos han sido erróneos y no lo convierten en un héroe trágico, sino en un ejemplo más del humano ingenuo y soberbio. Möbius se desencanta de su poder tanto como del mundo, un gigante monumento tecnocrático e irracional dirigido al único evento seguro: el apocalipsis. Möbius cae como Ícaro quemado por el Sol y se convierte en el minotauro atrapado en el laberinto, incapaz de huir de los espejismos que él mismo ha creado. *Die Physiker* retrata la paradoja de la racionalidad irracional, una interferencia infinita que ocurre de manera cíclica y que se radicaliza hasta la autodestrucción.

El tema de la obra no genera temor o compasión a la manera clásica de la tragedia, sino que mortifica y nos deja impotentes al hablar de nuestra propia naturaleza sin valores rescatables. Los giros de la obra van develando el entorno y la personalidad real de los personajes hasta llegar a *die schlimmstmögliche Wendung*, cuando el destino queda en manos de una loca inconsciente y ambiciosa, un final que solo es abismal y que actúa en el destino de todos los personajes, incluyéndonos. Al final de la obra existe un encuentro paradójico parecido al distanciamiento épico, una intercepción entre la realidad del escenario y la del espectador, cuando los tres físicos personificando las máscaras de su locura —“Newton”, “Einstein” y el Rey Salomón—, se presentan como locos a alguien que no está ahí, en la ficción, pero sí en las butacas. Este recurso teatral no interrumpe la ficción, sino que la expande hacia lo real, es la irresolubilidad paradójica final.

### **3.5.3.2 Lo grotesco a través del lenguaje y estilo**

Salvo algunos términos y expresiones locales como *anläuten*- suizo-alemán para *anrufen*-, *Blumen-Feuz*, *Griß Gott!*, *Buben* o *Schloweiss*, la obra no se caracteriza por el uso de helvetismos. La introducción de algunas palabras del francés como *Pardon*, *Les Cerisiers* o *Métier* se limita a reforzar la aparente sofisticación del sanatorio. El lenguaje no contiene expresiones rebuscadas, es sencillo y equilibrado, aunque vívido, firme y vigoroso y del mismo modo que el desarrollo de la trama, es claro y ágil. Lo que destaca es su pasión y repulsión simultáneas, de colorido sarcasmo y paradoja. Goza de simpleza léxica y sintáctica, a la vez que de densidad irónica; de profundidad crítica, de humor y dolor, amor y pena. La incongruencia es uno de los dispositivos que utiliza para construir situaciones y figuras grotescas y la simplificación dibuja un panorama aún más crudo, de tal manera que

los personajes son exagerada y abiertamente hipócritas. Combina además diálogos y acotaciones reflexivos con sublimidad poética —el salmo del rey Salomón— y conversaciones ridículas o absurdas. Así el lenguaje es también paradójico y refleja el carácter grotesco del mundo, su belleza y su horrores con tonos que van de lo jocoso a lo violento con mordaz ironía o con simplicidad implacable. La mezcla de tonos del lenguaje lo relaciona de manera interesante Jean Amery con el carácter atemporal de la obra de Dürrenmatt: "Hochgradig unzeitgemäße Töne, die freilich in ihrer Unzeitgemäßheit ausserzeitlich sind, so wie Dürrenmatts ganzes Buch einen ausser- oder überzeitlichen Charakter hat."<sup>49</sup> Y como he mencionado, el lenguaje es además vasto y detallado en las didascalias.

### 3.5.3.3 Un final grotesco sin más

Imaginamos que el desenlace de la historia es la perdición de la humanidad, no se habla y mucho menos se muestra la tragedia apocalíptica, solo el principio de lo que culminará en el cumplimiento de la profecía del rey Salomón, con la doctora von Zahnd poniendo en marcha la que suponemos es una fábrica de armas nucleares y tres físicos resignados a la locura. Y es que, en “el mundo de las fallas” de Dürrenmatt cualquier intento individual está destinado al fracaso, el aparentemente heroico sacrificio de Möbius termina siendo un trágico error, una ironía grotesca. Entre los *21 puntos* se lee “Jeder Versuch eines Einzelnen, für sich zu lösen, was alle angeht, muss scheitern”, y también “Was alle angeht, können nur alle lösen”<sup>50</sup>. ¿Pero es esta propuesta una solución real o es solo un ideal inalcanzable? En este sentido, se ve una diferencia en el cambio de actitud y en la cosmovisión dramaturgica del siglo xx, particularmente entre Dürrenmatt y Brecht. Mientras éste trataba de transformar al mundo a través del teatro, el primero se pregunta si acaso es posible. Möbius es un revolucionario fallido y él y sus tres colegas se dan cuenta de que el mundo no tiene salida y siempre habrá una sorpresiva, terrible e inevitable Mathilde que pondrá sus intereses por encima de los demás; la vida tendrá siempre un

---

<sup>49</sup> “Tonos altamente inoportunos, que en su impertinencia son claramente atemporales, como es atemporal o supratemporal todo el libro de Dürrenmatt” [Traducción mía.] Jean AMÉRY, “Dürrenmatts politisches Engagement. Anmerkungen zum Israel-Essay“ (1988) „Zusammenhänge“. *Text und Kritik*, Heft 56: "Friedrich Dürrenmatt II", München, Oktober 1977. en *Über Friedrich Dürrenmatt. Essays und Zeugnisse von Gottfried Benn bis Saul Bellow*. Zürich: Diogenes, 1980. (Diogenes Taschenbuch, 30), S. 285.

<sup>50</sup> “Todo intento de un individuo de resolver por sí mismo lo que concierne a todos, debe fracasar.” / “Lo que concierne a todos solo lo pueden resolver todos.” [Traducción mía.]

“schlimmstmögliche Wendung” que cambiará las expectativas y el sentido de nuestra existencia. Así, aunque pueda entenderse que la obra hace un llamado a un cambio a partir de un acuerdo colectivo, tampoco lo afirma. La obra expone una realidad despiadada y sus preguntas. Evidentemente no da una respuesta a la carrera armamentista nuclear ni a la imperfección humana ni a muchos otros problemas, pero al menos confía en sí misma como un medio de observación consciente de la decadencia.

## CAPÍTULO 4

### *Die Physiker*: Análisis formal y sígnico

Ahora analizaré la obra en sus tres unidades de espacio, tiempo y acción, revisando al mismo tiempo los índices y símbolos que contribuyen a crear la diégesis dramática. Este apartado pretende una revisión detallada de cada personaje y elemento escénico para obtener una visión más clara de la propuesta dramática del autor y el efecto grotesco ya desarrollado. El estudio se hace a partir de los diálogos y las acotaciones al alcance en el texto dramático, tomando en cuenta vestuario, máscara, signos gestuales, kinésicos y paralingüísticos, la escenografía interior y exterior, los accesorios, las luces y la iluminación, al igual que los signos musicales. La división para el análisis se basa en la entrada y salida de personajes, escenas pequeñas donde se da una conversación entre los personajes a manera de situacionemas. Esta división se refleja en el presente trabajo solo a través del orden en que enumeramos a los personajes y desarrollamos sus características. Las comillas en los nombres de personajes señalan que se trata de una máscara. Hemos entrecomillado los personajes de “Newton” y “Einstein” para indicar que son las máscaras de Eisler y Kilton, y diferenciarlos asimismo de los verdaderos personajes históricos.

#### 4.1 Las tres unidades dramáticas

Dürrenmatt escribe *Die Physiker* en estricta obediencia a las unidades dramáticas, incluyendo la acción aristotélica<sup>1</sup>, de manera que la duración de la puesta en escena corresponde a la duración de su trama. Este modelo formal, aparentemente simple, según Dürrenmatt dificulta la representación por lo minucioso de sus indicaciones: “Da darf den Schauspielern nichts einfallen”<sup>2</sup>. Al mismo tiempo el autor-narrador justifica la necesidad de dicho esquema en la extensa acotación del inicio.

Doch spielt das Örtliche keine Rolle, wird hier nur der Genauigkeit zuliebe erwähnt, verlassen wir doch nie die "Villa" des Irrenhauses [nun ist das Wort doch gefallen], noch

---

<sup>1</sup> Una característica que comparte con *Meteor*, escrita simultáneamente.

<sup>2</sup> BROCK-SULZER, Elisabeth, *Dürrenmatt in unserer Zeit. Eine Werkinterpretation nach Selbstzeugnissen. Mit einem Bild, biographischen und bibliographischen Angaben*. Basel: Friedrich Reinhardt, 1968, S. 39.

präziser: auch den Salon werden wir nie verlassen, haben wir uns vorgenommen, die Einheit von Raum, Zeit und Handlung streng einzuhalten; einer Handlung, die unter Verrückten spielt, kommt nur die klassische Form bei.<sup>3</sup>

Con tono irónico se explica que el uso de la forma clásica no es gratuito. En el teatro clásico lo trágico es resultado de la acción fallida del antihéroe, que ocasiona numerosas peripecias y reconocimientos. Del mismo modo en *Die Physiker* la tragedia resulta de una serie de errores grotescos o locuras ocultas. Möbius es el héroe fallido cuyas acciones desencadenan giros trágicos que culminarán en el peor giro posible: el fin del mundo. Al mismo tiempo, lo clásico privilegia a la razón y sus categorías, es una metáfora de la modernidad y como tal, de la locura oculta del ser humano. De manera que el autor da un tratamiento “clásico” a una locura “clásica”, racional. El orden que evocan las unidades dramáticas colisiona con el mundo fallido y caótico retratado en la obra, sumándose a sus ironías; su utilización es una parodia de la tragedia misma donde toda estructura o forma, o medida racional, pierde importancia ante un problema de proporciones apocalípticas.

#### 4.1.1 Unidad de acción

La unidad de acción corresponde a la construcción de la trama, la composición de los hechos, los cuales, desde el punto de vista aristotélico, deben ser tanto verosímiles como necesarios, con un nudo, cambio de fortuna y desenlace. Uno de los *21 puntos* es que la obra tiene un inicio, un desarrollo y un final, con lo que el autor intenta integrar su historia a partir de una serie de sucesos encadenados, en los que no obstante irrumpirá el azar o *die schlimmstmögliche Wendung* como un gesto existencial en la ficción. Podríamos decir que la acción se desarrolla a partir de la decisión de Möbius de encerrarse en el falso sanatorio Les Cerisiers, lo que marca los destinos de otros personajes: Kilton y Eisler van en busca de Möbius; la doctora von Zahnd crea su plan de dominar al mundo; Lina y su familia se mudarán a las Islas Marianas, y tres enfermeras del sanatorio son asesinadas. La acción de Möbius será completa aunque fallida y no a causa de un destino divino con un sentido

---

<sup>3</sup> “A pesar de que la locación no juega un rol, se menciona aquí en aras de la precisión, nunca abandonamos la “villa” del manicomio [ahora sí la palabra salió a relucir], y más precisamente: tampoco abandonamos nunca el salón, nos hemos propuesto atenernos estrictamente a la unidad de espacio, tiempo y acción; a una trama que es protagonizada por locos solo le queda la forma clásica.” DÜRRENMATT, *Die Physiker*, *op.cit.*, S. 10. [Todas las traducciones de la obra que siguen en este capítulo son mías.]

moral, sino de la locura racional, el error inevitable del hombre radicalizado en la figura de Mathilde von Zahnd y el apocalipsis. La inverosimilitud se vuelve paradójicamente el factor verosímil de la trama y manifiesta la diferencia del mundo moderno grotesco basado en el error, respecto del mundo trágico aristotélico basado en el ideal.

#### **4.1.1.1 Ritmo**

Para una mejor comprensión de la trama he realizado un esquema general que puede encontrarse en el Apéndice 4. La obra se divide en dos actos. Dividí cada acto en siete y seis escenas respectivamente de acuerdo a la entrada o salida de personajes o bien por la aparición de un suceso o conversación significativos. Doy una breve descripción de cada escena y los personajes que en ella se encuentran, y he puesto un signo que marca la entrada o continuación de una pieza musical.

Existe cierta simetría entre los dos actos que ayuda a crear la ilusión del tiempo cíclico: ambos inician con música y la escena de un crimen —una enfermera muerta a manos de uno de los físicos—, y ambos terminan con música y un hecho trágico o lamentable: un homicidio en el primer acto; y en el segundo, la resignación ante la autodestrucción y desenlace de la historia. El desarrollo es muy dinámico, los hechos se siguen rápidamente con giros definitivos, lo que justifica la unidad de tiempo donde todo sucede en menos de 24 horas, una tarde prácticamente. Este dinamismo se ve acompañado de un larguísimo suspenso. Durante la obra el lector/espectador está tratando de resolver un rompecabezas y en medio de su despiste y confusión, es fácil de sorprender. La convivencia entre dinamismo y suspenso hace que ambos actos tengan una intensidad distinta que va incrementándose conforme avanza la historia y los factores sorpresa se acumulan. De manera inversa, el sentimiento angustioso y presuroso de la *Kreutzer-sonate* del inicio es sustituido gradualmente por piezas más dulces, plácidas y de melancolía romántica como *Schön Rosmarin* y *Liebesleid* de Kreisler. En la medida en que la historia sufre giros que agravan las circunstancias de los personajes la música muestra notas más alegres y ritmos más serenos, con lo que se crea un encuentro positivo-negativo para el efecto grotesco.

#### 4.1.1.2 Peripecias

La historia está conformada de una serie de peripecias que cambian la situación de los personajes y sus decisiones; y el nudo se ve rebasado en el segundo acto por el reconocimiento de la doctora von Zahnd como poderosa dueña de una fábrica de armas.

**-Primer acto.** Nos introduce más en el mundo del “manicomio”/“sanatorio”; lo cómico domina a la vista del error, el sinsentido y la contradicción. Conocemos a los “cuerdos” y a los “locos”; a las autoridades: la doctora y el inspector; y a los tres físicos: Möbius, “Newton” y “Einstein”, bajo el supuesto de que son enfermos mentales clínicamente diagnosticados, de manera que atribuimos la mayoría de sus diálogos y acciones a sus respectivos padecimientos y depositamos cierta confianza en la doctora von Zahnd, quien junto con el inspector pone sobre la mesa el debate sobre la existencia de la consciencia moral en el enfermo mental y si éste debe ser juzgado por la ley. Hasta ahora éste parece ser el tema central en la obra, que da ritmo a la historia a través de las posiciones encontradas entre el inspector y la doctora y las esporádicas apariciones de los pacientes: en los debates entre la razón y el absurdo surge la locura y de nuevo, la duda. Los encuentros que, en esta primera parte, modifican el rumbo de la historia y la acción de los personajes son los siguientes:

1. La historia empieza ya con una peripecia: la muerte de Irene Straub, lo cual aumenta la tensión dentro del “sanatorio”.
2. Entre la primera y la segunda escena, y a raíz de sus discusiones con la doctora y de su encuentro con “Newton”, el inspector cambia su determinación de arrestar a los “asesinos” y comienza a cuestionar su deber y la culpabilidad de los “autores” del crimen.
3. En la tercera escena el inspector conoce a “Einstein” y advierte a la doctora la necesidad de mejorar las condiciones de seguridad del sanatorio, factor clave que cambiará las decisiones y el rumbo de todos los personajes.
4. Möbius recibe la visita de su familia que va a despedirse de él para irse a las Islas Marianas; el físico se asegura de que no regresen jamás para continuar con sus heroicos planes.

5. La contratación de los nuevos enfermeros obliga a la enfermera Monika a irse del sanatorio y despedirse de su amado Möbius; sus revelaciones harán que el encuentro finalice con su muerte.

**-Segundo acto.** La razón y la locura se intersectan y el mundo diegético evoluciona poco a poco hasta transformarse por completo en el mundo grotesco. Se respira una atmósfera hostil y agobiante que va en aumento: llegamos al verdadero nudo de la historia con reconocimientos diversos —las verdaderas identidades de los físicos—, la sustitución de las enfermeras por enfermeros y la peripecia final con la revelación de la doctora von Zahnd, que cambia la fortuna del héroe y de todos los personajes, definiendo sus personalidades en toda su exageración e ironía. El mundo diegético se transforma y se desenmascara como un “teatro dentro del teatro” con los protagonistas develados ante sí mismos y ante nosotros. Este acto se caracteriza así por los choques paradójicos y el fenómeno grotesco. El tema en torno a la consciencia humana adopta otros matices al replantearnos los conceptos de locura y cordura, por un lado; abordando el alcance de la responsabilidad de la ciencia y el verdadero dominio del ser humano sobre sí mismo. Los momentos clave de esta segunda parte son:

1. En la primera escena los nuevos enfermeros asumen el cuidado de los físicos.
2. El inspector responsable que conocimos en el primer acto tiene ahora una actitud despreocupada y conformista, los homicidios quedan impunes y el “sanatorio” se vuelve un territorio ajeno a la justicia.
3. Con la tercera escena descubrimos las verdaderas identidades e intenciones de los tres físicos quienes han fingido locura.
4. En la cuarta escena los físicos son encerrados definitivamente dentro de la “villa”; entre debates intentan decidir si escapar o permanecer y optan por quedarse en Les Cerisiers.
5. La doctora von Zahnd revela que el “sanatorio” es falso, que todo este tiempo ha sabido la verdad sobre los físicos y que ha conseguido los escritos de Möbius con el fin de dominar al mundo. (*Schlimmstmögliche Wendung*)



#### 4.1.2 Unidad de espacio: el salón

El salón de la “villa”, la cual es realmente la tesorería de una inmensa fábrica, es el espacio principal de la acción, une las tres habitaciones de los internos y se describe de la siguiente manera: del lado izquierdo, una ventana con puertas abatibles que conduce a una terraza con barandal frente al parque; a los costados de la ventana, una pesada cortina. Al fondo hay tres puertas tapizadas en piel negra y numeradas del uno al tres, junto a la primera se encuentra un viejo calentador, y junto a la tercera, del lado derecho, un lavabo y un tubo para toalla. En la estancia se encuentran tres sillas blancas en torno a una mesa redonda, también blanca y del lado derecho, un sofá y dos sillones en torno a una mesita de café y tras el sofá, una lámpara de pie. Del lado derecho de la habitación, está la puerta de roble que conduce a un pasillo hacia el segundo piso (“el salón verde”); junto a la puerta, la chimenea y encima de ésta, un retrato de marco dorado. Al centro cuelga el elegante candelabro.

Respecto a la apariencia o decoración sabemos por medio de la acotación inicial que el autor prefiere una decoración sobria, poco espectacular, distinta, en sus propias palabras, a la que tendría una obra de teatro al estilo griego. “Die Stehlampe gehört eigentlich hinter das Sofa, das Zimmer demnach durchaus nicht überfüllt. Zur Aufstaltung einer Bühne, auf der, im Gegensatz zu den Stücken der Alten, das Satyrspiel der Tragödie vorangeht, gehört wenig.“<sup>4</sup> La decisión de tener un espacio sobrio refleja la influencia del teatro épico, subraya la teatralidad de la obra y fomenta la participación del público; es también ejemplo del teatro experimental de posguerra, cada vez más parco en recursos escénicos.

El espacio sufre modificaciones decorativas únicamente por la acción de los personajes; por ejemplo en la primera escena del primer acto, con el desorden a raíz del acto homicida de Einstein; o bien en el segundo acto, la conversión de la “villa” en una prisión con el

---

<sup>4</sup> “La lámpara de pie va en realidad atrás del sofá, la habitación está bastante vacía. Poco demanda la decoración de un escenario en el que, en oposición a las piezas de los antiguos, la sátira precede a la tragedia.” *Ibidem*, S. 12. La sátira griega era representada al finalizar la Tetralogía de tragedias durante las fiestas dionisiacas ca. 500 a.C. en Atenas; no se representaban parodias, sino mitos con problemáticas ligeras y figuras mitológicas, la única que se conserva completa es *Der Zyklon* (408 a.C.) de Eurípides. La sátira pone de manifiesto los vicios individuales o colectivos, los abusos o deficiencias a través de la ridiculización, la farsa y la ironía, entre otros, y utilizaba elementos escénicos elaborados y espectaculares. La mención de Dürrenmatt tiene que ver además con su predilección por lo cómico pero al mismo tiempo prepara al lector/espectador para el mecanismo cómico-grotesco de la obra, donde la comedia será un medio de distanciamiento para transparentar lo trágico.

encierro total de los tres físicos. “–Frl. Doktor: Auf Anraten der Behörde sind gewiss Sicherheitsmaßnahmen zu treffen. Murillo, die Gitter zu. (Murillo lässt beim Fenster ein Gitter herunter. Der Raum hat einmal etwas von einem Gefängnis.) McArthur, schließ ab. (McArthur schließt das Gitter ab.)”<sup>5</sup> Por otro lado, el espacio tendrá modificaciones imaginativas a partir de los diálogos, principalmente con la revelación a los físicos de que no se encuentran en un sanatorio ni en una villa, sino en la tesorería de una fábrica.

#### **4.1.2.1 Signos del espacio**

A continuación describiré algunos de los posibles significados que arrojan los signos referentes al espacio tanto interior como exterior del sanatorio. A pesar de que la acción no sale del salón, el autor-narrador nos da una detallada descripción de los alrededores del “sanatorio” a través de las acotaciones, signos verbales que perfilan mejor la idea que tenemos del lugar y los personajes.

#### **\*El dominio de la civilización y el progreso**

El espacio se caracteriza por el choque entre lo natural y lo artificial, este último dominando y eliminando gradualmente al primero: “Dazu beruhigt überflüssigerweise auch noch die Landschaft die Nerven”, y ahí donde sobrevive existe también la mano del hombre: “Zuerst natürliches, dann verbautes Seeufer”<sup>6</sup>. Los árboles de los cerros fueron plantados y los canales se apoyan en lo que alguna vez fue un pantano y de los que ahora saca provecho la cárcel local cuyos presos llevan a cabo trabajos rurales. La naturaleza ha sido invadida por la industria y el progreso: la ciudad que se encuentra a la lejanía alguna vez fue un idílico pueblo de características medievales, donde ahora existen horribles edificios de compañías aseguradoras, una penitenciaría, una escuela de comercio, una escuela odontológica y una universidad con la Facultad de Teología anexa. Las instituciones humanas dominan el paisaje, una metáfora del dominio de la razón sobre la naturaleza y la obsesión por el conocimiento, el hombre es la medida de todas las cosas.

---

<sup>5</sup> “Por consejo de las autoridades se deben tomar ciertas medidas de seguridad. Murillo, cierre la reja. (Murillo deja caer una reja junto a la ventana. La habitación parece ahora una cárcel.) McArthur, cierre. (McArthur cierra la reja con llave.)” DÜRRENMATT, *Die Physiker*, *op.cit.*, S. 52.

<sup>6</sup> “Fuera de eso el paisaje tranquiliza superficialmente los nervios.” / “Primero una ribera lacustre natural y luego artificial.” *Ibidem*, S. 9.

### **\*El aislamiento y el mundo laberíntico**

Al interior de este macrocosmos tecnocrático, existe además el microcosmos del sanatorio, el cual es realmente el “negocio” de la doctora von Zahnd, su temible fábrica de armas, dentro de la cual, a su vez, se encuentra la tesorería, la “villa” habitada por los tres físicos con sus propias obsesiones, a modo de círculos concéntricos cada vez más estrechos y repetitivos, dentro y fuera de los cuales, nada cambia. Así los espacios ayudan a la sensación cíclica del tiempo y de la acción, simulan mundos distanciados, diferentes y aislados, como prisiones o laberintos que van desde el pequeño salón hasta el mundo entero y donde la acción y el tiempo parecen repetirse. La propiedad de la doctora parece una fortaleza, la parte más nueva y recientemente construida se encuentra al sur del gran parque con vista a la llanura, y una alta fila de árboles la separan de la “villa” que ve hacia un lago a cuya orilla se extiende un muro de piedra:

Der Neubau breitet sich im südlichen Teil des weitläufigen Parks in verschiedenen Pavillons aus [mit Ernis Glasmalereien in der Kapelle] gegen die Ebene zu, während sich von der "Villa" der mit riesigen Bäumen bestückte Rasen zum See hinterlässt. Dem Ufer entlang führt eine Steinmauer.<sup>7</sup>

Por la descripción sabemos que hubo una construcción nueva a la que se mudó la mayor parte de los pacientes adinerados después de ocurrido el primer homicidio, mientras que en la “villa” permanecieron solo tres, protagonistas de la historia. La atmósfera de aislamiento aumenta evidentemente con el encierro definitivo de los físicos. Tanto para ellos como para el espectador la “villa” del “sanatorio” era la realidad del mundo creado; el descubrimiento de que los físicos están en realidad en la tesorería de una fábrica se vuelve un desafío a la imaginación del público y revela la manera en que el hombre cree conocer la verdad, en muchos ámbitos y niveles.

---

<sup>7</sup> “La nueva construcción se extiende en la parte sur del gran parque en diferentes pabellones [con vitrales de Erni en la capilla] hacia la llanura, tras de sí deja la “villa” y un césped equipado con enormes árboles. A lo largo de la orilla corre un muro de piedra.” *Ibidem*, S. 10. Hans Erni (1902-2015) fue un artista suizo famoso por sus estampillas, litografías y murales, algunos realizados para la ONU, la Cruz Roja y el Comité Olímpico.

### **\*La bonanza decadente y la locura velada**

El *sanatorio* es un eufemismo para este manicomio de clases privilegiadas, probablemente construido como muchos de su clase a finales del siglo XIX. Su nombre es de origen francés, *Les Cerisiers*, signo del refinamiento de sus residentes, aunque en realidad se trate de viejos maniáticos. “Doch nun sind die prominenten und nicht immer angenehmen Patienten längst in den eleganten, lichten Neubau übergesiedelt, für die horrenden Preise wird auch die böseste Vergangenheit ein reines Vergnügen.”<sup>8</sup> Por su lado el autor-narrador termina cansado de estas apariencias para finalmente llamar al lugar por lo que es: “verlassen wir doch nie die "Villa" des Irrenhauses [nun ist das Wort doch gefallen]”<sup>9</sup>.

Existen otros elementos arquitectónicos y decorativos que guardan las apariencias y muestran el origen privilegiado de la doctora von Zahnd, cuya familia vacacionaba en esta propiedad durante el verano antes de que ella la convirtiera en un manicomio de élite. Por ejemplo, al salón se entra a través de una pesada puerta de roble, coronado por un candelabro que adorna un grandioso techo con casetones: „Vor der braunen Kassettendecke schwebt ein schwerer Kronleuchter”<sup>10</sup>. Las ventanas tienen cortinas pesadas y el retrato que cuelga sobre la chimenea tiene un marco de oro: “Rechts über einem nutzlosen Kamin, vor den ein Gitter gestellt ist, hängt das Porträt eines spitzbärtigen alten Mannes in schwerem Goldrahmen.”<sup>11</sup> A estos índices de riqueza y prosperidad los acompañan otros de decadencia, como el viejo calentador a un lado del pasillo, y la decoración irregular, con muebles desgastados de distintas épocas: “Links neben der Halle ein häßlicher Zentralheizungskörper, rechts ein Lavabo mit Handtüchern an einer Stange”<sup>12</sup>. Otro signo tanto de la decadencia de von Zahnd como de los ansiados y secretos planes de la doctora, es la mala cobertura de las paredes con pintura blanca.

---

<sup>8</sup> “Pero ya hace tiempo que los pacientes prominentes y no siempre agradables se han trasladado a la nueva y luminosa construcción, por los precios tan horrendos el pasado oscuro se vuelve un puro placer.” *Ibidem*, S. 10.

<sup>9</sup> “Nunca abandonamos la ‘villa’ del manicomio [ya salió a relucir la palabra].” *Idem*.

<sup>10</sup> “Bajo el techo de casetones café, cuelga un pesado candelabro.” *Ibidem*, S. 11.

<sup>11</sup> “A la derecha, sobre una chimenea que no sirve y sobre la cual se ha colocado una rejilla, cuelga el retrato de un hombre viejo y barba puntiaguda, en un grueso marco de oro.” *Idem*.

<sup>12</sup> “A la izquierda junto al pasillo un horrible calentador, a la derecha un lavabo con toallas sobre una percha.” *Idem*.

Im übrigen hat der Umbau in ein Irrenhaus [die Villa von Zahnd'sche Sommersitz] im Salon schmerzliche Spuren hinterlassen. Die Wände sind auf Mannshöhe mit hygienischer Lackfarbe überstrichen, dann erst kommt der darunterliegende Gips zum Vorschein, mit zum Teil noch erhaltenen Stukkaturen.<sup>13</sup>

El yeso todavía es visible en algunas partes, y evidencia la urgencia con la que se acondicionó la “villa” para la estancia de los tres físicos.

### **\*La frialdad del poder**

Al contraste entre riqueza y decadencia se suman la sobriedad y frialdad de los objetos propios del “sanatorio”. Las tres puertas de las habitaciones, numeradas y acolchadas con piel negra; las tres sillas blancas o el piso artificial de linóleo chocan con la calidez de las cortinas o el marco de oro. Se construye así un espacio donde conviven ámbitos diferentes: la grandiosa decoración digna de una mansión acompañada de sencillos utensilios dignos de una cárcel, como el pequeño tubo para la toalla; lo natural con la hermosa terraza de muro de piedra y vista al parque y, al mismo tiempo un salón donde los físicos parecen prisioneros o ratas de laboratorio. Se enfatiza el sometimiento de la clase poderosa sobre las demás, donde lo natural y la belleza quedan fuera de su alcance.

#### **4.1.2.2 Los personajes y la acción en el espacio**

El espacio se vuelve un signo importante de los personajes, sobre todo de la doctora von Zahnd y de los tres físicos, y no únicamente a partir de los objetos, sino de su movimiento o posición en el escenario. Un ejemplo es la soltura con la que “Newton” se mueve por el escenario, recogiendo el desorden, preparándose un coñac o sentándose cómodamente en el sillón. El inspector, por su lado, tiene movimientos hieráticos y en ocasiones permanece inmóvil.

Pero las acciones que más alteran la distribución del mobiliario son los homicidios. En la primera escena el desorden de la habitación introduce al espectador en la historia. La acotación señala que en el salón hubo una pelea que culminó en la muerte de Irene Straub.

---

<sup>13</sup> “Respecto a lo demás, la transformación en un manicomio [de la villa de verano de los von Zahnd] ha dejado huellas dolorosas en el salón. Las paredes están cubiertas hasta la altura de un hombre promedio con pintura higiénica, y entonces aparece el yeso subyacente con estuco todavía conservado en algunas partes.” *Idem.*

“Die Möbel sind beträchtlich durcheinandergeraten. Eine Stehlampe und zwei Sessel liegen auf dem Boden, und links vorne ist ein runder Tisch umgekippt, in der Weiße, dass nun die Tischbeine dem Zuschauer entgegenstarren“.<sup>14</sup> Las patas de la mesita de centro llaman la atención y estorban al espectador, obligándolo quizás a moverse para ver el resto del escenario, señalando la ficción mientras se involucra al público.

#### 4.1.3 Unidad de tiempo

Se puede saber el tiempo en que se desarrolla la historia a través de Kilton, quien habla del año en que desapareció Eisler: „Neunzehnhundertfünfzig verschollen“<sup>15</sup>. Möbius lleva 15 años encerrado en Les Cerisiers, hace tres años llegó “Einstein” y “Newton” hace aproximadamente un año, de manera que podría ser el año de 1953. La acotación indica que es el mes de noviembre, el comienzo de la temporada invernal: “Links und rechts der Fensterfront ein schwerer Vorhang. Die Flügeltüre führt auf eine Terrasse, deren Steingeländer sich vom Park und dem relativ sonnigen Novemberwetter abhebt.“<sup>16</sup> La muerte de Dorotea ocurrió en el mes de agosto y tres meses después inicia la obra con el segundo asesinato. Como en las tragedias griegas los personajes traen consigo una historia, antecedentes útiles para la pronta conformación del nudo y un desenlace eficaz y trágico. Entre mayor sea el tiempo que abarque la historia de un personaje y su acción, mayor efecto trágico podría tener luego de la peripecia y los reconocimientos finales, como la “bola de nieve” de Bergson. Ahora, respecto a la unidad de tiempo, la obra se desarrolla en menos de un día; el relato comienza por la tarde, son las 4.30 pm cuando el inspector y sus asistentes llegan a la escena del crimen: “Es ist kurz nach halb fünf nachmittags.”<sup>17</sup> Se sabe además que los sucesos del primer acto transcurren en el lapso de una hora y que al comienzo del segundo acto ha anochecido. La obra termina antes de que comience otro día.

Eine Stunde später. Der gleiche Raum. Draußen Nacht. Wieder Polizei. Wieder messen, aufzeichnen, photographieren. Nur ist jetzt die für das Publikum unsichtbare Leiche der

---

<sup>14</sup> “Los muebles están considerablemente desordenados. Una lámpara de pie y dos sillones están tendidos en el suelo; al frente del lado izquierdo hay una mesa redonda volteada de tal manera que las patas se oponen directamente al espectador.” DÜRRENMATT, *Die Physiker*, op.cit., S. 11.

<sup>15</sup> “Desaparecido en 1950.” *Ibidem*, S. 55.

<sup>16</sup> “A la izquierda y a la derecha de la ventana una pesada cortina. Las puertas abatibles llevan a una terraza cuya baranda se eleva por encima del parque y del clima relativamente soleado del mes de noviembre.” *Ibidem* S. 11.

<sup>17</sup> *Idem*.

Monika Stettler hinten rechts unten dem Fenster anzunehmen. Der Salon ist erleuchtet. Der Lüster brennt, die Stehlampe. Auf dem Sofa sitzt Frl. Doktor Mathilde von Zahnd, düster, in sich versunken. Auf dem kleinen Tisch vor ihr eine Zigarrenkiste, auf dem Sessel rechts aussen Guhl mit Stenoblock. Inspektor Voß wendet sich in Hut und Mantel von der Leiche ab, kommt nach vorne.<sup>18</sup>

#### **4.1.3.1 Iluminación y tiempo cíclico**

El ritmo de la obra va de la mano con la iluminación, y tiene repercusiones en la noción del espacio y del tiempo. Como hemos mencionado, ambos actos inician con la escena de un crimen, de la enfermera Irene Straub en el primero, y de la enfermera Monika Stettler en el segundo, en ambos casos se encuentran en la escena el inspector, su equipo de investigación y personal del sanatorio. Pero además mientras el primer acto inicia por la tarde con la luz del día, el segundo inicia con la caída de la noche, una hora más tarde. Esta simetría da la impresión de un tiempo cíclico que apoya la noción del mundo laberíntico grotesco.

#### **4.1.3.2 El ritmo y la atmósfera lumínica**

El enorme candelabro es un signo importante de la riqueza familiar de la doctora, pero la principal función de la iluminación es subir y bajar, creando una atmósfera que apoya el sentido de la acción. La luz se incrementa conforme avanza la obra, es decir, conforme anochece. Mientras en el primer acto el salón se ilumina en gran parte por la luz natural de la tarde, en el momento del asesinato de Monika Stettler el salón se oscurece gradualmente para luego, en el segundo acto, pasada una hora, caer la noche, hay una nueva enfermera muerta en el salón y se enciende la luz artificial pero más intensa del candelabro: “Der Luster brennt”. Así, entre el primer y segundo actos, el espacio es el mismo pero la iluminación es más aguda y es signo de lo inaudito, apoya la repetición de las circunstancias, las frases cortas y diálogos ágiles, y con ello el mundo grotesco repetitivo. El contraste entre el parque oscuro del exterior y el interior intensamente iluminado apoya

---

<sup>18</sup> “Una hora más tarde. La misma habitación. Afuera de noche. De nuevo la policía. De nuevo medir, tomar notas y fotografías. Ahora el cadáver de Monika Stettler, invisible para el público, está en la parte de atrás a la derecha, bajo la ventana para ser trasladado. El salón está iluminado. El candelabro arde. Sobre el sofá la doctora Mathilde von Zahnd, triste, perdida en sus pensamientos. Sobre la pequeña mesa frente a ella, una cajetilla de cigarros; sobre el sillón a la derecha, Guhl con su cuaderno de taquigrafía. El inspector Voß con sombrero y abrigo frente al cadáver se da la vuelta, viene al frente.” *Ibidem*, S. 47.

la urgencia de las circunstancias. Además la noche como el tiempo que da fin a la obra, se vuelve signo del homicidio, la muerte, la locura grotesca, el nerviosismo y el fin del mundo en el segundo acto.

## 4.2 El signo musical

Uno de los signos más bellos y destacados en la obra es la música, es tan importante para el tema de la locura como para los choques cómico-siniestros que crean el mundo grotesco. Los compositores que se tocan en la obra son Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Dietrich Buxtehude, Johann Sebastian Bach y Fritz Kreisler. En la primera y segunda escenas escuchamos *Die Kreutzerersonate* de Beethoven; en la quinta escena los hijos de Möbius tocan un fragmento de una pieza de Buxtehude; al final del primer acto escuchamos *Schön Rosmarin* de Kreisler; en la tercera escena del segundo escuchamos la *Gavotte en Rodeau* de Bach; y al principio del segundo acto y al final de la obra, *Liebesleid* de Kreisler.

### 4.2.1 *La Sonata a Kreutzer y la locura pasional*

La pieza que da inicio a la obra es la *Kreutzerersonate*, la *Sonata para Violín y Piano no. 9 en La Mayor* de Ludwig van Beethoven (1770-1827) publicada como su Opus 47 en 1802 y dedicada a su amigo Rodolphe Kreutzer. La sonata está compuesta de tres movimientos, el primero, un Adagio Sostenuto–Presto, tiene una duración aproximada de 12 minutos; el segundo, Andante con Variazioni, dura alrededor de 16 minutos y el tercero, Presto —una jubilosa tarantela en rondó—, de 10 minutos. Bajo el supuesto de que es el primer movimiento el que da inicio a la obra, y considerando la duración de las dos primeras escenas, pienso que se alcanzan a tocar los dos primeros movimientos. A continuación relacionaré este fragmento musical con el desarrollo de la primera y segunda escenas.

El primer movimiento es una introducción lenta de violín —ligeramente afligido y trágico— que de pronto se interrumpe y suaviza con el acorde melancólico del piano. Ambos instrumentos se intercalan suavemente y parece que la pieza permanecerá en un ritmo lento, pero el sonido se vuelve más dinámico y surge un presto furioso en la menor de cambios rápidos entre acordes de piano y de violín. El presto se intercala con breves silencios y momentos de reposo más equilibrados interrumpidos de nuevo por los vertiginosos tonos



agudos del violín y los graves en el piano. Hay una serie de variaciones del presto, el adagio y los silencios, y la pieza termina con la repetición del adagio inicial, una pausa agotada y finalmente, una coda acelerada y angustiada.

Este primer movimiento evoca nostalgia, pero también gravedad, sobre todo con la introducción lenta del piano. Después, el ritmo repetitivo es presuroso y estresante, evoca lo irremediable, acompaña la escena del crimen y logra captar la atención del público, sobre todo porque el volumen es alto y penetrante, como indica la acotación, lo que incrementa su efecto y da fuerza a la agilidad de los diálogos; el espectador no puede más que estar alerta. „Aus dem Zimmer Nummer zwei [das mittlere Zimmer] dringt Geigenspiel mit Klavierbegleitung. Beethoven. Kreuzersonate”<sup>19</sup>. La pieza se toca desde la habitación número dos con Einstein en el violín y la doctora von Zahnd en el piano, mientras el inspector y su equipo revisan la escena del crimen. La música, junto con el desordenado salón, los muebles desacomodados, el nervioso inspector, los policías, y los destellos de las cámaras, crean un ambiente amenazante y terrible. En contraste, los silencios y el delicado sonido del violín apoyan el afán refinado del exclusivo “sanatorio”.

Una vez que se encuentra el inspector solo en el salón y “Newton” sale a su encuentro comienza la segunda escena en la que suponemos se toca el segundo movimiento de la sonata. Más armonioso y tranquilo, este andante evoca calma al inicio y evoluciona hacia una placidez lúdica a través de trinos y otros adornos de rápida ejecución. Se trata de una melodía dulce que goza de cinco variaciones, la mayoría alegres. Hacia el final se torna levemente oscuro y un poco dramático. De forma paralela esta escena trae la calma después de la tempestad; el cadáver se ha retirado y el inspector espera pensativo a la doctora sentado en un sillón. Su inmovilidad contrasta con la extravagancia del vestuario de “Newton”, su movimiento continuo y la naturalidad de su comportamiento, que acompañan la melodía en sus momentos más dinámicos. Ésta a su vez, con acordes cada vez más rápidos, resalta la picardía del personaje, la frescura y la inocencia casi carnavalesca de su locura. El signo musical presenta así al personaje de “Newton”, quien inspira curiosidad en el espectador al tratarse del primer “loco” que aparece en la obra. Por otro lado el tono

---

<sup>19</sup> “(De la habitación número dos [la habitación de en medio] penetra el sonido del violín y del acompañamiento del piano. Beethoven. Kreuzersonate.)” *Ibidem*, S. 11.

musical dramático al final sigue al desconcertado inspector y crea un puente de suspenso hacia la siguiente escena.

La música dibuja la personalidad de los personajes, habla de sus intenciones o de la gravedad de sus circunstancias. La conjunción de ritmos lentos y acelerados, al igual que de los sonidos distintos entre el violín agudo y el piano grave en el primer movimiento —a manos de Einstein y la doctora von Zahnd respectivamente—, es un signo del papel que desempeñan los personajes en la obra y sobre todo del tema. La mezcla entre el sentimiento nostálgico, trágico, y el sentimiento lúdico, absurdo, caótico, casi cómico, reflejado éste sobre todo en las notas rápidas y en la picardía del segundo movimiento es crucial para el fenómeno grotesco de irresolubilidad y trasposición entre locura y cordura, contradicción tragicómica que nos provoca una sonrisa insegura e inquieta donde la perplejidad no abandona al espíritu gozoso.

Esta pieza musical puede relacionarse especialmente con la locura pasional<sup>20</sup> y la dualidad hombre-mujer, sobre todo a través de la novela de León Tolstói (1828-1910) *La sonata a Kreutzer*, publicada en 1889 y censurada al poco tiempo en Rusia. En esta pequeña novela el personaje principal llamado Pódznyshev relata los eventos que lo llevaron a asesinar a su esposa al sospechar que le era infiel con un pianista. Se dice que la obra se basa en los celos que experimentó el mismo Tolstói cuando su esposa Sofía Behrs se encaprichó con el compositor Serguéi Tanéyev y su música. La obra fue polémica tanto en su tiempo como posteriormente<sup>21</sup> y el autor escribió un prefacio justificando su historia. Se sabe que defendía la abstinencia sexual, y desde su punto de vista el deseo carnal y las relaciones sexuales, el amor y la mujer, son distractores que evitan que el hombre se concentre en cuestiones más elevadas; el objeto del amor no es medio para perseguir lo que realmente vale la pena, sino que obstaculiza y embrutece. He aquí un fragmento de su prefacio a *La Sonata a Kreutzer*.

[...] love in its various developments is not a fitting object to consume the best energies of men. [...] it is only needful to realize the fact that whatever truly deserves to be held up as a

---

<sup>20</sup> En la época en que Beethoven la escribió, su tono fresco y ligero evolucionaba hacia uno más épico y turbulento, cuando mostraba signos de su futura sordera y había sido desencantado por varios amores.

<sup>21</sup> Tolstói fue duramente criticado por Chesterton, la obra fue censurada en Estados Unidos y Roosevelt se refirió al autor ruso como un “sexual moral pervert”.

worthy object of man's striving and working, whether it be the service of humanity, of one's country, of science, of art, not to speak of the service of God, is far above and beyond the sphere of personal enjoyment. Hence, it follows that not only to form a liaison, but even to contract marriage, is, from a Christian point of view, not a progress, but a fall. Love, and all the states that accompany and follow it [...] never do and never can facilitate the attainment of an aim worthy of men, but always make it more difficult.<sup>22</sup>

El amor y el matrimonio son un terrible error, y en la obra Tolstói expone su teoría a través de su personaje, quien viajando en tren cuenta su historia a un pasajero. Pódnyshev está convencido del peligro que representa la mujer y previene a su compañero de viaje del poder y dominio que puede adquirir ese ser socialmente resentido a través de su sensualidad.

[...]A través de la sensualidad, encajona al hombre de tal forma que él solo posee una manera formal de elegir, pero en realidad está eligiendo ella. Y una vez que adquiere el poder, ella lo utiliza mal y alcanza un poder terrible sobre las personas. [...] Y todo esto ocurre porque han sido humilladas, privadas de sus derechos de igualdad. Y se vengan atacando nuestra sensualidad, atrapándonos en sus redes. [...] ahora, cuando las veo, veo un peligro terrible para la integridad de la persona y la ley. Y me entran ganas de pedir ayuda ante el peligro, de llamar a la policía para que eliminen ese objeto peligroso.<sup>23</sup>

Pódnyshev nunca llega a tener una evidencia clara de la infidelidad de su mujer, pero existe un elemento que no puede más que elevar sus sospechas a un punto intolerable: la música. En la obra, la mujer es un ser subversivo y peligroso, y la música, un medio capaz de despertar los deseos carnales, las pasiones y por tanto, de distraerlo del rumbo significativo de la vida. Y es que el objeto de los celos de Pódnyshev es un carismático músico llamado Trujachevski con el que su mujer hace amistad. Tras una discusión marital, durante una velada, el pianista y la mujer tocan juntos la *Sonata a Kreutzer*, evento que desencadena una serie de tortuosas dudas y terribles asaltos de celos para Pódnyshev, quien defiende que la música nos traslada al sentimiento de quien la compuso y de quien la toca, tiene un poder transformador tal que nos hace sentir y actuar totalmente diferente a como lo haríamos conscientemente “sentir lo que realmente no sentimos”, pero

---

<sup>22</sup> *Lesson of "The Kreutzer Sonata"*, edición web publicada por eBooks@Adelaide, The University of Adelaide Library, University of Adelaide, South Australia 5005. <http://ebooks.adelaide.edu.au/>.

<sup>23</sup> Leon TOLSTÓI, *Sonata a Kreutzer*, trad. de Gonzalo Guillén Monje. Madrid: Akal, 2010, p. 38.

especialmente la *Sonata* tiene un poder hipnótico, que altera a quien la escucha y puede llevarlo a la inmoralidad, a la locura, sobre todo si se interpreta en un contexto inadecuado.

Y es que la música es realmente un arma terrible en las manos del que lo posea. Por ejemplo, cojamos el primer presto de esta “Sonata a Kreutzer”. ¿Es posible tocar en una sala en medio de damas escotadas este *presto*? [...] Esta sonata actuó, por lo menos en mí, terriblemente. Se me fueron revelados sentimientos nuevos, nuevas posibilidades que yo desconocía hasta ahora. Descubrí sentimientos no acordes a la manera en la que yo pensaba y vivía. Éstos me hablaban directamente al alma.<sup>24</sup>

La *Sonata* ejerce su influencia en la esposa, en Trujachevski y en Pódnyshev; el efecto es distinto, aunque siempre terrible. Transformándolos en “otros”, la pieza induce a una especie de locura que en Trujachevski y la mujer se traduciría en pasión y en Pódnyshev, en celos que terminan por convertirlo en asesino. La asociación entre la mujer, la música, la locura y el homicidio la encontramos tanto en la obra de Tolstói como en *Die Physiker*, donde las enfermeras, envueltas cada una en el hechizo amoroso, terminan siendo asesinadas por científicos que en la búsqueda de llevar a cabo sus importantes proyectos, deciden renunciar a la distracción del amor y sus riesgos eliminando al amenazante ente femenino. La diferencia es que los físicos no matan por celos sino por aquello que defendiera Tolstói, por el servicio a la propia patria, por la ciencia, por “algo superior”, por la humanidad. La mujer sería un obstáculo para lograrlo y en eso coinciden los tres físicos, cada uno loco a su manera, locos por la ciencia o locos de soberbia. Dürrenmatt presenta la paradoja en que la búsqueda de cuestiones superiores se hace a costa y a través del homicidio, de la vida de alguien más. Mientras Tolstói expone a la música y a la mujer como factores terribles para la humanidad y al amor como un error, Dürrenmatt habla del hombre en general, de su condición y saber naturalmente fallidos. La mujer y su sensualidad pueden ser una amenaza, tanto como lo será Mathilde von Zahnd, pero el hombre es tan amenazante y falible como la mujer, ambos son parte de la especie humana y ninguno podrá salvarse.

Por otro lado, la pieza la interpreta Einstein, uno de los físicos asesinos. Se trata del primer movimiento, especialmente pernicioso en la opinión de Pódnyshev, y es la música

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 92 y 93.

de fondo para la primera escena del crimen. Aunque en *Die Physiker* la música no parece ser el motivo que induce a los internos a cometer el homicidio, sí parece simbolizar la irracionalidad generalizada, no solo por su curiosa relación con la obra de Tolstói sino y sobre todo por la ambivalencia de la misma pieza: grave, transformadora, fatídica y plácida digna de un escenario donde lo grotesco elimina la consciencia.

#### **4.2.2 Sonata para piano No. 3**

Esta pieza no se toca, solo se menciona. En la 3ª escena del primer acto la música se detiene y la doctora von Zahnd sale de la habitación de “Einstein” aliviada de que por fin el físico se quedó dormido: “So. Ernesti hat sich beruhigt. Er warf sich aufs Bett aund schlieft ein. Wie ein glücklicher Bub. Ich kann wieder aufatmen. Ich befürchetete schon, er geige die dritte Brahms-Sonate“<sup>25</sup>. Johannes Brahms fue un gran admirador de Beethoven y se dice que esta sonata estaba inspirada en *La Quinta Sinfonía*. La pieza es inusualmente larga, tiene cinco movimientos en vez de los tradicionales tres y su mención puede mostrar tanto el gusto del “Einstein” por las piezas clásicas del Romanticismo como el grado de exageración al que llega el personaje fingiendo su papel de loco.

#### **4.2.3 Dietrich Buxtehude**

En la quinta escena del primer acto Möbius recibe la visita de sus hijos y conoce al nuevo esposo de Lina. Para complacer a su padre, los tres niños tocan con sus flautas una pieza de Dietrich Buxtehude (1637-1707), compositor y organista germano-danés del periodo barroco cuyo estilo influyó a compositores como Johann Sebastian Bach. No se menciona el nombre particular de la pieza, pero cobra un significado importante cuando Möbius se altera a raíz de la interpretación para luego recitar el terrible salmo profético del Rey Salomón.

–Jörg Lukas: Etwas von Buxtehude.

–Adolf-Friedrich: Eins, zwei, drei. (Die Buben spielen Blockflöte).

–Frau Rose: Iniger, Buben, inniger. (Die Buben spielen inniger. Möbius springt auf.)

---

<sup>25</sup> “Ernesti por fin se ha calmado. Se lanzó a la cama y se durmió. Como un feliz niño. Puedo respirar de nuevo. Ya me temía que tocara la Sonata Número 3 de Brahms.” DÜRRENMATT, *Die Physiker*, op.cit., p. 21.

–Möbius: Lieber nicht! Bitte, lieber nicht! Bitte, nicht mehr spielen. Bitte, nicht mehr spielen. Bitte, bitte.<sup>26</sup>

A diferencia de sus contemporáneos que cultivaban formas musicales nuevas y profanas, Buxtehude componía música sacra y fue el mejor compositor luterano del siglo XVII. Sus piezas consistían en cantos corales, muchos de ellos nupciales, y misas. Su presencia en la obra es índice de lo religioso y lo divino en contraste con la ciencia y la cultura, y se vuelve un recordatorio para Möbius de los errores de la humanidad y la inminente venganza de la naturaleza, al modo de una fuerza divina.

#### 4.2.4 *Gavotte en Rondeau (Partita para violín solo no. 3)*

En la tercera escena del segundo acto se escucha tocar desde su habitación a “Einstein”, luego de que Möbius ha asesinado a la enfermera Monika y “Newton” revela su identidad. La gavota es una danza popular francesa originaria de Gavot, pero escuchamos en particular la *Gavotte en Rondeau* que es el tercer movimiento de seis que conforman la *Partita para violín solo no. 3*, compuesta por Johann Sebastian Bach en 1720. Tiene una melodía y ritmos moderados, es breve y de coloridas repeticiones. El estilo equilibrado de la pieza ambienta la espléndida cena con un desanimado Möbius y un hambriento “Newton” a la mesa, un momento donde la historia descansa con la ecuanimidad de la música antes de tomar otro giro: la sorprendente declaración de “Newton” de que ha fingido locura, y de pronto, con “Einstein” saliendo de su habitación para revelar lo mismo y dar comienzo a la última parte de la obra.

(Aus Zimmer Nummer 2 hört man Einstein geigen.)

–Möbius: Da geigt Einstein wieder.

–Newton: Die Gavotte von Bach.

–Möbius: Sein Essen wird kalt.

–Newton: Lassen Sie den Verrückten ruhig weitergeigen.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> “–Sra. Rose: Tus niños son notablemente musicales, Johann Wilhelm. Tocan muy bien la flauta dulce. Toquen algo para su papá de despedida, niños. / -Los tres niños: Claro, mami. (Adolf-Friedrich abre la carpeta, reparte las flautas. Möbius toma un lugar en torno a la mesa redonda. La Sra. Rose y el misionero Rose se sientan en el sofá. Los niños se paran en medio del salón.) / -Jörg Lukas: Algo de Buxtehude. / -Adolf-Friedrich: Una, dos, tres. (Los niños tocan la flauta.) / -Sra. Rose: Con más sentimiento niños, más sentimiento. (Los niños tocan con más sentimiento. Möbius salta.) / -Möbius: ¡Mejor no! ¡Por favor, mejor no! Por favor, ya no toquen. Por favor, ya no toquen. Por favor, por favor.” *Ibidem*, S. 34.

#### 4.2.5 *Schön Rosmarin y Liebesleid*

Dos piezas que toman un lugar importante en la obra son las bellísimas *Schön Rosmarin* (“Hermoso Romero”) y *Liebesleid* (“Pena de amor”) del violinista austriaco Fritz Kreisler (1875-1962). Junto con *Liebesfreud* (“Alegría de amor”) forman un trío de piezas titulado *Alt-Wiener Tanzweisen*, “Viejas Melodías Vienesas”, publicado en 1905. *Liebesfreud* y *Schön Rosmarin* son piezas breves de tres y medio y dos minutos, respectivamente, que evocan placidez y alegría. Escuchamos *Schön Rosmarin* con el fin del primer acto, un momento después de que Möbius confiesa a “Newton” que ha asesinado a la enfermera Monika.

(Den Vorhang herunter. Kurzer Kampf. Die Silhouetten sind nicht mehr sichtbar. Dann Stille. Die Türe von Zimmer Nummer 3 öffnet sich. Ein Lichtstrahl dringt in den Raum. Newton steht in der Türe im Kostüm seines Jahrhunderts. Möbius erhebt sich.)

–Newton: Was ist geschehen?

–Möbius: Ich habe Schwester Monika Stettler erdrosselt. (Aus Zimmer Nummer 2 hört man Einstein geigen.)

–Newton: Da geigt Einstein wieder. Kreisler. Schön Rosmarin. (Er geht zum Kamin, holt den Kognak.)<sup>28</sup>

La atmósfera amenazante y sombría, con solo un rayo de luz en la oscuridad, cambia de pronto con el espíritu de la música; *Schön Rosmarin* refleja el deleite de la Viena del *fin de siècle* y al mismo tiempo evoca travesura y juego, complicidad y secreto con las variaciones rítmicas y leves pausas entre gestos melódicos que van en ascenso. Su soltura y desenfado viene a contrastar con la escena del crimen, es un gesto cómico en medio de la tragedia, que se refuerza con el personaje de “Newton” sirviéndose un coñac. El primer acto concluye con esta escena grotesca, el espectador queda como un consternado testigo de uno de los crímenes y a la vez complacido por los tonos alegres del violín.

---

<sup>27</sup> “(De la habitación número 2 se escucha a Einstein tocar el violín.) –Möbius: Einstein está tocando otra vez. / –Newton: La Gavota en Rondó. / –Möbius: Su comida se está enfriando. / –Newton: Deje que los locos sigan tocando el violín.” *Ibidem*, S. 55.

<sup>28</sup> “(Baja el telón. Pelea breve. Las siluetas ya no son visibles. Luego silencio. Las puertas de la habitación 3 se abren. Un rayo de luz salta en la habitación. Newton está parado en las puertas con un disfraz de su siglo. Möbius se levanta.) –Newton: ¿Qué ha pasado? –Möbius: Estrangulé a la enfermera Monika Stettler. (De la habitación número 2 se escucha a Einstein tocar el violín.) / –Newton: Einstein toca otra vez. Schön Rosmarin. (Se va a la chimenea, toma el coñac.)” *Ibidem*, S. 45.

*Liebesleid*, en cambio, es aflicción del corazón, tristeza y nostalgia romántica, es un pesar refinado, maravilloso, sentimental a través de un violín de aire bohemio y carismático. Lo escuchamos al final de la primera escena del segundo acto, en el momento preciso en que se levanta el cadáver de Monika Stettler. La escena recobra así su carácter grave y mortuorio. “(Im Zimmer Nummer 2 hört man Einstein geigen.) –Inspektor: Und auch Einstein geigt wieder. / –Fr. Doktor: Kreisler. Wie meistens. Liebesleid.”<sup>29</sup> En ese momento, Möbius sale de su habitación gritando *¡Meine Geliebte!*, “¡Mi amada!”, en medio de una atmósfera de duelo y melancolía, la pieza exalta la pena de amor a la vez que el remordimiento del homicida. *Liebesleid* es además la pieza con la que finaliza la obra, cuando los tres físicos, resignados a la locura de sí mismos y a un mundo sin remedio, se retiran a sus habitaciones: “(Er geht auf sein Zimmer. Nun ist der Salon leer. Nur noch die Geige Einsteins ist zu hören. Ende)”<sup>30</sup>. Vemos solo un salón vacío y escuchamos el violín de “Einstein”. Esta pieza da lugar a sentimientos encontrados y a la irresolubilidad grotesca final, por momentos parece un vals amoroso y al mismo tiempo es un resignado y triste suspiro que enriquece la acción dramática: el fracaso de los personajes y su enfrentamiento con la verdad, soberbios miserables, prisioneros del laberinto, esclavos de su imperfecta condición.

### 4.3 Los personajes

#### 4.3.1 Richard Voß (Kriminalinspektor)

Fiel a su profesión detectivesca, lleva sombrero y abrigo, fuma puros y prefiere un *Schnaps* al té. La gravedad de su profesión requiere el alivio de una bebida alcohólica de sabor severo y definitivo, también familiar, cálida y popular, a diferencia de la serenidad del té y su asociación con cierto refinamiento y opulencia ajenos a la vida común del inspector, un aspecto de su contraste con la doctora von Zahnd, cuya posición social se revela en distintos objetos que el inspector observa con curiosidad y asombro: el retrato que corona la chimenea o la vajilla de plata en la que se sirve la grandiosa cena gourmet de los pacientes, “magnates de la industria y multimillonarios”. „Ich bin ein Beamter vierzehnter Klasse, da

---

<sup>29</sup> (En la habitación número dos se escucha a Einstein tocar el violín.) /-Inspector: Y Einstein toca de nuevo. / -Dra.von Zahnd: Kreisler. Como casi siempre. Liebesleid.” *Ibidem*, S.50.

<sup>30</sup> “Se va a su habitación. Ahora el salón está vacío. Todavía se puede escuchar el violín de Einstein. Fin.” *Ibidem*, S. 74.



geht's zu Hause weniger kulinarisch zu"<sup>31</sup>. El inspector poco conoce de ese mundo de cultura musical y exquisitez. Su humildad y simpleza —especialmente notable en su encuentro con los enfermeros en el segundo acto— lo convierten en el personaje más ordinario de la obra, quizás el más próximo al hombre común y corriente, a nosotros, los lectores/espectadores. Curioso e irónico es que quien busca la justicia es aquel con menos poder. El inspector es la contraparte del sistema, del Estado, es el ciudadano honesto pero también impotente, al menos al inicio.

#### **4.3.1.1 En busca de la verdad**

El inspector representa la ley y la razón, busca la verdad e intenta descubrir la lógica de los sucesos que ocurren dentro del manicomio, igual que el lector/espectador al enfrentarse a la obra. Su proceso de entendimiento y su laberinto acompaña al nuestro, de ahí quizás que sea el personaje que destaque en la primera escena de ambos actos: "In der Mitte des Salons steht Kriminalinspektor Richard Voß". Se encuentra en medio de la escena del crimen tratando de unir las piezas de la historia, como el hombre confundido en medio del caos, como el autor mismo, el que reflexiona en torno a su tiempo. Curiosamente su nombre, como ocurre con otros personajes, encuentra un referente real: un novelista y dramaturgo alemán nacido en 1851 y muerto en 1918.

#### **4.3.1.2 El mundo al revés. La negación de la razón**

A través del inspector, la ley exterior se enfrenta a la paradójica ley del sanatorio, resumida en la ausencia de ley. En *Les Cerisiers* reina la contradicción y el absurdo a raíz de un vacío moral donde la oposición entre lo bueno y lo malo, la razón y la sinrazón se vuelve opaca y termina siendo inexistente, donde las reglas son variables porque los parámetros son aparentemente diferentes, pero en realidad arbitrarios. La ley no responde a la razón, sino a los intereses de la doctora, al capricho, las pasiones, la locura. No se permite fumar ni tomar a menos que sea un paciente o la doctora von Zahnd, y no hay "asesinos", solo "causantes" o simples "enfermos", los términos lingüísticos de ambas esferas son consecuencia de sus "razones" o caprichos y modifican la acción y la realidad. El inspector llama al físico responsable del crimen "asesino", *Mörder*, pero más tarde corregirá para gusto de la enfermera Marta Boll, diciendo *Täter*, "autor de los hechos" y *Unglücksfall*,

---

<sup>31</sup> "Soy un burócrata de cuarta, así que en la casa hay poco arte culinario." *Ibidem*, S. 49-50.

“accidente”, en vez de *Mord*, “homicidio”. “-Inspektor: Der Mörder? / -Oberschwester: Bitte Herr Inspektor, der arme Mensch ist doch krank. / -Inspektor: Also gut: Der Täter?”<sup>32</sup>

El enfrentamiento con los presupuestos del sanatorio se vuelve una ardua tarea para el personaje y lo reflejan sus gestos y movimientos. En la primera escena suda constantemente, levanta la voz, incapaz de cumplir con su deber y arrestar a los responsables, algo que para las autoridades del sanatorio es “obviamente” imposible. El universo da un giro, pareciera que el loco es él en este mundo donde su lógica no existe, y lo que era hartazgo se vuelve gradualmente confusión. El titubeo del inspector frente a la naturaleza de los hechos y los supuestos culpables inicia en la segunda escena del primer acto, durante su primer encuentro con uno de los pacientes: “Newton”, cuya soltura y seguridad contrastan con un inspector hierático, que sentado e impactado ante la extravagante locura del “enfermo”, renuncia a su misión de arrestarlo, esclavo del desconcierto. Fumando, camina con dificultad por la habitación para luego expresar su consternación a la doctora von Zahnd: “-Inspektor: Newton hält sich in Wirklichkeit auch für Einstein. / -Frl. Doktor: Das erzählt er jedem. In Wahrheit hält er sich aber doch für Newton”<sup>33</sup>. Poco después, el inspector confirmará la complejidad del asunto al conocer a un segundo paciente: “Einstein”, más preocupado por su interpretación musical que por su reciente acto homicida.

#### **4.3.1.3 Los límites de la justicia y de la razón**

En un territorio donde no es bienvenida, la ley empieza a cuestionarse a sí misma y sus límites. El inspector representa la incapacidad que tenemos para determinarnos a nosotros mismos en tanto locos o cuerdos, inocentes o culpables; ¿cuáles son los límites de la razón o de la consciencia?, ¿merece alguien ser castigado por algo que no sabe que hizo?, ¿está un loco absuelto de las consecuencias de sus actos? La duda se manifiesta en el intercambio de papeles entre la doctora y el inspector a partir de sus términos lingüísticos. La doctora empieza a utilizar la palabra *morden*, “asesinar”, y el inspector a corregirla y referirse a los internos como “locos”, *Verrückte*, y ya no “asesinos”, *Mörder*. Ambos asumen sin darse

---

<sup>32</sup> “-Inspektor: ¿El asesino? / -Jefa de enfermeras: Por favor, inspektor, el pobre hombre está claramente enfermo. / -Inspektor: Está bien: ¿el autor de los hechos?” *Ibidem*, S. 13.

<sup>33</sup> “-Inspektor: Newton también cree que es realmente Einstein. / -Dra.: Eso lo dice a todos. Pero en realidad se cree Newton.” *Ibidem*, S. 21.

cuenta la posición contraria a la que defendían, un gesto de enredo cómico que no solo detona la duda en el lector/espectador, sino que manifiesta la fragilidad de las supuestas “reglas” y convicciones de la doctora von Zahnd. “—Inspektor: Es handelt sich nicht um Mörder, sondern um Verrückte...”<sup>34</sup> Dicho intercambio y la desesperación del inspector se intensifican en el segundo acto, cuando sucede lo que éste había predicho: un tercer asesinato, que con la iluminación y la premura de los diálogos, enfatizará lo inútil de los esfuerzos del personaje en su defensa de la ley y de lo “razonable”. Incapaz de resolver el caso, se rendirá a la circunstancias y abandonará el caso.

—Inspektor: Fräulein Doktor von Zahnd. Ich tue meine Pflicht, nehme Protokoll, besichtige die Leiche, lasse sie photographieren und durch unseren Gerichtsmediziner begutachten, aber Möbius besichtige ich nicht. Denn überlasse ich Ihnen. Endgültig. Mit den andern radioaktiven Physikern.

—Frl.Doktor: Der Staatsanwalt?

—Inspektor: Tobt nicht einmal mehr. Brütet.

(Sie wischt sich den Schweiß ab.)<sup>35</sup>

El inspector utiliza un término interesante en este fragmento: *brüten*, “empollar” o “incubar” y por extensión, “reflexionar”, “pensar”, pero también designa, en física atómica, la creación del elemento radioactivo usado en el desarrollo de la bomba atómica.<sup>36</sup> El término es una metáfora del punto de desarrollo de la historia y también un claro indicio del tema y desenlace. La rendición del inspector ante el caso y la inmovilidad “reflexiva” del fiscal permiten que los planes de la doctora prosperen, y por tanto, que se dé un paso más hacia la destrucción.

La nueva actitud del inspector se verá apoyada en la supuesta locura de Möbius, quien atribuye su acto criminal a una orden del Rey Salomón. Finalmente ha encontrado un caso en el que la justicia puede estar “de vacaciones”, le invita una copa a Möbius mientras fuma

---

<sup>34</sup> “-Inspector: No se trata de asesinos, sino de locos.” *Ibidem*, S. 21.

<sup>35</sup> “-Dra: ¿Quisiera ahora al asesino... / -Inspector: Por favor, señorita doctora. / -Dra.: Quise decir, ¿ver al autor de los hechos? / -Inspector: Ya no pienso en eso. / Dra.: Pero... / -Inspector: Señorita doctora von Zahnd, yo cumplo con mi obligación, sigo el protocolo, examino los cadáveres, hago que los fotografíen y que el médico forense dictamine, pero a Möbius no lo examinaré. Eso se lo dejo a usted. Punto final. Junto con los otros físicos radioactivos. / -Dra.: ¿Y el fiscal? / -Inspector: Ya no está furioso. Está incubando. (Se limpia el sudor de la frente.) / -Dra.: Hace calor aquí. / -Inspector: Claro que no.” *Ibidem*, S.48.

<sup>36</sup> En otras palabras, la transformación del uranio en plutonio a través de la fisión nuclear de neutrones en un reactor; dicho elemento radiactivo fue sintetizado por primera vez en 1940 en Berkeley, e implementado en el desarrollo de las primeras bombas atómicas como parte del Proyecto Manhattan.

un puro, y a pesar de que éste llega a confesar y aceptar su homicidio, el inspector se niega a escuchar la verdad y opta por la realidad alterna del sanatorio, donde la consciencia no pesa porque no existe o porque es fácil ignorarla. “Die Gerechtigkeit ist die Gerechtigkeit. Und nun kommen Sie und Ihre zwei Kollegen. [...] Die Gerechtigkeit macht zum ersten Mal Ferien, ein immenses Gefühl!...”<sup>37</sup> El inspector termina siendo un burócrata indiferente y autómatas, no representa ya la ley razonable sino un reflejo del sistema de justicia ciego y absurdo: un aparato de criterios humanos, corruptible y manipulable, tanto que el sentido común es lo último que impera para dar lugar a una serie de leyes que permiten que el inocente acabe prisionero y el culpable sea libre. El inspector es un índice del fallido sistema judicial y de los criterios que construye el hombre y que tergiversan su concepción y acción del bien y del mal. El inspector puede tomarse unas vacaciones “con la consciencia tranquila” porque así lo dice la justicia, sin cuestionarla a pesar de que sea susceptible al error. La inconsciencia indiferente del inspector se vuelve su error y su locura.

#### **4.3.2 Fräulein Doktor h.c. Dr. Med. Mathilde von Zahnd (Irrenärztin)**

Es uno de los personajes emblemáticos de la obra: la maquiavélica doctora Mathilde von Zahnd, quien, con una máscara de cordura, bondad y vocación científica, se revela al final como la cruel y loca villana de la historia. En ella se conjugan varios espejismos de grandeza: la riqueza, el saber y el poder, obsesiones y motivos de ansiedad y locura. La grotesca soberbia del personaje se apoya además en su físico: su joroba, símbolo de la *hybris* que la deforma hasta convertirla en un monstruo incapaz de levantar la mirada, cayendo continuamente en el error y el desastre. Revisaré primero los signos de las máscaras del personaje.

##### **4.3.2.1 La encubierta Mathilde**

Al inicio parece ser paciente y hasta maternal con los internos: acompaña a Einstein en el piano “para tranquilizar sus nervios” hasta que se queda dormido como un bebé. Se apena por las terribles muertes de sus enfermeras: “Die arme Schwester Irene. Ein blitzsauberes,

---

<sup>37</sup> “La ley es la ley. Y ahora vienen usted y sus dos colegas. [...] La ley toma unas vacaciones por primera vez, ¡que sentimiento tan inmenso!” *Ibidem*, S. 51-52.

junges Ding”<sup>38</sup>, y parece ser fiel a su especialidad defendiendo la particular naturaleza de sus enfermos. No sospechamos de ella. A pesar del poder repelente de su joroba, su profesión nos despista, de inmediato caemos en la trampa de las apariencias: una psiquiatra preparada con argumentos convincentes, su teoría de que los asesinatos se deban al estado cerebral de los físicos, afectado por la radioactividad, no parece descabellada: “Beide werden wahnsinnig, bei beiden verschlimmert sich die Krankheit, beide werden gemeingefährlich, beide erdrosseln Krankenschwestern”<sup>39</sup>.

La doctora desvía toda la atención que pudiera recibir Möbius, a quien describe como un inofensivo enfermo que no tiene nada que ver con la Física nuclear. Insinúa que el hecho de que se encuentren reunidos los tres físicos en la “villa” es gratuito y sin una intención en particular, escondiendo sus perversos planes de dominación.”Ich sortiere. Die Schriftsteller zu den Schriftstellern, die Großindustriellen, zu den Großindustriellen, die Millionärinnen zu den Millionärinnen und die Physiker zu den Physikern.”<sup>40</sup> Y el inspector no es la única víctima de sus engaños. Mantener lejos a la familia de Möbius es parte del plan para conseguir los manuscritos del físico sin problemas. Lina, su exesposa, cree en Mathilde como una persona de gran corazón y sentido humano, que comprende su difícil situación y aprueba su nuevo matrimonio. Mathilde habla incluso de no perder la fe en que un milagro salve a Möbius de su locura, e insiste en que el pobre y bueno “Johann Wilhelmlein” se quede y no se vaya a una institución pública. “–Frl. Doktor: Aber nein, Frau Rose. Unser braver Möbius bleibt hier in der Villa, Ehrenwort. Er hat sich eingelebt und liebe, nette Kollege gefunden. Ich bin schließlich kein Unmensch. / –Frau Rose: Sie sind so gut zu mir, Fräulein Doktor.”<sup>41</sup>

#### 4.3.2.2 Poder y ambición

El perfil aparentemente humano de la doctora se deteriora conforme avanza la historia con nerviosismo o respuestas cínicas y autoritarias: “Leider. *Das* beunruhigt mich und nicht ihr

---

<sup>38</sup> “La pobre enfermera Irene. Una cosa joven y absolutamente pura.” *Ibidem*, S. 21.

<sup>39</sup> “Ambos se vuelven locos, en ambos empeora la enfermedad, ambos se vuelven homicidas, ambos estrangulan enfermeras.” *Ibidem*, S. 23.

<sup>40</sup> “Yo clasifico. Los escritores con los escritores, los industriales con los industriales, las millonarias con las millonarias y los físicos con los físicos.” *Ibidem*, S. 24.

<sup>41</sup> “–Dra: Pero no, Sra. Rose. Nuestro valiente Möbius permanece aquí en la villa, palabra de honor. Él se ha acoplado y encontrado queridos y amables colegas. No soy para nada inhumana. / –Sra. Rose: Usted es tan buena conmigo, señorita doctora.” *Ibidem*, S. 29-30.

tobender Staatsanwalt“<sup>42</sup>. Pero como mejor conocemos a la verdadera Mathilde y sus complejos es a través de pequeñas informaciones de su pasado. En su imaginario destacan las figuras masculinas, objeto de su admiración y motivo quizás de su sed de superioridad, de imitar y estar al nivel del sexo opuesto. Su ascendencia comprende una serie de aristócratas, políticos, militares y empresarios pudientes, incluyendo a su abuelo, el militar Leonidas von Zahnd y su tío, el político y canciller Joachim von Zahnd, cuyos retratos cuelga en distintas partes de la residencia. Su lugar predilecto es arriba de la chimenea en el salón donde, a su parecer, adquiere mayor solemnidad acompañando a los físicos, y el cual merece el retrato de su abuelo, sustituyendo al de su padre, el consejero secreto August von Zahnd, y relegando éste a la sala de las millonarias. “Der General Leonidas von Zahnd ist hier besser aufgehoben als bei den Weibern. Er sieht immer noch großartig aus, der alte Haudegen, trotz seines Basedows. Er liebte Heldentode, und so was hat in diesem Hause ja nun stattgefunden.“<sup>43</sup> El sanatorio alguna vez fue la villa particular de su adinerado padre, inmerso en el estrés del mundo financiero, “un gran hombre”, “un verdadero ser humano” en palabras de la doctora, que irónicamente odiaba a todo el mundo incluyendo a su única hija. No obstante haber puesto los negocios como prioridad es algo que Mathilde respeta y admira, a pesar de haberla abandonado a una niñez de soledad. “Er hasste mich wie die Pest, er hasste überhaupt alle Menschen wie die Pest. Wohl mit Recht, als Wirtschaftsführer taten sich ihm menschliche Abgründe auf.“<sup>44</sup> La señorita von Zahnd se volvió fundadora, dueña y directora de este exclusivo sanatorio repleto de decadentes y solitarios millonarios, muy similares a ella y “no siempre agradables”, aunque, destaca la acotación: “für die horrenden Preise wird auch die böartigste Vergangenheit ein reines Vergnügen”<sup>45</sup>. Siguiendo el ejemplo de sus antepasados e inmersa en una sociedad enfocada al éxito económico, la doctora se llena los bolsillos con la Psiquiatría —no sin una dosis de abuso y engaño— que expandirá a la conquista del mundo gracias a la llegada de Möbius y sus valiosos descubrimientos.

---

<sup>42</sup> “Lástima. Eso me preocupa a mí y no a su furioso fiscal.” *Ibidem*, S. 22.

<sup>43</sup> “El general Leónidas von Zahnd se alza mejor aquí que entre las mujeres. Se ve mucho más grandioso, el viejo espadón, a pesar de su [enfermedad] Basedow. Amaba las muertes heroicas, y algo así ha sucedido ahora en esta casa.” *Ibidem*, S. 67.

<sup>44</sup> “Él me odiaba como a la peste, él odiaba a todas las personas como a la peste. Claro que con razón, siendo jefe de un negocio se encontraba con abismos humanos.” *Ibidem*, S. 20.

<sup>45</sup> “Por los horrendos precios el pasado oscuro se convierte en puro placer” *Ibidem*, S. 10.

#### 4.3.2.3 Ciencia y error

Además de su privilegiada cuna, Mathilde es una mujer de ciencia, y no una simple profesionalista, sino una preparadísima y reconocida psiquiatra de lo cual su estetoscopio, su perpetua bata blanca y su rebuscado título no dejan la menor duda: "Fräulein Dr. h.c. Dr. med. Mathilde von Zahnd."<sup>46</sup> Con exageración hilarante la acotación señala el lugar que tiene el conocimiento científico en la vida del personaje, al igual que su respetable naturaleza por encima del resto de los mortales. "Menschenfreund und Psychiater von Ruf, man darf ruhig behaupten: von Weltruf [ihr Briefwechsel mit C.G. Jung ist eben erschienen.]"<sup>47</sup>. Mathilde es símbolo de la técnica y la ciencia y su posición central en el mundo del hombre, no solo como medios para el descubrimiento y el progreso, sino como única vía hacia la verdad. Reflejo de la confianza en sus parámetros y teorías es la terquedad con la que llama a los asesinatos "accidentes", y a los asesinos, "autores", al igual que su objeción al arresto de los pacientes como un acto que ignoraría los avances de la ciencia y su perpetuo progreso. "Sollen wir die Kranken wieder in Einzelzellen sperren, womöglich noch in Netze mit Boxhandschuhen wie früher? Wie wenn wir nicht imstande wären, gefährliche und ungefährliche Patienten zu unterscheiden."<sup>48</sup> Mathilde encarna la exaltación del saber sobre la naturaleza, la elevación de la ciencia a ideología y credo, el primer gran error humano. Los manuscritos secretos de Möbius como "el sistema de todos los descubrimientos posibles" son una especie de Evangelio; el rey Salomón, un ángel enviado, y Möbius y la doctora von Zahnd, los profetas encargados de restaurar su Palabra y su Reino en el mundo. La presunción científica de Mathilde se ve evidentemente refutada por tres sorprendentes asesinatos que evidencian su imperfección y la inevitable irrupción de lo impredecible en el mundo humano.

#### 4.3.2.4 Infalible y chiflada

Mathilde es en realidad una despiadada villana capaz de conseguir su objetivo a costa de todo, incluyendo sus aparentes convicciones. Su locura consiste en su soberbia y su sed de

---

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> "Filántropa y psiquiatra de gran fama, se puede afirmar incluso: de fama internacional [su intercambio de cartas con C.G. Jung acaba de publicarse]." *Idem.*

<sup>48</sup> "¿Deberíamos encerrar de nuevo a los enfermos en celdas individuales o si es posible en redes con guantes de box como antes? Como si no fuéramos capaces de distinguir entre pacientes peligrosos y no peligrosos." *Ibidem*, S. 22.

poder, además de tener verdaderas alucinaciones. La conocemos mejor a partir del segundo acto con el asesinato de Monika, su “enfermera favorita”, dulce y convenientemente manipulable. La doctora intercambia conductas con el inspector: enojada, impotente y nerviosa, con sudor en la frente, pide a un relajado inspector se interrogue al “asesino”. Además permite que el inspector fume y esconda su vaso de coñac en la chimenea, cosa que la enfermera Boll prohibía definitivamente —la doctora misma prende un cigarrillo: y en sus declaraciones comenzamos a descubrir sus verdaderos intereses. “Aber ihr Tod ist noch nicht das Schlimmste. Mein medizinischer Ruf ist dahin.”<sup>49</sup> Los secretos planes de Mathilde corren peligro, no contaba con un tercer asesinato y su reputación es necesaria para la conquista del mundo. Pero este accidente no cuestiona de ninguna manera sus capacidades, y es que en el personaje, la fe en la ciencia se ve superada por la fe en sí misma. La ciencia puede equivocarse pero ella se piensa infalible. „Fehler kann ich mir nicht leisten und Vorfälle, die mir die Polizei ins Haus bringen, schon gar nicht. Wenn hier jemand versagte, so ist es die Medizin, nicht ich.“<sup>50</sup>

Pero no solo descubrimos que Mathilde tiene un concepto grandioso de sí misma. En la quinta escena del segundo acto surge el giro más importante de la historia, que modifica el espacio, las expectativas de los personajes y del lector/espectador, y determina el trágico final. El cambio empieza con una atmósfera más hostil, con los enfermeros uniformados y armados recogiendo el salón de la “villa”, ahora más parecida a una cárcel. El jefe de enfermeros Sievers se dirige a Mathilde ya no como “doctora” sino como “jefa”, y ésta da órdenes firmes mientras percibimos que su poder es más grande de lo que imaginamos. “Frl. Doktor: Die Koryphäen sind nicht da, um zu schlemmen, sondern um zu arbeiten. (Sie setzt sich aufs Sofa. McArthur und Murillo von rechts zurück.) Holen Sie nun, Möbius, Sievers. / –Oberpfleger: Zu Befehl, Boss.”<sup>51</sup>

La doctora manda llamar a los físicos. Con las manos en la nuca, el lugar rodeado de guardias y en la oscuridad, la historia cobra un giro exagerado paso por paso. Mathilde se dedica solo a sorprender a los físicos y a nosotros como una tirana perversa y calculadora:

---

<sup>49</sup> “Pero su muerte [la de Monika] no es lo peor. Mi fama como doctora está en juego.” *Ibidem*, S. 48.

<sup>50</sup> “No me puedo permitir errores y mucho menos incidentes que me traigan a casa a la policía. Si alguien aquí falla es la medicina, no yo.” *Ibidem*, S. 24.

<sup>51</sup> “-Dra.: Los expertos no están para banquetear, sino para trabajar. (Se sienta en el sofá. McArthur y Murillo vuelven por el lado derecho.) Agarre ahora a Möbius, Sievers. / -Jefe de enfermeros: A la orden, jefa.” *Ibidem*, S. 67.



todo este tiempo ha sabido todo, incluyendo las verdaderas identidades de “Einstein” y “Newton” como los agentes secretos Eisler y Kilton. “Ihr Gespräch, meine Herren, ist abgehört worden; ich hatte schon längst Verdacht geschöpft.”<sup>52</sup> Pero no es una simple maestra del engaño, confiesa que a ella también se le aparece el rey Salomón, quien surgió de entre los muertos para dar su sabiduría a Möbius y que éste reinara la Tierra en su lugar. La traición del físico al ocultar sus descubrimientos hizo que el rey buscara a la doctora como servidora fiel de su voluntad para gobernar el mundo. La revelación de Mathilde como una total lunática pone el mundo de cabeza. “–Einstein: Sie muß interniert werden. Sie gehört in ein Irrenhaus.”<sup>53</sup>

Mathilde no solo es una loca que se cree todopoderosa, además tiene las herramientas para imponerse al mundo, pues confiesa haber copiado los manuscritos de Möbius, con los cuales pudo conseguir suficiente dinero y construir una fábrica gigantesca para erigir un consorcio: “Ich werde das System aller möglichen Erfindungen auswerten, meine Herren”<sup>54</sup>. Mathilde se convierte en una especie de dictadora poderosa y cruel, una villana loca y brillante, indiferente a los sufrimientos y sacrificios de los demás, o a las muertes de las enfermeras, parte de su cuidadoso plan para convertir a los físicos en asesinos marginados, locos a los ojos de la sociedad. Como la titiritera de un microcosmos, al estilo de un dios griego todo este tiempo tuvo el control sobre el devenir de los físicos, ella decide quién debe vivir y quién debe morir, quién merece ser castigado y ahora, qué será del destino de los hombres, gracias al poder del conocimiento y del dinero. “Für wen sich meine Patienten halten, bestimme ich. Ich kenne sie weitaus besser, als sie sich selber kennen”<sup>55</sup>. La creencia en su poder maligno, no obstante, será el error más grande de Mathilde y en la historia de la humanidad, el cual la llevará paradójicamente a su propia destrucción junto con el resto del mundo.

#### **4.3.2.5 La mujer: fin de la humanidad**

Es interesante el papel que tiene la mujer en la obra como un factor de peligro en dos sentidos distintos. Desde el punto de vista de los físicos, la mujer resulta un distractor en su

---

<sup>52</sup> “Su discurso, señores míos, se acabó; sospechaba ya desde hace tiempo.” *Ibidem*, S. 68.

<sup>53</sup> “–Einstein: Usted debe ser internada. Pertenece a un manicomio.” *Ibidem*, S. 69-70.

<sup>54</sup> “Voy a aprovechar el sistema de todos los descubrimientos posibles, mis señores.” *Ibidem*, S. 70.

<sup>55</sup> “Por quién se toman mis pacientes lo determino yo. Los conozco mucho mejor de lo que se conocen a sí mismos.” *Ibidem*, S. 21.

carrera hacia el éxito profesional, el conocimiento o el poder. Su sensualidad destruye el control del hombre sobre las pasiones y lo sumerge en la locura amorosa. Por otro lado, la doctora von Zahnd termina siendo el personaje más amenazante y terrible, y el más grotesco de todos, en ella se manifiestan a la vez el afán de perfección y la deshumanización. Tanto su físico como su espíritu carecen de virtud, ella es la peor versión del ser humano, el ser despiadado, poderoso y sin escrúpulos, Mathilde es el fin de la humanidad. La obra da a entender que los descubrimientos de Möbius serán usados para la fabricación de armas nucleares en el falso sanatorio, su producción masiva es una metáfora de la destrucción de pueblos enteros y del mundo, la perdición del ser humano en la locura de la autodestrucción, fin que retrata además el salmo recitado por Möbius, con la humanidad disparada al universo y masacrada por las vengativas fuerzas de la naturaleza. “Gehen wir, Sievers. Der Verwaltungsrat wartet. Das Weltunternehmen startet, die Produktion rollt an.”<sup>56</sup>

#### 4.3.2.6 La locura de todos los hombres

Mathilde es también símbolo de la civilización humana. Amargada, sustituye sus carencias con venganza y poder, y sus inseguridades, con autoritarismo y crueldad, producto de una cadena de generaciones que al igual que ella han sido resultado y han dado lugar a la deshumanización. Por otro lado, la locura que padece es una exageración de la insensatez que en el mundo puede pasar desapercibida y ser considerada “normal”. Ella es la representación de la contradicción donde las líneas de la razón y la locura se desdibujan. “Meine Anstalt ist voll von verrückten Verwandten, mit Schmuck behängt und Orden. Ich bin die letzte Normale meiner Familie. Das Ende.”<sup>57</sup> La doctora equipara del mismo modo la supuesta locura de los físicos con la de cualquier otro ser humano: “Diese Unglücksfälle waren nicht vorauszusehen, ebensogut könnten Sie oder ich Krankenschwestern erdrosseln”<sup>58</sup>. La locura irrumpe en el campo de la normalidad porque abarca más que un concepto, porque es relativa, particular, puede brotar en formas muy distintas, y cualquiera la puede padecer, ningún hombre está exento de irracionalidad, y al mismo tiempo nadie

---

<sup>56</sup> “Vamos, Sievers. El consejo directivo empieza, la producción está en marcha.” *Ibidem*, S. 72.

<sup>57</sup> “Mi institución está llena de parientes locos, adornados con joyas y medallas. Soy la última persona normal de mi familia. El final.” *Ibidem*, S. 72.

<sup>58</sup> “Estos accidentes no podían predecirse, también usted o yo podríamos estrangular enfermeras.” *Ibidem*, S. 24.

puede huir a su propia lógica ni a su condición.” –Möbius: Nehmen Sie Vernunft an. Sehen Sie ein, daß Sie verrückt sind. –Frñ. Doktor: Ebenowenig wie Sie.“<sup>59</sup>

#### 4.3.3 Marta Boll (Oberschwester)

Marta Boll, „die so resolut aussieht, wie sie heißt und ist“<sup>60</sup>, es una enfermera de vocación. Se caracteriza por su disciplina y obediencia a la normativa del sanatorio, a tal grado que Mathilde rompe temerosa las reglas cuando Marta no está a la vista. Fiel a la terminología empleada por su jefa, y corrigiendo al inspector de la misma forma, se refiere al homicidio como *Unglücksfall* y al homicida como *Täter*, convencida de que las personas a su cargo son pobres enfermos a los que no se puede tratar como criminales responsables y conscientes de sus actos. No obstante no se caracteriza por su piedad, humanismo o dulzura, ante sus ojos los enfermos no dejan de ser objetos de estudio, su “caso” más interesante. Al igual que las demás enfermeras es corpulenta, practica un deporte de alto rendimiento levantando pesas, pero es la única que libró a la muerte. Sin mente para el amor y enfocada en la ciencia y el deber, se salvó del destino mortal de sus colegas.

#### 4.3.4 Policías: “Jefe de enfermeros” Uwe Sievers, “enfermeros” McArthur y Murillo

Los tres corpulentos enfermeros son en realidad policías de la enorme fábrica de Mathilde. Estos hombres saltan a la vista por su aspecto gigantesco y exótico, y por exótico nos referimos especialmente a Murillo cuya raza negra es la excepción en un contexto suizo-alemán. Ya he mencionado a los enfermeros como un ejemplo importante del grotesco en la obra por el evidente contraste entre un físico imponente o tosco y una conducta refinada y sutil, entre la ruda profesión deportiva y el cuidadoso oficio de enfermeros-meseros que desempeñan. Su físico es un significante importante para sembrar desconcierto en el público pero también entre los personajes: el inspector, “Einstein” y “Newton” los describen como “monstruos”, “bestias” y “colosos”, respectivamente; en cambio los enfermeros se referirán tiernamente a los internos como „unsere lieben Kranken”, “nuestros queridos enfermos”, y servirán impecablemente una cena gourmet: colocan cubiertos de plata y fina porcelana para una exquisita cena de platillos franceses con nombres rimbombantes: Poulet à la Broche y Cordon Bleu. El contraste es cómico por trasposición

---

<sup>59</sup> “-Möbius: Sea razonable. Entienda que usted está loca. / -Dra: Tanto como usted.” *Ibidem*, S. 71.

<sup>60</sup> “..que se ve tan resoluta como se llama y es.” *Ibidem*, S. 12.

pero no lo suficiente para opacar su carácter siniestro, la agresividad física y su papel de sirvientes no deja de levantar sospechas, infundir miedo y señalar el clasismo y la discriminación. Por ejemplo, Murillo al servicio de los físicos se vuelve un signo de la esclavitud de la raza negra a manos de la clase alta, representada por la doctora von Zahnd.

Un elemento interesante es el origen distinto de los personajes, que por un lado es signo de universalidad, de la especie humana más allá de razas, nacionalidades y religiones; y por otro, de los conflictos y bloques políticos del siglo XX. Sus nombres —Murillo, McArthur y Sievers— representan Sudamérica, Norteamérica y Europa, y a los países Aliados y a las potencias del Eje, respectivamente. Este simbolismo no se basa únicamente en el origen tradicional de los nombres, sino que además, como hemos mencionado, los personajes de Dürrenmatt suelen referir a personajes reales. El nombre de Uwe Sievers recuerda a Wolfram Sievers, funcionario alemán miembro del Partido Nazi y parte de la administración de la SS<sup>61</sup>. Por su lado, el enfermero Douglas MacArthur tiene un nombre clásico estadounidense que puede referir a MacArthur, el militar más condecorado en la historia de Estados Unidos<sup>62</sup>. Otro signo importante es la vajilla en la que los enfermeros sirven la cena: *Meißner* o Meissen fue la primera porcelana europea fabricada en 1710 en la ciudad alemana del mismo nombre, usada por las familias más pudientes del continente. Al fin de la Segunda Guerra sus únicos compradores pertenecían a la URSS, quienes paradójicamente, mantuvieron al sector artesanal vivo en Alemania. Esta porcelana señala el poder económico de la doctora y su dominio por encima de los ideales políticos. La porcelana recorrió mesas de Oriente y Occidente por igual y en ella come quien haya ganado la última guerra.

#### 4.3.5 Los físicos y el hombre irracional

Los físicos tienen planes secretos que los obligan a estar en el sanatorio y a representar un papel frente a los demás, cada uno finge estar loco a su manera. Al igual que la doctora, no sabemos cuál es su verdadera identidad, mientras somos engañados por sus máscaras de

---

<sup>61</sup> Se le relacionó con experimentos pseudocientíficos con prisioneros del campo de concentración de Struthof-Natzweiler y con la colección de esqueletos humanos conocida por la de *los 86*. Fue juzgado en Nürenberg y condenado a pena capital.

<sup>62</sup> Participó en la Primera Guerra Mundial y fue comandante supremo de las Fuerzas Aliadas en el Pacífico durante la Segunda Guerra. Fue un ferviente anticomunista y tuvo discrepancias con Harry S. Truman.

enfermos mentales y al igual que ellos, pensamos que viven en la “villa” y vieja residencia de la doctora. Sus habitaciones son tres puertas numeradas: 1, 2 y 3, para tres físicos, como animales en gallinero, una serie de tres tristes puertas, que homogenizan y deshumanizan a sus habitantes, pero a la vez son indicio de su particularidad. Este número siempre guarda cierto misterio, tratándose del que fuera para Pitágoras el más noble de todos, que suma a sus precedentes y resulta en sí mismo. En este sentido denota dependencia y unidad, pero también ritmo y armonía, totalidad, universo: el sanatorio se asemeja a un microcosmos donde toda la humanidad puede verse representada. Los tres físicos encarnan cuestiones universales: los bloques y el poder políticos, posturas distintas de la comunidad científica, al igual que la sabiduría y la búsqueda del conocimiento a través de dos figuras clave en la historia de la Física: Newton y Einstein, y del “hombre más sabio del planeta”, el rey Salomón. Del mismo modo, simbolizan las obsesiones del ser humano y su trágica insignificancia, la autodestrucción a partir del homicidio, la locura pasional y la hybris. De manera que detrás de la máscara de locura que cada uno interpreta, existe una supuesta “normalidad” que no carece de locura. El juego de pretensiones, máscaras y disfraces en el que se evita a toda costa mostrar la propia identidad revela sus obsesiones y finalmente hace que cuestionemos su supuesta cordura.

Como ya mencioné, si bien no padecen de una enfermedad mental clínica, sí son esclavos de su inconsciencia, padecen la paradoja del hombre racional que simula estar loco cuando realmente lo está, pues sus medios “racionales” son tan irracionales como sus objetivos. Junto a la doctora, se embarcan en una frenética carrera por la absurda salvación de la humanidad, por el progreso científico, el poder político y bélico.

#### **4.3.5.1 La locura homicida, bélica e ideológica**

La supuesta enfermedad mental de los físicos se sustenta con el asesinato de tres enfermeras. Este acto “grave” y “horroroso” contrasta con la aparente tranquilidad de los locos. La amenaza que representan junto con sus actitudes extravagantes hace plausible la teoría de la doctora von Zand de que han sido afectados a nivel cerebral por sustancias radioactivas. Sin embargo, la percepción de los asesinatos cambia cuando se descubre, en medio de una deliciosa cena, que los físicos han fingido su locura y que los homicidios fueron una medida de precaución para proteger sus planes y su identidad. Se cuestiona

entonces la “normalidad” del homicidio a los ojos de los físicos. Su papel de asesinos es una metáfora de la deshumanización en todos los niveles sociales y a cualquier escala. “Newton“ pregunta en el primer acto al inspector: “Möchten Sie mich verhaften, weil ich die Krankenschwester erdrosselt oder weil ich die Atombombe ermöglicht habe?”<sup>63</sup>. Se equipara la gravedad entre un acto y el otro: la muerte de una sola persona y la de un pueblo entero a raíz de la guerra.

Mientras Möbius asesina para salvar a la humanidad, Kilton y Eisler lo hacen para proteger su misión secreta. Ambos tienen poco en común con Newton y Einstein y son realmente los “enemigos de la humanidad” que este último mencionara refiriéndose a los nazis, los inconscientes en cuyas manos es peligroso cualquier conocimiento. Aunque ambos son físicos importantes interesados en la continuidad de la investigación científica a través de los descubrimientos de Möbius<sup>64</sup>, también son espías enviados al servicio de gobiernos que los utilizarían para imponer su poder a través de la violencia. Ellos mismos cargan un arma, ambas de origen estadounidense: Kilton lleva un revólver Browning, arma utilizada en la muerte del archiduque Francisco Fernando de Austria<sup>65</sup>; y Eisler tiene un revólver Colt, arma creada y popularizada por Samuel Colt en el siglo XIX<sup>66</sup>. En Kilton y Eisler se simbolizan los dos bloques cuyos conflictos abarcaron prácticamente todo el siglo XX, desde la Primera y Segunda Guerra Mundial —entre los Aliados y el Eje— hasta el fin de la Guerra Fría —entre Estados Unidos y la URSS—.

En medio de las guerras y la carrera armamentista y espacial de la posguerra, los científicos tuvieron un papel crucial aportando sus conocimientos en favor del progreso de uno u otro bando. La Colt y la Browning son índices de este cambio en la historia del progreso<sup>67</sup> y a través de Kilton y Eisler se lleva a cabo una crítica a la creatividad y el conocimiento puestos al servicio del poder, de las ideologías y el fanatismo político o

---

<sup>63</sup> “¿Me quiere arrestar porque estrangulé a una enfermera o porque posibilité la creación de la bomba atómica?” *Ibidem*, S. 18-19.

<sup>64</sup> El problema de la gravedad, por el lado de Kilton, y la teoría unitaria de las partículas elementales, por el lado de Eisler.

<sup>65</sup> Creada por John Moses Browning en los años 20; el archiduque Francisco Fernando de Austria murió a manos de un nacionalista serbio, integrante del grupo separatista Mano Negra apoyado por Rusia; este evento desencadenaría la Primera Guerra Mundial.

<sup>66</sup> Se dice que “Dios creó a los hombres y Samuel Colt los hizo diferentes”.

<sup>67</sup> Con la industrialización surgieron nuevas armas como el gas lacrimógeno, el gas mostaza o potentes explosivos —la Primera Guerra Mundial es conocida también como “la guerra de los químicos”—, y las innovaciones militares continuarían, como lo hacen ahora, hasta el desarrollo de armas de destrucción masiva.

científico. Kilton y Eisler, al darse cuenta de que Möbius podría optar por dar sus descubrimientos a cualquiera de los dos, deciden resolverlo por las armas y hasta preferirían matarlo antes de que los manuscritos quedaran en manos del otro. El conocimiento, la ciencia y sus avances pierden su propósito, la sabiduría desaparece y se aniquila a un ser humano por motivos aparentemente razonables.

#### **4.3.5.2 La hybris**

Möbius es quizás el personaje más consciente de la obra, plantea el conflicto de si la supervivencia de la humanidad justifica la muerte de una persona, cosa que a él le parece “razonable”. Möbius se vuelve un héroe fallido al volverse asesino y abandonar a su familia por un objetivo inalcanzable, pues, al igual que la doctora von Zahnd, cree ser dueño de su destino, desconfía de todos menos de sí mismo: “Ich bin mit meinem Schicksal zufrieden”<sup>68</sup>. Su irracionalidad consiste en creer que puede salvar a la humanidad sin considerar sus propios límites y los que el mundo le impone, no se da cuenta que es tan humano como los demás. Poco antes de que sus altas pretensiones sean truncadas por la poderosa Mathilde, lleva a cabo un debate “lógico” con sus colegas y los logra convencer de hacer el mismo acto de salvación permaneciendo en el sanatorio. Los tres brindan por sus amadas sin sospechar que su decisión no los hace sabios, ni libres ni menos culpables.

#### **4.3.5.3 La responsabilidad del científico o su inexistente libertad**

Una de las discusiones más importantes en la obra y causa de que Möbius haya decidido internarse es la responsabilidad social de la ciencia, ¿qué tanto debe preocuparse un científico por el buen o mal uso de sus descubrimientos o qué tanto debe intervenir?, ¿la ciencia tiene realmente voto frente al poder? Cada uno de los físicos exhibe una postura diferente. Kilton está a favor solo de la ciencia y sus avances —Eisler lo llama “jämmerlichen Ästhet”, “esteta desdichado”—, considera que la responsabilidad del científico es inexistente y obedecería a cualquier Estado que apoyara la investigación científica sin importar su tendencia política o sus aplicaciones: „Ob die Menschheit den Weg zu gehen versteht, den wir ihr bahnen, ist ihre Sache, nicht die unsrige“<sup>69</sup>. Eisler por su lado argumenta que la ciencia necesita implementarse, pero el físico tiene la

---

<sup>68</sup> “Estoy contento con mi destino.” *Ibidem*, S. 59.

<sup>69</sup> “Si la humanidad toma el camino que nosotros le prohibimos, es su problema, no el nuestro.” *Ibidem*, S. 60.

responsabilidad de involucrarse y poner sus condiciones. Ésta es la causa de que el servicio secreto para el que trabaja no le sea indiferente: “Wir müssen entscheiden, zu wessen Gunsten wir unsere Wissenschaft anwenden, und ich habe mich entschieden”<sup>70</sup>. Eisler piensa de manera muy similar al Albert Einstein real<sup>71</sup> y cae en su mismo error: creer que unos gobiernos son más conscientes que otros, cuando la condición humana es la misma.

De ahí que Möbius desconfíe de todos los seres humanos, débiles frente al poder y generalmente imperfectos, algo que suele olvidar para sí mismo. Möbius carga con la culpa de no haber estudiado los efectos de sus teorías, tal es su responsabilidad de científico como es la del gobernante, de su decisión y prudencia dependen la vida o muerte de un pueblo. En la obra los gobiernos para los que trabajan Kilton y Eisler dependen igualmente de su sola decisión. ¿Pero qué tanto alcance tiene? Möbius es incapaz de desentenderse de su responsabilidad debido a que no hay libertad científica, es decir, el investigador siempre trabaja para una autoridad que implementará el conocimiento como le plazca. Mientras Kilton es un idealista que cree que la libertad consiste en ser pioneros en la investigación con un excelente sueldo —„Es geht um die Freiheit unserer Wissenschaft und um nichts weiter. Wir haben Pionierarbeit zu leisten und nichts außerdem“<sup>72</sup> —, Eisler cree poder manipular las decisiones de la autoridad gobernante en favor de la libertad de la ciencia. Sin embargo, ya sea como parte de la comunidad científica o bien tomando parte en el gobierno, la ciencia sirve a los intereses de la política, incluyendo sus conflictos bélicos. En la obra hay una clara referencia a Suiza con la mención del *Landesverteidigung*, justificación para el uso de las armas cuando la neutralidad nacional se pone en juego: „—Newton : Mein lieber Möbius. Diese Physiker erklären sich bereit, wissenschaftliche Probleme zu lösen, die für die Landesverteidigung entscheidend sind. Sie müssen daher verstehen“<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> “Debemos decidir en favor de quién utilizamos nuestra ciencia, y yo he decidido.” *Ibidem*, S. 61.

<sup>71</sup> Einstein vio inevitable que sus avances científicos terminarían en aplicaciones peligrosas con los nazis; no le quedó más remedio que aconsejar al gobierno estadounidense, sin anticipar, no obstante, el crimen nuclear que cometería contra Japón.

<sup>72</sup> “Se trata de la libertad de nuestra ciencia y nada más. Nosotros debemos ser pioneros y nada más.” *Ibidem*, S. 60.

<sup>73</sup> “-Newton: Mi querido Möbius. Estos físicos están de acuerdo en resolver problemas científicos que son decisivos para la defensa de la patria. Por eso debe entender.” *Ibidem*, S. 62-63.



De manera que para Möbius el mundo se reduce a una prisión, un laberinto donde estaría condenado a servir y morir. Convencido de que la libertad en el mundo es inexistente, propone a sus colegas que la solución es permanecer en el “sanatorio”: „Nur im Irrenhaus dürfen wir noch denken. In der Freiheit sind unsere Gedanken Sprengstoff“<sup>74</sup>. El encierro de los físicos en la “villa” se vuelve paradójicamente un espacio más libre, un sitio para vivir como seres conscientes y ajenos a la prisión del mundo exterior.

#### 4.3.5.4 Marionetas en laberinto

Los espejismos de cada uno de los físicos se ven superados al final de la obra con las revelaciones de la doctora, transformando la percepción de sí mismos y del mundo. Creyéndose maestros del disfraz y dueños de su destino, se ven humillados al darse cuenta de que todos sus esfuerzos fueron inútiles, de que han sido manipulados por años como marionetas o piezas en un tablero, en un juego que supera su imaginación y su inteligencia. Los tres se encuentran solos y resignados en silencio, sin nada más que hacer: „Alles ist ausgespielt“, “todo está resuelto”, dice la acotación. En señal de derrota, se van sentando uno a uno en el sillón, mientras la Tierra queda en manos de una loca —de la humanidad—, destinada a ser una explosiva bola radioactiva: „Möbius: Was einmal gedacht wurde, kann nicht mehr zurückgenommen werden. (Er setzt sich auf den Sessel links vom Sofa. Schweigen. Sie starren vor sich hin. Dann reden sie ganz ruhig, selbstverständlich, stellen sich einfach dem Publikum vor“<sup>75</sup>. La obra destaca la imperfección de la naturaleza humana y sus límites con la presentación de “Newton”, “Einstein” y “el Rey Salomón” ante el público, en la que los físicos mencionan los hallazgos de esos personajes históricos, pero también sus límites o errores: Newton dejó sin resolver las causas de la gravedad, por recomendación de Einstein se construyó la bomba atómica, y el Rey Salomón perdió el temor de Dios y llevó a su pueblo a la ruina. La obra enfatiza de esta manera la paradoja del ser humano de poseer conocimiento y sabiduría, a la vez que irracionalidad y error.

El motivo del laberinto en Dürrenmatt se traduce en la prisión que se extiende de la tesorería al mundo entero y a la condición humana autodestructiva e ineludible, tanto para

---

<sup>74</sup> “Aquí en el manicomio podemos pensar todavía. En libertad nuestros pensamientos son explosivos.” *Ibidem*, S. 64-65.

<sup>75</sup> “-Möbius: Lo que una vez fue pensado, ya no puede ser retirado. (Se sienta en el sillón a la izquierda del sofá. Silencio. Se ven a sí mismos. Luego conversan silenciosamente, se presentan simplemente al público.” *Ibidem*, S. 72.

los físicos como para la misma Mathilde. “-Möbius: Wir sind wilde Tiere. Man darf uns nicht auf die Menschheit loslassen.”<sup>76</sup> Como minotauros, cualquiera que trate de huir caerá siempre derrotado de vuelta en el laberinto, el ciclo de error de la humanidad que es mortal y encuentra un fin solo en el apocalipsis.

#### 4.3.5.5 La consciencia: los límites de la razón

En un mundo donde el conocimiento culmina en la autodestrucción, los físicos vuelven al papel que fingían, a la locura. Cada uno se retira a su habitación. Einstein toca *Liebesleid* y el último en irse es Möbius quien termina describiendo el destino del planeta: la Tierra radioactiva que gira desierta en torno a una estrella sin nombre. “Ich bin Salomo, ich bin Salomo, ich bin der arme König Salomo. (Er geht auf sein Zimmer. Nun ist der Salon leer. Nur noch die Geige Einsteins ist zu hören. Ende)”<sup>77</sup>

La obra plantea sin duda una visión pesimista del hombre y su futuro, aun así el énfasis de la irracionalidad destaca al mismo tiempo su contrario: la consciencia, vinculada en la obra con las artes, la filosofía y el espíritu religioso. Kilton y Eisler son versiones fallidas de las personalidades que representan: hombres cercanos a las artes y a la reflexión. En la obra existen además numerosas referencias religiosas, como los nombres de los hijos de Möbius, la figura del rey Salomón, entre otros. Además, el verdadero Newton y el verdadero Einstein se dedicaron tanto al estudio de los fenómenos físicos, como a estudios teológicos, bíblicos, en el caso del primero, y filosóficos. Pero la recuperación de la consciencia se vincula fundamentalmente con el reconocimiento de la naturaleza limitada del hombre y su incapacidad para acceder a la Verdad.

-Möbius: Die Vernunft forderte diesen Schritt. Wir sind in unserer Wissenschaft an die Grenzen des Erkennbaren gestoßen. Wir wissen einige genau erfaßbare Gesetze, einige Grundbeziehungen zwischen unbegreiflichen Erscheinungen, das ist alles, der gewaltige Rest bleibt Geheimnis, dem Verstande unzugänglich.[...]. Es gibt für uns Physiker nur noch die Kapitulation vor der Wirklichkeit. Sie ist uns nicht gewachsen. Sie geht an uns zugrunde.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> “-Möbius: somos animales salvajes. No deberían soltarnos a la humanidad.” *Ibidem*, S. 65.

<sup>77</sup> “Yo soy Salomón, yo soy Salomón, yo soy el pobre rey Salomón. (Se va a su habitación. Ahora está el salón vacío. Solo se escucha el violín de Einstein. Fin.)” *Ibidem*, S. 74.

<sup>78</sup> -Möbius: La razón exigió este paso. En nuestra ciencia hemos caído en los límites de lo cognoscible. Sabíamos algunas leyes claramente comprobables, algunas relaciones básicas entre fenómenos

Gracias a Möbius, Eisler enfrenta junto con Kilton su verdadera locura: ser asesinos y sirvientes de un Estado inhumano. Inútilmente realizan un acto de amor y sacrificio por la salvación de la humanidad, recuperan la consciencia convirtiéndose de alguna forma en una mejor versión de sí mismos, adoptando una actitud más cercana a los personajes que fingían. *Die Physiker* habla tanto de la mente como del espíritu, del conocimiento humano y de lo que está más allá de su comprensión, y con ello subraya que la ciencia no basta para orientar las acciones del hombre. La consciencia lo mantiene humilde, digno y humano, algo que negaba el personaje de Kilton para quien basta ser un genio para ser bueno: “Sie sind ein Genie und als solches Allgemein gut”.<sup>79</sup> La obra pone así sobre la mesa una discusión kantiana que relaciona la ética con el conocimiento humano y sus límites.

#### **4.3.6 Zimmer Nr. 3: Alec Jasper Kilton, „Herbert Georg Beutler“, „Newton“ (Patient)**

Es el primer físico que conocemos, lleva apenas un año en el sanatorio y comete el primer homicidio: Dorothea Moser, a quien estranguló en agosto con el cordón de la cortina. Su nombre verdadero es Alec Jasper Kilton, su nombre falso es Herbert Georg Beutler y su falsa locura consiste en creer que él es el físico, matemático, astrónomo y filósofo británico Isaac Newton. Es el científico más excéntrico y el que mayor creatividad invierte en su falsa identidad, quizás de ahí el nombre de *Beutler*, “marsupial”, pues suma una máscara más a su fingido papel. Platicando con el inspector, confiesa que el homicidio que cometió es distinto al de “Einstein” porque él no está loco y él es el verdadero Einstein, pero finge no serlo para no contrariar a su amigo Ernesti. Este enredo basta para que el inspector vea su misión de arrestarlo como un caso perdido: “Jawohl. Der berühmte Physiker und Begründer der Relativitätstheorie bin ich. Geboren am 14. März 1879 in Ulm”<sup>80</sup>.

##### **4.3.6.1 El científico indiferente**

Al igual que Eisler, Kilton trabaja para un servicio secreto y es un físico famoso, “fundador de la Teoría de las Equivalencias”: *Entsprechungslehre*. Se topó con el ensayo de Möbius acerca de las bases de una nueva Física y fue enviado al sanatorio para investigar la

---

incomprensibles, eso es todo, el inmenso resto permanece secreto, inaccesible al entendimiento. [...] Solo nos queda a los físicos la rendición frente a la verdad. Ella nos supera. Nos hace sucumbir.” *Ibidem*, S. 64.

<sup>79</sup>“Usted es un genio y como tal, es en general bueno.” *Ibidem*, S. 59.

<sup>80</sup> “Claro. Yo soy el famoso físico y fundador de la Teoría de la Relatividad. Nacido el 14 de marzo de 1879 en Ulm.” *Ibidem*, S. 17-18.

supuesta enfermedad mental de Möbius y conseguir su solución al “problema de la gravedad”. A pesar de su profesión científica, Kilton está lejos de parecerse al verdadero Newton o al verdadero Einstein, y más bien crea un personaje contradictorio, carente de espíritu crítico o sensibilidad artística. En él se representa la especialización y escisión del conocimiento y al mismo tiempo, la del ser humano. Su afición por la ciencia carece de razones profundas o trascendentes y se basa más bien en una absurda obsesión por ordenar y explicar todo: „Ich ertrage Unordnung nicht. Ich bin eigentlich nur ein Physiker aus Ordnungsliebe geworden”<sup>81</sup>. Su pensamiento estructurado y aparentemente lógico le impide un análisis de las situaciones más allá del contexto científico, la integración del saber a la vida social o a otras áreas del pensamiento. Su indiferencia hacia todo lo que no sea su misión e investigación explica su indiferencia ante el amor y el homicidio de Dorotea Moser: „Meine Aufgabe besteht darin, über die Gravitation nachzudenken, nicht ein Weib zu lieben”<sup>82</sup>.

Respecto a su labor como agente secreto, por su nombre, arma y poco dominio del alemán suponemos que representa al bloque occidental, quizás al Secret Intelligence Service o al FBI. Su falso nombre alemán puede referir a Heinz Beutler, un condecorado teniente que peleó en favor del régimen nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Al igual que Eisler, Kilton es símbolo de la inconsciencia del poder político, los conflictos bélicos, pero particularmente de la indiferencia del sector científico.

“Newton” es el primero en mencionar la bomba atómica, tema clave de la obra y un asunto moral que resuelve a través de su lógica pragmática. Con el objetivo de despistar al inspector y temeroso de ser descubierto, termina por abordar la cuestión: „Möchten Sie mich verhaften, weil ich die Krankenschwester erdrosselt oder weil ich die Atombombe ermöglicht habe?”. “Newton” defiende la inocencia del científico y enfatiza la inconsciencia de quienes utilizan la ciencia sin tener dominio de su funcionamiento. El culpable no es quien crea la bomba, sino el que la lanza, una situación que absurdamente equipara y ejemplifica con el encendido y apagado de un foco: “Nur weil Sie mich für

---

<sup>81</sup> “No soporto el desorden. En realidad me volví físico solo por amor al orden.” *Ibidem*, S. 16.

<sup>82</sup> “Mi tarea consiste en reflexionar sobre la gravedad, no en amar a una mujer.” *Ibidem*, S. 17.

verrückt halten. Aber warum weigern Sie sich nicht, Licht anzudrehen, wenn Sie von Elektrizität nichts verstehen? Sie sind hier der Kriminelle, Richard?”<sup>83</sup>.

#### 4.3.6.2 “Newton” grotesco

Al igual que los otros físicos, “Newton” tiene que mentir constantemente, brindando momentos ridículos con su simpatía y comentarios sorprendentes y absurdos, especialmente en su primera aparición. Con peluca y disfraz de principios del siglo XVIII, “Newton” sale de su cuarto mientras el inspector espera en el salón. A partir de entonces se dedica a confundir. Por momentos parece desconocer por completo las circunstancias y estar atrapado en otra realidad, y en otros parece consciente de lo que pasa a su alrededor, incluso del homicidio que cometió hacía tres meses, pero su conducta es tan natural, que parece anormal, y tan inaudita que llega a ser cómica. Por ejemplo, enterado de la muerte de Irene, comienza a ordenar la habitación de manera alegre y servicial, como si no se tratara de la escena de un crimen para después fumarse un cigarro y beberse una copa. „(Er zündet sich eine Zigarrete an.) Entschuldigen Sie, doch weil wir gerade von Ordnung gesprochen haben: Hier dürfen nur die Patienten rauchen und nicht die Besucher. Sonst wäre gleich der Salon verpestet“<sup>84</sup>; invierte los roles, llamando al inspector loco —algo que hará también hacia el final de la obra con Einstein y Möbius— y, cuando parece ignorar todo acerca de los asesinatos, reprobando incluso el homicidio, muestra admiración por el arma que utilizó Einstein: „Mit der Schnur der Stehlampe. Auch eine Möglichkeit“<sup>85</sup>.

De manera que en las intervenciones del personaje se evidencia el fenómeno grotesco por un choque claro entre lo cómico y lo trágico, cuando yuxtapone temas profundos o graves con movimientos corporales y conductas mundanas, lo trágico se intensifica en medio del placer, lo cual continúa aún después de revelar su verdadera identidad. Su actitud festiva choca en ambientes crudos y parece no haber diferencia entre su identidad de “loco” y su identidad “normal”, como en la tercera escena del segundo acto, cuando disfruta de su cena mientras Möbius se encuentra agobiado por su reciente asesinato. Con soltura y disfrutando el bocado, lo consuela diciendo que es normal perder el apetito después de matar a una

---

<sup>83</sup> “Solo porque me considera loco. Pero, ¿por qué no se niega a prender la luz si no entiende nada de electricidad? ¿Eso lo hace criminal, Richard?” *Ibidem*, S. 17.

<sup>84</sup> “(Prende un cigarro.) Disculpe usted, sobre todo ahora que hemos hablado del orden: aquí solo se les permite fumar a los pacientes y no a los visitantes. De otra forma apestaría el salón.” *Ibidem*, S. 13.

<sup>85</sup> “Con el cable de la lámpara. También una posibilidad.” *Ibidem*, S. 16.

enfermera. Las contradicciones y la frialdad de Kilton ante las crisis y los actos inhumanos no desaparecen con su papel de “Newton”, pues padece la locura de la ciencia y del homicida, invisible a los ojos de la condición humana. “Ich müsste töten, wollte ich jeden Verdacht vermeiden.[...] es galt meinen Wahnsinn durch einen Mord endgültig zu beweisen. Sie, das Poulet à la broche schmeckt aber wirklich großartig.”<sup>86</sup>

#### **4.3.7 Zimmer Nr. 2: Joseph Eisler /“Ernst Heinrich Ernesti“/ “Einstein“ (Patient)**

Joseph Eisler, al igual que Kilton oculta su verdadera identidad con una doble máscara: su nombre falso es Ernst Heinrich Ernesti y finge estar loco diciendo que él es el famoso físico Albert Einstein. Lleva tres años fingiendo este papel en Les Cerisiers y es culpable del evento que da inicio a la obra: el homicidio de la enfermera Irene Straub con el cable de la lámpara de pie. “Einstein” revela sus motivos, por cierto verídicos, para asesinarla: un científico enamorado pero temeroso de ver truncados sus planes.

##### **4.3.7.1 Locura discreta y presencia musical**

A diferencia de “Newton”, “Einstein” se caracteriza por ser poco espectacular y llamativo, más bien introvertido, tranquilo, sensible y solemne, fiel al adjetivo “ernst” que encontramos dos veces en su falso nombre. Imitando al verdadero Einstein, fuma pipa y sabe tocar el violín, interpretando obras clásicas desde el refugio desde su habitación, la número 2. En el primer acto prácticamente no lo vemos, solo sale ocasionalmente preocupado por si tocó bien o mal e interrumpiendo brevemente la conversación entre dos personajes: en la tercera escena entre la doctora von Zahnd y el inspector, y en la escena final del primer acto entre Möbius y Monika Stettler: „Ich bin wieder aufgewacht. [...] Ich erinnere mich plötzlich. [...] Ich erdrosselte Schwester Irene. [...] (Er betrachtet seine Hände.) Ob ich noch jemals fähig bin, Geige zu spielen?“<sup>87</sup>. Sin embargo, a pesar de estas esporádicas apariciones, “Einstein” se manifiesta gracias a su afición especial a la música, índice de las artes y, como veremos en relación al nombre de Eisler, también de la libertad suprimida por la imposición del poder.

---

<sup>86</sup> “Tenía que matar si quería evitar sospechas. [...] un asesinato probó definitivamente mi locura. El poulet à la broche está realmente delicioso.” *Ibidem*, S. 54.

<sup>87</sup> “Ya me desperté otra vez. [...] Me acordé de pronto. [...] Yo asesiné a la enfermera Irene. (Se mira las manos.) ¿Todavía puedo tocar el violín? *Ibidem*, S. 40.

A través de la música “Einstein” se une al sentimiento de otros personajes y crea atmósferas distintas y si algo comparte con las piezas que interpreta es la melancolía del amor de *Liebesleid*, pero sobre todo la lúdica confusión y el presuroso y casi nervioso ritmo de la *Kreutzer-sonate* acompañando a un “Einstein” homicida refugiado en su habitación. Como un niño que se retrae y se esconde después de haber hecho una travesura, esta máscara de inocencia y silencio musical proyecta su perfil siniestro. A diferencia de Kilton, Eisler no necesita pretender no recordar el homicidio de Irene ni acudir a un vestuario para apoyar su fingida locura, su aspecto enjuto, larga barba y cabellera blanca, junto con su inhibición infantil y su sospechoso silencio son suficientes para hacernos creer que está loco.

#### **4.3.7.2 Poder e ideología**

La música se detiene cuando “Einstein” sale de su cuarto interrumpiendo la conversación entre Kilton y Möbius durante la cena, rompe el silencio y revela su identidad. Se trata del famoso físico Joseph Eisler, “descubridor del Efecto-Eisler” y desaparecido desde 1950. Él también lee el trabajo de Möbius y representa una postura particular de la comunidad científica y del poder político.

En primer lugar, su nombre podría referir a Hanns Eisler, compositor alemán considerado “el Karl Marx de la música” por sus obras de tinte político; estaba a favor del partido comunista y sus composiciones, al igual que las de Brecht, fueron censuradas por el partido nazi. El personaje carga además con un revólver Colt norteamericano, aun así podríamos pensar que representa sobre todo al bloque del Este y a la KGB, por ser “muy distinto” al servicio secreto de Kilton. Por otro lado su falso nombre podría vincularse con Johann August Ernesti, teólogo de la reforma luterana, filólogo y pedagogo alemán, quizás como parte del equilibrio que existe en la obra entre motivos científicos y espirituales, y en representación de la religión como una especie de ideología en cuyo nombre el ser humano cae igualmente en actos irracionales. Sin embargo, es el nombre de Einstein, el famoso físico autor de la Teoría de la Relatividad, el que es especialmente relevante para el significado general de la obra.

### 4.3.7.3 Las normas y la relatividad

Al igual que „Newton“, “Einstein” se toma la libertad de hacer declaraciones ciertas sin riesgo de ser descubierto —como que no puede dejar la pipa aunque no le guste, porque, dice, está interpretando a Einstein—. Para el público es normal no tomar en cuenta esas revelaciones, parecen vacías porque las dice alguien con problemas mentales y se asume que es una más de sus alucinaciones. No es sino hasta el final de la obra que se descubre el juego de identidades y la manera en que atribuimos verdad o falsedad a los comentarios dependiendo de quién los diga. El “anormal”, el “loco” es siempre ignorado y Dürrenmatt se encarga de señalarlo al público con el sorpresivo desenlace. Las categorías de “loco” y “ cuerdo” dictan a quién se debe escuchar y a quién ignorar. Así, Möbius muestra sin tapujos ser consciente de sus circunstancias, pues no importa qué haga o diga, incluso si dice descaradamente la verdad, pues es ya considerado un “loco”. La obra pone en tela de juicio la “cordura” y “locura”, la “inocencia” y la “culpabilidad” como categorías absolutas y “humanas”. Un estereotipo señala a alguien como culpable o inocente, y es éste el que impide, por ejemplo, que el inspector arreste a Möbius, a pesar de confesar su crimen: “Nach Ihrem eigenen Geständnis haben Sie auf Befehl des Königs Salomo gehandelt. Solange ich ihn nicht verhaften kann, bleiben Sie frei”<sup>88</sup>.

En esto encontramos una curiosa relación con la teoría de la relatividad de Einstein. No es casual que Newton y Einstein sean los personajes con los que se identifican Kilton y Eisler. Ambos científicos estudiaron el fenómeno de la gravedad y negaron que fuera una fuerza o acción a distancia. No obstante Einstein vino a revolucionar el concepto diciendo que la gravedad es una consecuencia de la curvatura espacio-tiempo. Su teoría de la relatividad estableció que “la localización de los sucesos físicos, tanto en el tiempo como en el espacio, son relativos al estado de movimiento del observador”<sup>89</sup>. Curiosamente, de la misma manera en que la relación espacio-tiempo interviene en la noción del estado físico de un objeto, en la obra encontramos que la normalidad y la anormalidad de una conducta o

---

<sup>88</sup> “De acuerdo con su propia confesión, usted actuó por órdenes del rey Salomón. Mientras no pueda arrestarlo a él, usted queda libre.” *Ibidem*, S. 52.

<sup>89</sup> “Así, la longitud de un objeto en movimiento o el instante en que algo sucede, a diferencia de lo que sucede en mecánica newtoniana, no son invariantes absolutos, y diferentes observadores en movimiento relativo entre sí diferirán respecto a ellos (las longitudes y los intervalos temporales, en relatividad son relativos y no absolutos)” “La teoría de la Relatividad”, Wikipedia. Consultado en internet el 26 de febrero de 2015.



pensamiento resultan relativos, para algunos lo que parecería una locura resulta lógico y razonable para otros, y viceversa.

#### **4.3.7.4 El científico responsable**

Einstein cobra además un significado importante al ser considerado por algunos equívocamente como “el padre de la bomba atómica”. Él no creó la bomba, sino que algunas de sus aportaciones a la ciencia tomaron parte en su fabricación, hecho que levanta el debate en torno a la responsabilidad social de la labor científica. “Ich liebe die Menschen und liebe meine Geige, aber auf meine Empfehlung hin baute man die Atombombe.”<sup>90</sup> Lo cierto es que Einstein fue un sionista, pacifista y activista social y, a pesar de haber apoyado de alguna manera las investigaciones, su propósito siempre fue muy distinto al de los Estados Unidos.<sup>91</sup> Como se ha visto, Eisler coincide con Einstein respecto a su posición sobre el papel social y político del científico, quien tiene el deber de anticipar y orientar a los gobiernos sobre los terribles efectos e implementaciones de sus conocimientos, y tratar de evitarlos. Sin embargo, en la obra, Eisler es retratado como un hombre ingenuo con la falsa creencia de poder manipular los intereses de los Estados en favor del bien de la humanidad, pero él mismo demuestra que carece de libertad trabajando para su gobierno. “Una orden es una orden” es el argumento que da a su acto homicida contra la enfermera Irene. Möbius adelantará a Eisler la desilusión que sufrió Einstein con el Proyecto Manhattan, y lo convence de permanecer en el sanatorio.

#### **4.3.8 Zimmer Nr. 1: Johann Wilhelm Möbius (Patient)**

Su habitación es la número 1 y es el personaje que desencadena la trama de la obra. Se trata de un impresionante y talentoso físico internado desde hace 15 años en Les Cerisiers, tiene ya 40 y tantos años y se entiende que hizo un descubrimiento relacionado con

---

<sup>90</sup> „Yo amo a las personas y amo mi violín, pero por mi recomendación se fabricó la bomba atómica.” *Ibidem*, S. 73.

<sup>91</sup> Nacido en Alemania, Einstein se nacionalizó suizo y luego estadounidense al exiliarse con el surgimiento del nazismo. Con los avances en la investigación sobre la energía atómica, desde inicios del siglo xx, y el régimen nazi en su campaña de conquista, Einstein dirigió en 1939 su famosa carta al presidente Franklin D. Roosevelt promoviendo el proyecto atómico en Estados Unidos e impedir con ello que los “enemigos de la humanidad” lo hicieran antes, pues los nazis habrían destruido y esclavizado al resto del mundo. Estados Unidos comenzó así el Proyecto Manhattan que culminaría en la creación de la bomba atómica. Más tarde Einstein, arrepentido de haber impulsado la investigación atómica, apoyaría a Oppenheimer en contra del Proyecto, y en 1949 con el Manifiesto haría un llamamiento a los científicos para unirse en favor del desarme nuclear.

radioactividad que, en las manos equivocadas, puede llevar al fin de la humanidad, a la manera de un Einstein ficticio. Los poderosos conocimientos de Möbius, “el sistema de todos los descubrimientos posibles” entre otros, son codiciados por particulares y líderes de todo el planeta, incluyendo a los encubiertos “Newton”, “Einstein” y la doctora von Zahnd.

#### **4.3.8.1 Möbius: dos caras de la locura**

Su nombre es curiosamente el apellido del matemático y astrónomo alemán August Ferdinand Möbius, descendiente de Lutero que en el siglo XIX descubrió la llamada *Möbiusband*, una superficie que aparenta tener dos lados. El nombre podría hacer referencia a la bivalencia de la identidad de éste y otros personajes, así como al tema de la cordura y la locura en general como dos visiones distintas de la realidad y del mundo, o quizás la misma. Las dos caras de la *Möbiusband* parecen ser diferentes pero también parecen confluir en un instante, la delgada línea que también divide nuestras categorías de normalidad y anormalidad, racionalidad e irracionalidad. Al igual que el resto de los personajes Möbius oscila entre conductas de cordura y de locura, tranquilidad y arrebató, lógica y absurdo. Sin embargo, con excepción de su fingida alucinación del rey Salomón, no usa muchos recursos, actúa y habla con bastante normalidad la mayor parte del tiempo, lo que pasa desapercibido mientras pensamos que está loco.

#### **4.3.8.2 Möbius y el rey Salomón, el hombre más sabio de la Tierra**

La supuesta locura de Möbius consiste en que alucina al rey Salomón, quien le ha revelado “das System aller möglichen Erfindungen”, aunque en realidad sean sus propios descubrimientos. „Nein, Lina. Man hält mich für verrückt. Alle. Auch du. Und auch meine Buben. Weil mir der König Salomo erscheint. (Alle schweigen verlegen.)“<sup>92</sup> Möbius aparenta no estar en contacto con la realidad ni saber nada, incluyendo su divorcio. De acuerdo con la doctora, su estado mental es estable, sin cambios importantes que justifiquen un tratamiento más agresivo, aunque esté perdido en su propio mundo sin contacto con el exterior. Para todos es un pobre hombre desequilibrado y lo sabe aparentar muy bien. Por sus movimientos no creemos que sea peligroso, sino temeroso y extraño. En silencio y calma simula no reconocer a su familia cuando sale a escena por primera vez. Muestra

---

<sup>92</sup> “No, Lina. Piensan que estoy loco. Todos. Tú también. Y también mis niños. Porque se me aparece el rey Salomón. (Todos callan, encogidos.)” *Ibidem*, S. 32.

además ciertos arranques explosivos, pero lo que convence a todos de su grave estado mental son sus aparentes alucinaciones.

El rey Salomón (970 - 930 a.C.) se relaciona de distintas maneras con la trama. Fue el tercer y último rey de Israel, hijo del Rey David y Betsabé. Su reino se extendía del Nilo al Éufrates, construyó el Templo de Jerusalén para el Arca de la Alianza y de acuerdo con la Biblia era el hombre más sabio que existió en la Tierra. Prudente y de buen juicio, Dios le concedió un corazón entendido que discernía entre el bien y el mal y juzgaba a su pueblo según la Ley divina. Pero también Salomón se corrompió, rodeado de riquezas y poder cayó en la soberbia, la idolatría y la injusticia. Más tarde, viejo y arrepentido volvió a ser un hombre cabal y consciente, tras lo cual escribiría el *Libro de Eclesiastés*, *Proverbios* y el *Cantar de los Cantares*. En *Die Physiker* Möbius parece ser el hombre más brillante del mundo pero no al estilo de Salomón. Su inteligencia —al igual que la de Kilton y Eisler— sabe explicar la existencia a partir de la Física, mientras que la sabiduría salomónica es de carácter moral, pertenece a la consciencia, requiere tanto de un amplio conocimiento como de entendimiento y reflexión profunda, fuente de sensatez y claridad de juicio. Así, Möbius no es un hombre claramente sabio, muchas de sus decisiones están muy lejos de ser adecuadas aunque sus intenciones sean honorables.

#### **4.3.8.3 La autodestrucción humana**

La primera mención de Salomón se da en la quinta escena del primer acto en la que Möbius vuelve a ver a su familia y conoce al nuevo padre de sus hijos. Es entonces que tocan una pieza de Buxtehude para amenizar la reunión, pero la reacción de Möbius es muy diferente a la esperada: con temor les ruega que se detengan ante la posibilidad de invocar al Rey, describiéndolo así: un Salomón decadente y pesimista, ajeno a toda inspiración, devoción y gloria divinas, desnudo y maloliente se aparece amenazante y terrible, recitando un salmo que profetiza dolor y muerte, que ya no siembra esperanza, sino que infunde terror. Möbius misterioso y vehemente voltea la mesa de centro para recitar el salmo apocalíptico, un gesto que aviva una atmósfera de caos, revés y locura. El Rey hace una profecía de un mundo donde lo divino no existe y donde la devastada naturaleza actúa en venganza contra el ser humano. El horrible canto describe las insolencias del hombre, su insignificancia, vacío y triste final. Como se ha visto este salmo es una ilustración de aquello que Möbius intenta

evitar: la muerte vil y el olvido de la raza humana. Independientemente de su supuesta alucinación el salmo es una metáfora de lo que Möbius realmente cree que sucederá si sus descubrimientos se utilizan con fines bélicos, y utiliza a Salomón como un medio para transmitir su propia profecía.

Por otro lado, la figura de Salomón es un símbolo importante tanto del saber humano como de su imperfección y error, su gran caída después de la gloria. Su presencia pone en duda toda empresa del hombre en este mundo, incluyendo la de Möbius, “Newton”, “Einstein” y la doctora von Zahnd. Advirtiéndole sobre lo efímero de los bienes terrenales, Salomón escribiría en el *Libro de Eclesiastés*: “Vanidad de vanidades... todo es vanidad” refiriéndose a su pasado inicuo. Salomón es así un ejemplo de la ruina, la soberbia y la corrupción a partir del poder, algo que todos persiguen de alguna manera en la obra y que en el caso de Möbius se traduce en el afán del héroe solitario. Si bien la esperanza podría estar representada a través de Salomón, quien recuperó la consciencia al final de su vida, no es éste el que se retrata en la obra, sino una figura llena de cansancio y desilusión, el salmo parece más bien cuestionar el valor del sacrificio de Möbius por un mundo que parece no tener remedio y sujeto a una venganza de la que no hay escapatoria.

#### **4.3.8.4 La esclavitud del conocimiento**

Para Möbius el científico no es libre, la ciencia es más bien un camino a la destrucción, tanto que se enfurece inmediatamente cuando escucha que uno de sus hijos quiere dedicarse a la Física. Más adelante dirá „Mut ist in meinem Falle ein Verbrechen”, “el valor es en mi caso un delito”. Ninguno de sus pesares es mayor al de la responsabilidad que implica su profesión, la cual ha terminado por destruir su vida envolviéndolo en situaciones terribles que, como se dará cuenta al final, superan su capacidad. Poco sirve su inteligencia cuando se enfrenta al monstruo del sistema económico y político mundial.

#### **4.3.8.5 Sacrificios de un héroe fallido**

##### **\*La familia**

Aunque Möbius no padece realmente una enfermedad mental y solo finge alucinar, sí sufre la obsesión de salvar a la humanidad por sí mismo, la cual lo lleva a realizar algunos sacrificios. Su familia es el primero. El personaje aparece tardíamente en el primer acto. Lo

que sabemos de él es gracias a los diálogos entre el inspector y la doctora, y a la quinta escena con la visita de su familia. Tras una vida muy difícil de pobreza, orfandad, un matrimonio joven, estudio, trabajo y tres hijos, Möbius “se enfermó”, en la versión de su exesposa Lina, y es internado en Les Cerisiers. Sabemos que es un hombre de origen humilde, noble, brillante y trabajador, que ama a su familia, pero que se desaprueba como padre y esposo. La nostalgia lo invade durante su visita cuando recuerda su antigua vida al lado de sus hijos: „Ich erinnere mich. Ich führte dich einmal an der Hand über den Sankt-Joseph-Platz. Die Sonne schien grell, und die Schatten waren wie abgezirkelt“<sup>93</sup>. Sin embargo, el físico no se arrepiente de su decisión porque no tiene otra opción, se plantea el conflicto entre el bienestar familiar y el bienestar de la humanidad, sacrifica su papel de padre y el constante sufrimiento de Lina por la supervivencia del mundo y de su familia, una renuncia que recuerda al pasaje bíblico de la “decisión salomónica”<sup>94</sup>, pero con un trágico final donde el papel de héroe que Möbius asume culmina en el fracaso y en la muerte.

### **\*La mujer amada**

El asesinato de la enfermera es el segundo sacrificio de este héroe. La confesión de Monika de que está enamorada de él, de que cree en la aparición del rey Salomón y en que ella también ha sido “elegida”, cambiará el curso de la historia. Desesperado, Möbius confiesa igualmente su amor y decide asesinarla, con la misma convicción que sus colegas de que el amor es un distractor para sus propósitos. „Sie zwingen mich, Ihnen nun auch die Wahrheit zu sagen. Ich liebe Sie ebenfalls, Monika. (Sie starrt ihn an.) Mehr als mein Leben. Und darum sind Sie in Gefahr. Weil wir uns lieben.“<sup>95</sup> De forma siniestra y fingiendo normalidad, intuimos el coraje amenazante y la determinación de Möbius mientras las luces de la habitación se diluyen poco a poco. La amorosa voz de Monika contrasta con el tenebroso escenario y sabemos que algo terrible sucederá, se nos vienen a la mente las

---

<sup>93</sup> “Me acuerdo. Te llevé de la mano una vez por la plaza de San José. El sol brillaba deslumbrante y las sombras se veían muy definidas.” *Ibidem*, S. 31.

<sup>94</sup> “El Juicio de Salomón” o la “decisión salomónica” aparece en el Antiguo Testamento en Reyes 3;16-28: Dos mujeres habitaban la misma casa y dieron a luz con diferencia de tres días. Uno de los recién nacidos murió durante la noche, las dos defendían que el sobreviviente era el suyo. Para resolver el conflicto, Salomón puso a prueba a ambas madres y ordenó: “Partid al niño en dos”. En ese momento la verdadera madre negó serlo, pues prefirió renunciar a su hijo antes de verlo morir.

<sup>95</sup> “Me obliga a decirle ahora la verdad. Y por eso usted está en peligro. Porque nos amamos.” *Ibidem*, S. 40.

muerdes pasadas mientras cada frase de Monika incrementa la cólera de Möbius y la acerca cada vez más a la muerte. El ritmo ágil del diálogo coadyuva en crear una atmósfera de ansiedad y temor. Möbius de lágrimas tristes sacrifica una vez más a la persona amada y participamos en la escena del crimen que habíamos imaginado ya dos veces, y sin embargo no atestiguamos la acción homicida. Möbius baja la cortina y solo vemos la lucha entre dos siluetas. La trágica escena termina con el físico confesando lo que ha hecho, el absurdo “Newton” bebiendo una copa y “Einstein” tocando el violín: la hermosa y lúdica *Schön Rosmarin* de Kreisler.

### **\*La libertad**

La consciencia persigue a Möbius y busca que se haga justicia entregándose a la autoridad. Al inicio del segundo acto, se disculpa con la doctora por haber matado a su mejor enfermera, y en la segunda escena pedirá a un relajado inspector que por favor lo arreste, sin éxito. Entonces el físico decide permanecer en el sanatorio, un último e infructuoso sacrificio por sanar sus culpas y salvar a la humanidad, pues se da cuenta de que no importa qué haga, ésta siempre se adelantará a sus planes y lo hará fracasar. En este sentido Möbius es un héroe trágico, no se distingue por su virtud o su justicia sino por su error y su ignorancia; su sacrificio resulta ser una *hamartia* griega, una acción desacertada.

### **4.3.9 Missionar Oskar Rose**

El misionero Rose es el nuevo esposo de Lina. Es teólogo y se sabe los salmos de memoria, incluyendo los de David y Salomón. Es amoroso y siente lástima por Möbius, a quien aconseja con el famoso verso “El Señor es mi Pastor nada me falta”. Gana muy poco dinero y sabemos por Lina, que su complexión es delgada y que no es muy fuerte: „Oskar is durchaus nicht robust, seine Besoldung kärglich. (Sie weint)”<sup>96</sup>. Oskar estará a cargo de una estación misionera en las Islas Marianas, las cuales pertenecían a Japón y hoy son de Estados Unidos.<sup>97</sup> El nombre del personaje puede vincularse además con Oskar Rose, gitano que huyó de los nazis y padre del activista alemán Romani Rose, quien perdió a trece familiares durante el Holocausto y se volvió defensor de los derechos de judíos y

---

<sup>96</sup> “Oscar de ninguna manera es robusto, su sueldo es escaso. (Llora.)”.*Ibidem*, S. 29.

<sup>97</sup> Fueron un punto estratégico de las ofensivas de los Aliados contra el país nipón y fueron atacadas durante la Operación Forager con la toma de Saipan, Guam y Tisian.

gitanos. Al igual que el inspector y Möbius, el misionero y Lina se encuentran en desventaja en medio del mundo, sus intenciones son superadas por los intereses de los ricos y poderosos. El misionero representa la lucha de minorías y religiones oprimidas, la fe en contraposición a la ciencia o la discriminación, y la humildad en oposición a la ambición de la mayoría de los personajes. Por otro lado la bondad del misionero no se retrata de manera heroica o loable, en cierta medida se ridiculiza, pues demuestra una ingenuidad exagerada y una compasión casi automática hacia el prójimo, y no sorprende que caiga como Lina, en las mentiras de la doctora von Zahnd. „Wie still es hier ist! Wie freundlich. Ein wahrer Gottesfriede waltet in diesem Hause, so recht nach dem Psalmwort: Denn der Herr hört die Armen und verachtet seine Gefangenen nicht“<sup>98</sup>. Exaltando la armónica atmósfera del sanatorio, nos damos cuenta de que el personaje no es tan perceptivo, sino más bien crédulo, inocente y sobradamente amable. A través de él se lleva a cabo una caricaturización de la religión como un conjunto cerrado de doctrinas que también cataloga y distingue según sus propios criterios, algo que proyecta el misionero cuando declara que, a pesar de su fe, un milagro no le sucedería a “un enfermo de espíritu” como Möbius.

#### 4.3.10 Frau Missionar Lina Rose

Lina Rose se casó a muy temprana edad siendo cinco años mayor que Möbius; tuvieron tres hijos y una vida muy difícil. Por él llevó a cabo grandes sacrificios para que obtuviera su grado en Física trabajando día y noche y, después, para internarlo en el carísimo sanatorio por su fingida enfermedad mental. Ignorante totalmente del plan de su exesposo, Lina fue junto con sus hijos, la primera víctima de la obsesión de Möbius por rescatar a la humanidad. Para poder mantener al físico en el sanatorio y sacar adelante a su familia, Lina tuvo que trabajar en la fábrica de chocolates Tobler, reflejando con sus lágrimas la dura vida de los obreros explotados: „Bei Tobler. (Sie wischt sich stille eine Träne ab.) Ein Leben lang mühte ich mich ab. (Alle sind ergriffen.)“<sup>99</sup>. Debido a la enfermedad de Möbius, Lina terminó separándose de él y ahora es esposa del misionero Rose. Lleva tres semanas casada con él y la vida no se ha hecho más fácil: el misionero ha traído consigo

---

<sup>98</sup> “¡Qué calma se siente aquí! Qué amabilidad. Una verdadera paz divina reina en esta casa, tanto como en el salmo: Pues el Señor escucha a los pobres y no desprecia a sus prisioneros.” *Ibidem*, S. 27.

<sup>99</sup> “En Tobler. (Se seca tranquila una lágrima.) Me esforcé una vida entera. (Todos están conmovidos.)” *Ibidem*, S. 29.

seis hijos más a la familia. A pesar de su nueva vida y sus nuevos problemas, Lina sigue preocupada y al pendiente de su querido “Johann Wilhelmlein”, compadeciendo al exmarido que cree loco. Al igual que el misionero, Lina es una persona noble aunque también penosa e ingenua, y como tal, presa fácil de la malvada doctora von Zahnd. Para Lina la doctora es un alma buena y respetable, ante la cual siente que debe justificar cada una de sus acciones, como su separación de Möbius, su nuevo matrimonio y su partida a las Islas Marianas. “Vielleicht etwas eilig, wir lernten uns in September an einer Tagung kennen. (Sie errötet und weist etwas unbeholfen auf ihren neuen Mann.)“<sup>100</sup> Pero ni siquiera la vida de Lina, quizás el personaje que más sufre en la obra, es motivo de misericordia para la terrible Mathilde, quien aun sabiendo de su situación, continuaba cobrándole altas sumas por la estancia de Möbius.

#### 4.3.11 *Die drei Buben*

Möbius y Lina tuvieron tres hijos los cuales prácticamente no conocen a su padre pues dejaron de verlo hace 15 años. Aun así lo recuerdan con cariño y lo llaman “papi”. **Adolf-Friedrich** es el mayor de los tres, tiene 16 años y quiere ser pastor. **Wilfried-Kaspar** tiene 15 años y quiere estudiar Filosofía, particularmente a autores como Schopenhauer y Nietzsche. Y **Jörg Lukas** tiene 14 años y quiere estudiar Física como su padre. Los tres niños representan la religión, la filosofía y la ciencia, tres fuentes del ser humano para comprender y dar sentido al mundo, tres vías hacia “la verdad”, humanas y peligrosas. Destaca Jörg-Lukas al provocar que su padre se altere a raíz de su deseo de convertirse en científico, y es él quien, llegando al salón, recoge el cable de la lámpara, la reciente arma homicida: „(Der Jüngste hat etwas vom Boden aufgenommen.) –Jörg Lukas: Eine Lampenschnur, Fräulein Doktor. Sie lag auf dem Boden. / –Frl. Doktor: Danke, mein Junge. Prächtige Buben, Frau Rose. Sie dürfen mit Vertrauen in die Zukunft blicken“<sup>101</sup>. La inocencia de la niñez se vincula con el horror de la autodestrucción y es al mismo tiempo un índice del futuro de las nuevas generaciones, igualmente cómplices de la muerte.

---

<sup>100</sup> “Quizás algo apresurado, nos conocimos en septiembre en un congreso. (Se enrojece y señala un tanto incómoda a su nuevo marido.” *Ibidem*, S. 26.

<sup>101</sup> (El joven ha recogido algo del suelo.) –Jörg-Lukas: El cable de una lámpara, señorita doctora. Estaba en el suelo. / -Dra.: Gracias, jovencito. Estupendo muchacho, Sra. Rose. Puede ver con confianza hacia el futuro.” *Ibidem*, S. 27.



#### 4.3.12 Las enfermeras

Las enfermeras asesinadas son Dorothea, Irene y Monika, todas practican actividades físicas de alto rendimiento. Su físico corpulento no impide, empero, que caigan en el amor retratado en la obra como un estado irracional que en el género femenino se traduce en una entrega absoluta y abnegada al hombre, visible del mismo modo en Lina Rose. El ejemplo más claro de este amor desenfrenado es el que manifiesta la enfermera Monika por Möbius, creyendo incluso en sus aparentes alucinaciones y su ingenuo propósito de salvar al mundo: „Ich will für meinen Geliebten dasein. Für Sie. Ich will alles tun, was Sie von mir verlangen, für Sie arbeiten Tag und Nacht, nur fortschicken dürfen Sie mich nicht!“<sup>102</sup>. Inmersa en su locura amorosa, Monika desoye las advertencias que “Einstein” y el mismo Möbius le hacen para evitar su muerte. „–Einstein: Seien Sie vernünftig, Schwester Monika. Gehorchen Sie Ihrem Geliebten und fliehen Sie! Sonst sind Sie verloren.“<sup>103</sup> A través de las enfermeras y los físicos conviven dos lógicas o i-lógicas opuestas: la locura pasional y amorosa, y la locura del hombre ambicioso. Para “Einstein” no hay mayor delirio que el que sufre la mujer que deja todo por amor, mientras para Monika renunciar al amor por cualquier motivo es una locura. El estereotipo de la mujer abnegada y delirante, loca de amor, es una locura más en el catálogo de la obra.

Concluyendo este análisis formal, el realismo grotesco negativo que parte de la paradoja de la razón irracional, se extiende a todas las clases de locura moderna a través de los personajes, concentraciones paradójicas del ser humano cuyas personalidades se desarrollan en la obra a través del mecanismo cómico-siniestro para finalmente revelar su paradoja de hombres deshumanizados y torpes; desde la ley injusta del inspector hasta la razón fallida de Möbius, pasando por la miserable Mathilde y los científicos ignorantes, sabios homicidas. Las unidades dramáticas, por su lado, se emplean de manera irónica para un tema que supera el arte y la lógica, sin embargo apoyan también la sensación de simultaneidad paradójica del realismo grotesco negativo con una acción que empieza y termina rápidamente. El ritmo ágil y un constante suspenso incrementan la fuerza de los

---

<sup>102</sup> “Quiero estar presente para mi amado. Para usted. Quiero hacer todo lo que usted demande, trabajar para usted noche y día, ¡solo no puede alejarme!” *Ibidem*, S. 42.

<sup>103</sup> “–Einstein: Sea razonable, enfermera Monika. Obedezca a su amado y ¡huya! Si no, está perdida.” *Ibidem*, S. 41

elementos inverosímiles y azarosos. La unidad de espacio ayuda igualmente a la sensación asfixiante del sanatorio que se extiende a la experiencia laberíntica del mundo grotesco, y la unidad de tiempo y el cambio del día a la noche suscitan la noción del tiempo cíclico y la interferencia paradójica entre el plano de lo racional y lo irracional. La música por su lado afirmará esta sensación grotesca contrariando o radicalizando la acción con ritmos más rápidos o lentos, más graves o agudos, y evocará igual al espíritu religioso que a la melancolía, el amor y la muerte. La música es un elemento de sensibilidad y consciencia que contrasta continuamente con la acción.



## CONCLUSIONES

La deshumanización es la raíz del silencio teatral durante la posguerra, y de la imaginación petrificada ante la brutalidad de la era nuclear que se extiende al futuro. La realidad es paradójica, es progreso científico y retroceso humano, es racional e irracional. En la modernidad la técnica domina a la naturaleza destruyéndola, y el confort y el poder conviven con la autodestrucción y la crueldad. Para Dürrenmatt la razón que origina el mundo artificial, antinatural, se revela fallida y peligrosa. El ser humano es inhumano, fallido y peligroso: monstruoso, grotesco.

En Dürrenmatt el fenómeno cómico-grotesco es un recurso literario que se sirve de lo cómico y lo siniestro para transparentar lo grotesco paradójico. De manera que tanto su visión como su método conservan la esencia ambivalente, no-categorica, paradójica del grotesco, el que vive de la identidad de lo diferente. No amenaza con destruir el sistema de diferencias, sino que se basa en las diferencias más allá de un sistema. Si el realismo grotesco primitivo elimina las diferencias para unificar a través de un ciclo cósmico de muerte y renovación, la visión de Dürrenmatt será un realismo grotesco inverso que elimine las diferencias entre lo racional y lo irracional para unirlos en un ciclo de error y muerte que, sin embargo, terminará.

En el realismo grotesco negativo de Dürrenmatt podemos encontrar elementos del grotesco en distintos momentos de su evolución conceptual: a. El tiempo cíclico paradójico del grotesco primitivo, recuperado luego por el primer Romanticismo. b. Una visión abismal, más irónica y oscura con un antecedente importante en la pintura de Brueghel y en el grotesco-siniestro del Romanticismo. c. Y finalmente su esencia cómica, cuya función tomará de la sátira irónica del burlesco, rescatando al mismo tiempo su productividad primitiva y la ingeniosa vitalidad aristofánica. Todos elementos que dan forma a su visión del mundo, pues como se ha dicho, el grotesco funciona y se impregna de una percepción particular de la existencia.

En Dürrenmatt lo grotesco surge del conflicto entre la expresión artística y el carácter terrible de la realidad. Es contestatario a la deshumanización que supera la tragedia para introducirse en el terreno de lo increíble, y como tal, es resultado de la evolución del

grotesco moderno negativo a partir del romanticismo tardío, cuando su enfoque se acerca cada vez más a la realidad, de manera que lo irracional y lo enajenado, paradójicamente, se encuentran en lo familiar, lo oficial, lo natural, lo normal y lo racional. La distorsión está en los conceptos humanos de la realidad “objetiva”. El realismo grotesco negativo sería el efecto de la violación misma al realismo grotesco primitivo, de la marginación de la libertad, la risa sabia y la comedia incluyente en favor de la razón “objetiva”, jerarquizadora y fáustica como metafísica de la modernidad, cuya imperfección incrementa las probabilidades y posibilidades del azar en el universo que la rebasa. El hombre fallido en el mundo fallido es el minotauro en el laberinto, es Möbius y la humanidad incapaz de huir al error que los constituye.

Dürrenmatt hereda el sentido moderno del grotesco satírico y puramente negativo que termina por transformar su esencia cómica en un instrumento de burla y corrección. Pero no utilizará la ironía cómica al estilo convencional, no negará para corregir e impulsar conceptos, sino para negar cualquier norma en una época de indeterminación y vacío donde las ideas se han vuelto peligrosas. Bajo los parámetros de la razón la comedia burlesca se dedica a corregir el error en favor de su sistema de valores. En *Die Physiker* lo cómico-grotesco se vuelve el medio para señalar el error mismo de la razón, su afán correctivo y su sistema de valores. Más bien dominará el *Unfall* o el error como la negación del devenir lógico y racional, negará toda pretensión humana a raíz de una visión cíclica de la existencia como un encadenamiento de errores, producto de la escisión entre el hombre y la naturaleza. La existencia es una locura, un ciclo fallido y destructor, de razón y sinrazón, de técnica y destrucción, de progreso y retroceso, que termina en el apocalipsis.

De manera que el “progreso” lineal es un espejismo que se realiza solo en la catástrofe. La dramaturgia de Dürrenmatt se suma al teatro de la era nuclear con el hombre de ciencia como un protagonista peligroso. La belleza del hongo atómico es el espejismo de la grandeza del hombre, de su razón, detrás de la cual solo hay destrucción. La bomba atómica es el ejemplo más claro del grotesco moderno, volviendo terriblemente real lo que se pensaba imposible e inverosímil. El ingenio cómico capaz de hablar de lo extraordinario e irracional, a la vez que transparentar lo trágico y lo humano transformándolo, explica la predilección del autor por la comedia y su presencia esencial en el fenómeno grotesco. Dürrenmatt rescata su capacidad de dar forma a lo in-forme e inaprehensible, al estilo de lo

carnavalesco, pero para dar forma al contradictorio y cruel laberinto de la modernidad. El ingenio en el teatro de Dürrenmatt se traduce en lo grotesco como una conjunción de las virtudes de lo cómico y lo siniestro para hablar de la realidad y sus aspectos increíbles de manera original, distanciada.

El realismo grotesco negativo del autor solo niega, a pesar de que será irónico en sus medios cómicos, será paradójico (grotesco) en su efecto. Su obra cómico-grotesca funcionará a partir de la anestesia que producen los artificios cómicos y su distanciamiento irónico para luego insertar lo siniestro, es decir, eliminar la distancia e introducir lo familiar. Los artificios cómicos señalan cierta rigidez mecánica del ser humano usualmente para corregirlo a través de la risa y fomentar su perfeccionamiento. El error señalado por el artificio no encontrará valores con qué perfeccionarse, sino que se radicalizará al vincularlo con el mundo real, volviendo lo ajeno familiar y llevando al espectador de la indiferencia a la participación. En *Die Physiker* se señala el error sin solución. El artificio del *clown* se marca al principio por la aparente ausencia de cordura de los tres físicos, que sin embargo no se resolverá. La locura de los personajes se radicaliza cuando se vuelve siniestra, “familiar”, cuando se revelan como personas tan “normales” como el mismo espectador, identificándolos en la misma locura contemporánea, la *demencia* erasmista, el espejismo del poder en el saber y la ignorancia de los propios límites, la *hybris* incorregible del ser humano.

Lo grotesco abarca así el fondo y la forma de la obra. *Die Physiker* refleja una visión grotesca de la existencia que alimenta y se nutre al mismo tiempo de su estructura, un tejido de encuentros cómico-siniestros en la acción de los personajes, incluyendo el autor-narrador, el lenguaje, el vestuario, la música y la decoración. La obra es además grotesca en su efecto al extender la ficción a la realidad del espectador. El mecanismo cómico-siniestro-grotesco se suscita en momentos particulares creados por un personaje, al igual que en una experiencia a partir de esas pequeñas estructuras cómico-siniestras que impregnan el texto y producen su sentido total. Lo grotesco es un fenómeno que siempre integrará lo cómico y lo siniestro con mayor o menor intensidad, pero en el caso de *Die Physiker* el efecto busca ser grotesco y nada más, simplemente paradójico, por lo cual lo cómico y lo siniestro se manifiestan con intensidades muy similares y en choques irónicos que en su conjunto culminan en la impresión de simultaneidad paradójica irresoluble –de lo

grotesco—, anulando en el espectador conclusiones intelectuales inmediatas obnubiladas por la sensación de lo inaprehensible, del laberinto.

Respecto al género, concluyo que la comedia será en la obra una herramienta para formar principalmente un subgénero híbrido, resultado del interés por la recuperación de la consciencia y de una expresión artística que la transparente más allá de las formas. El género y el subgénero pierden importancia como categorías definitivas y se diluyen también en la experimentación paradójica, que supera y toma elementos de modelos dramáticos diversos al servicio del fenómeno grotesco. En *Die Physiker* los diálogos se intercalan con música y poesía, pero además conviven con elementos paratextuales, combinando la acción de los personajes con la acción de un autor-narrador, y la ficción con teoría dramática.

*Die Physiker* rescatará el ingenio aristofánico llevando el problema nuclear a un microcosmos de personajes contradictorios y peripecias extraordinarias, pasando de la simple sátira al choque grotesco entre ficción y realidad, de la indiferencia anestésica de la comedia y un mundo que se piensa ajeno, a la identificación grotesca, un efecto para el cual servirán del mismo modo los recursos del teatro épico, confundiendo el plano del escenario con el del teatro. Del mismo modo *Die Physiker* pasa del *clown* al monstruoso minotauro humano y la paradoja de la razón irracional como su laberinto. Por su lado, los elementos aristotélicos enfatizan la ironía de las formas y ayudan al mismo tiempo al ritmo ágil de la acción para la sensación de simultaneidad paradójica del grotesco, la sensación flotante entre el juicio y la perplejidad. De manera inversa a la tragedia aristotélica, la verosimilitud es sustituida por la inverosimilitud. La *Dramaturgie der Möglichkeit* de Dürrenmatt introducirá en la ficción el azar a través de peripecias que culminan en el *schlimmstmögliche Wendung*, el cual rompe la inercia de la ficción para introducir lo inverosímil e inesperado como un gesto de realidad, pues lo inverosímil tiene más posibilidades de surgir en la realidad moderna que en la ficción, de ahí las extremas coincidencias y peripecias azarosas que controlan la historia en la obra.

Por último, como heredero del teatro anti-ilusionista, Dürrenmatt se alejará de su didactismo para hacer un teatro antiideológico. El retrato de un mundo en crisis respeta la ilusión teatral y al mismo tiempo no renuncia al sentido, es más bien un camino hacia él. La

verdad se rescata con el arte y lo cómico-grotesco lo permite gracias a la risa y su capacidad de reunir lo contradictorio, de acercar lo lejano, de unir lo diferente, de reflejar la complejidad y hablar de cualquier aspecto de la realidad con originalidad sin convertirlo en ideología. Dürrenmatt crea una historia que enfatiza la riqueza de la existencia a través de lo grotesco como algo esencialmente paradójico, en contraste con nuestro mundo antinatural, obsesionado y categorizado. La realidad natural es multifacética, grotesca en el sentido de Bajtin, y como tal, huye a todo determinismo y no se aleja de la consciencia. Dürrenmatt intenta retratar el grotesco antinatural de nuestro mundo dividido que niega y destruye, apelando quizás a una consciencia que sepa reconocer aquel realismo grotesco primitivo, que afirma y niega y que une.

Dürrenmatt abordó el tema del poder nuclear, presente en la mente colectiva y universal, de manera ingeniosa, captando el interés del público y dando vitalidad al teatro de posguerra en lengua alemana hacia un arte experimental *abstrakt-politisch*. Su dramaturgia fue una semilla clave para el desarrollo del teatro en lengua alemana dentro y fuera de Suiza durante la posguerra, pero es sobre todo un teatro para la consciencia en un mundo destructivo. La imaginación nos rescata de nosotros mismos y del mismo modo lo cómico-grotesco se vuelve un camino hacia la sana desilusión y la posibilidad del cambio.





## BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- DÜRRENMATT, Friedrich, "55 Sätze über Kunst und Wirklichkeit" en *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Heft 56, "Friedrich Dürrenmatt II" (Oktober 1977) S. 20-22.
- DÜRRENMATT, Friedrich, *Die Physiker, eine Komödie in zwei Akten*. Sammelband „Komödien II“, Zürich: Arche, 1962, 80 S.
- DÜRRENMATT, Friedrich, *Problemas teatrales*, trad. de Alfredo CAHN. Buenos Aires: Sur, 1961, 75 p.
- DÜRRENMATT, Friedrich, "Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen" (1978), *Literatur und Kunst: Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1980, S. 201-216.
- DÜRRENMATT, Friedrich, "Rede von einem Bett auf der Bühne aus", *Literatur und Kunst: Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1980, S. 138-140.
- DÜRRENMATT, Friedrich, "Anmerkung zur Komödie" (1952), *Theater, Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1980. (Diogenes Taschenbuch, 250/24) S. 20-25.
- DÜRRENMATT, Friedrich, "Aspekte des dramaturgischen Denkens. Fragment" (1964), *Theater, Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1980 (Diogenes Taschenbuch, 250/24) S. 104-120.
- DÜRRENMATT, Friedrich, "Dramaturgie des Publikums" (1969), *Theater, Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1980 (Diogenes Taschenbuch, 250/24) S. 164-175.
- DÜRRENMATT, Friedrich, "Sätze über das Theater" (1970), *Theater, Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1980 (Diogenes Taschenbuch, 250/24) S. 176-211.
- DÜRRENMATT, Friedrich, "Theaterprobleme" (1954), *Theater, Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1980 (Diogenes Taschenbuch, 250/24) S. 31-72.
- DÜRRENMATT, Friedrich, "Zwei Dramaturgien?" (1968), *Theater, Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1980 (Diogenes Taschenbuch, 250/24) S. 147-149.
- DÜRRENMATT, Friedrich, "Die Geschichte meiner Stoffe" o "Dokument" (1966) en *Über Friedrich Dürrenmatt. Essays und Zeugnisse von Gottfried Benn bis Saul Bellow*. Zürich: Diogenes, 1980. (Diogenes Taschenbuch, 30) S. 19-28.

## BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AYALA BLANCO, Luis Alberto, "Locura y poder", *El silencio de los dioses*. México: Sexto Piso, 2004, pp. 71-94.
- AMÉRY, Jean, "Dürrenmatts politisches Engagement. Anmerkungen zum Israel-Essay" (1977). Zusammenhänge. *Text und Kritik*, Heft 56: "Friedrich Dürrenmatt II", München, Oktober 1977, en *Über Friedrich Dürrenmatt. Essays und Zeugnisse von Gottfried Benn bis Saul Bellow*. Zürich, Diogenes, 1980 (Diogenes Taschenbuch, 30) S. 41-48.
- BAJTIN, Mijail, "Introducción. Planteamiento del problema", "Capítulo 1. Rabelais y la historia de la risa", "Capítulo V. La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes", *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio FORCAT y César CONROY. Madrid: Alianza, 1987 (Alianza Universidad), pp. 7-57, 59-130, 273-331.
- BERGSON, Henri, *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. de María Luisa PÉREZ TORRES. Madrid: Alianza, 2008 (Humanidades, 4483), 152 p.
- BONJOUR, Edgar, *La neutralidad suiza, su historia y significado*, trad. de R. ARAMONI SERRA y A. STEIGER. Madrid, Orense, 1954, 204 p.
- BROCK-SULZER, Elisabeth, "Handlung werden lassen -und nichts weiter. Der Dramatiker unserer Epoche am Beispiel Dürrenmatts" (1961), *Über Friedrich Dürrenmatt. Essays und Zeugnisse von Gottfried Benn bis Saul Bellow*. Zürich: Diogenes, 1980. (Diogenes Taschenbuch, 30) S. 29-38
- BROCK-SULZER, Elisabeth, *Dürrenmatt in unserer Zeit. Eine Werkinterpretation nach Selbstzeugnissen. Mit einem Bild, biographischen und bibliographischen Angaben*. Basel: Friedrich Reinhardt, 1968, 63 S.
- BUDDECKE, Wolfram, Helmut FUHRMANN, *Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR. Kommentar zu einer Epoche*. München : Winkler Verlag, 1981, S. 17-63.
- CONTRERAS, Marta, "La locura como tema literario", *Atenea. Ciencia, Arte y Literatura*. Ene-Jun. 1994, No., 469 (Concepción, Chile), p. 115-127.
- DE BRUGGER, Ilse M., "El teatro antiilusionista, no aristotélico: Bertolt Brecht" en *Teatro alemán del siglo XX*, Bs.As.: Nueva Visión, 1961, pp. 105-121.

- DERRIDÁ, Jacques, “Cogito e historia de la locura” (1967), *La escritura y la diferencia*, trad. De Patricio PEÑALVER. Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 47-89.
- DE TORO, Alfonso (ed.), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna, 1987 (La escena), pp. 12-127.
- DORNHEIM, Nicolás J. “Teatro alemán contemporáneo. El hombre de ciencia en Brecht, Kipphardt y Dürrenmatt”, *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza R. Argentina, 1972) No. 11, FFL Instituto de Literaturas Modernas. Universidad Nacional de Cuyo, pp. 131-145.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la locura*. México: Gernika, 2002, 156 p.
- GAENSBAUER, Deborah B., *The French Theater of the Absurd*. Boston: Twayne, 1991. (Twayne’s World Authors Series; TWAS 822. French Literature) pp. xv-19
- HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM, 1992, pp. 173-193.
- JENS, Walter, “Ernst gemacht mit der Komödie. Über Mord, Moral und Friedrich Dürrenmatt” (1958), *Über Friedrich Dürrenmatt. Essays und Zeugnisse von Gottfried Benn bis Saul Bellow*. Zürich: Diogenes, 1980 (Diogenes Taschenbuch, 30), S. 39-44.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, trad. de Ilse M. DE BRUEGGER. Buenos Aires, Nova, 1964, 233 p.
- MAYER, Hans, *Frisch und Dürrenmatt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. (Bibliothek Suhrkamp, 1098), S. 7-40.
- OBERLE, Werner, "Der unbequeme Dürrenmatt. Fragen und Antworten" (1961) en *Über Friedrich Dürrenmatt. Essays und Zeugnisse von Gottfried Benn bis Saul Bellow*. Zürich: Diogenes, 1980. (Diogenes Taschenbuch, 30) S. 45-53.
- PAPPE, Silvia (comp.), *Mitos e Historias. Un viaje a través de la historia suiza*, trad. del alemán y retorromano por Silvia PAPPE, del francés por Joaquina RODRÍGUEZ, del italiano por Josefina MORALES, del latín por Elvira BUELNA. México: Coordination pour la Présence de la Suisse à l’Étranger, [sin año], pp. XI-XIX, 286-430 : il.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 2ª ed. México: Seix Barral, 1989 (Biblioteca de Bolsillo), 239 p.

- PORTER, Roy, *Breve historia de la locura*, trad. de Juan Carlos RODRÍGUEZ. Madrid/México, Turner/FCE, 2002, (Noema, 27) 226 p.:il.
- SCHAFROTH, Heinz F., “Zehn Einfälle im Zusammenhang mit der Schweizer Gegenwartsliteratur” en Heinz LUDWIG ARNOLD (ed.), *Bestandsaufnahme. Gegenwartsliteratur*. München: Text+Kritik, 1988, S. 257-277.
- SCHILLER, Friedrich, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, edición bilingüe, introd. de Jaime FEIJÓO, trad. y notas de Jaime FEIJÓO y Jorge SECA. Barcelona: Anthropos-Ministerio de Educación y Ciencia, 1990. (Textos & Documentos, Clásicos del pensamiento y de las ciencias, dir. por Antonio Alegre Gorri, 8), 397 p.
- SCHLEGEL Friedrich von, *Poesía y Filosofía*. Madrid: Alianza, 1994, 176 p.
- SCHULZE-REIMPELL, Werner, *Evolución y estructura del teatro en la República Federal de Alemania*, redacción de Marianne EXNER, trad. de Felipe BOSO. Bonn-Bad Godesberg: Inter Naciones, 1979, 43 p.
- STAROBINSKI, Jean, “Jalones para una historia del concepto de imaginación” (1966), *La relación crítica*. Madrid: Taurus, 1974, pp. 137-153.
- THOMSON, Philip, *The Grotesque*. London: Methuen & Co Ltd, 1972, 77 p.
- TOLSTÓI, León, *Sonata a Kreutzer*, trad. de Gonzalo Guillén Monje. Madrid: Akal, 2010, 128 p.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS Y OTROS

- BARASCH, Frances K., “The Grotesque as a Comic Genre”, *Modern Language Studies*, Vol. 15, No. 1 (Winter, 1985) pp. 3-11 (JSTOR, diciembre 2008).
- CALENDOLI, Giovanni y Denise APPLIN, “The Theatre of the Grotesque”, *The Drama Review: TDR*, Vol. 22, No. 1, Italian Theatre Issue (Mar., 1978), MIT Press, pp. 13-16 (JSTOR, diciembre 2008).
- CORY, Mark, "Shakespeare and Dürrenmatt: From Tragedy to Tragicomedy" (1980) en *Comparative Literature*, Vol. 32, No. 3 (Summer, 1980) University of Oregon, pp. 253-273 (JSTOR, diciembre 2008).
- DE LA PEÑA, Ernesto, Programa radiofónico *Testimonio y Celebración*, Opus 94, 2016.

- DILLER, Edward, "Aesthetics and the Grotesque: Friedrich Dürrenmatt" en *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 7, No. 3 (Autumn, 1966), University of Wisconsin Press, pp. 328-335 (JSTOR, diciembre 2008).
- DILLER, Edward, "Friedrich Dürrenmatt's Theological Conception of History", *The German Quarterly*, Vol. 40, No. 3 (May, 1967) pp. 363-371 (JSTOR, diciembre 2008).
- FINGESTEN, Peter, "Delimitating the Concept of the Grotesque" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 4 (Summer, 1984), The American Society of Aesthetics, Blackwell Publishing, pp. 419-126 (JSTOR, diciembre 2008).
- HARPHAM, Geoffrey, "The Grotesque: First Principles", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), The American Society for Aesthetics. Blackwell Publishing. pp. 461-468 (JSTOR, diciembre 2008).
- HOSTETTER, Robert D., "Drama of the Nuclear Age, Resources and Responsibilities in Theatre Education", *Performing Arts Journal*, Vol. 11, No. 2 (1988), pp. 85-95.
- Lesson of "The Kreutzer Sonata"*, The University of Adelaide Library, University of Adelaide, South Australia 5005. Edición web publicada por eBooks@Adelaide, <http://ebooks.adelaide.edu.au/> (consultada en 2015).
- PAUL, Arno, Martha HUMPHREYS, "The West German Miracle. A Structural Analysis", *The Drama Review:TDR*, Vol.24, No. 1, German Theatre Issue (Mar., 1980), The MIT Press, pp. 3-24. (JSTOR, diciembre 2008).
- RICOEUR, Paul, "The Function of Fiction in Shaping Reality", *Man and World*, Vol 12, No. 2 (1979), pp. 123-141.
- STEIG, Michael, "Defining the Grotesque. An Attempt at Synthesis." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29, No. 2 (Winter, 1970), pp. 253-260. The American Society of Aesthetics, Blackwell Publishing (JSTOR, diciembre 2008).
- YÁÑEZ FLORES, Ruth (2009), *Un acercamiento crítico a la pieza teatral Der Besuch der alten Dame de Friedrich Dürrenmatt* (tesis de licenciatura, electrónica). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México, D.F. 87 p. Citando a:
- FUB, Peter, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2001.

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

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

# APÉNDICE 1

*\*DER AMERIKANISCHE TURMBAU (1968)\**







## APÉNDICE 2

### \*ANHANG 21 PUNKTE ZU DEN PHYSIKERN\*

1. Ich gehe nicht von einer These, sondern von einer Geschichte aus.
2. Geht man von einer Geschichte aus, muß sie zu Ende gedacht werden.
3. Eine Geschichte ist dann zu Ende gedacht, wenn sie ihre schlimmstmögliche Wendung genommen hat.
4. Die schlimmstmögliche Wendung ist nicht voraussehbar. Sie tritt durch Zufall ein.
5. Die Kunst des Dramatikers besteht darin, in einer Handlung den Zufall möglichst wirksam einzusetzen.
6. Träger einer dramatischen Handlung sind Menschen.
7. Der Zufall in einer dramatischen Handlung besteht darin, wann und wo wer zufällig wem begegnet.
8. Je planmäßiger die Menschen vorgehen, desto wirksamer vermag sie der Zufall zu treffen.
9. Planmäßig vorgehende Menschen wollen ein bestimmtes Ziel erreichen. Der Zufall trifft sie dann am schlimmsten, wenn sie durch ihn das Gegenteil ihres Ziels erreichen: Das, was sie befürchteten, was sie zu vermeiden suchten (z.B. Oedipus).
10. Eine solche Geschichte ist zwar grotesk, aber nicht absurd (sinnwidrig).
11. Sie ist paradox.
12. Ebensowenig wie die Logiker können die Dramatiker das Paradoxe vermeiden.
13. Ebensowenig wie die Logiker können die Physiker das Paradoxe vermeiden.
14. Ein Drama über die Physiker muß paradox sein.
15. Es kann nicht den Inhalt der Physik zum Ziele haben, sondern nur ihre Auswirkung.
16. Der Inhalt der Physik geht die Physiker an, die Auswirkung alle Menschen.
17. Was alle angeht, können nur alle lösen.
18. Jeder Versuch eines Einzelnen, für sich zu lösen, was alle angeht, muß scheitern.
19. Im Paradoxen erscheint die Wirklichkeit.
20. Wer dem Paradoxen gegenübersteht, setzt sich der Wirklichkeit aus.
21. Die Dramatik kann den Zuschauer überlisten, sich der Wirklichkeit auszusetzen, aber nicht zwingen, ihr standzuhalten oder sie gar zu bewältigen.

**\*TRADUCCIÓN MÍA AL ESPAÑOL\***

- A.** 1. El autor no parte de una tesis, sino de una historia. 2. Cuando se parte de una historia, ésta se ha pensado de principio a fin, 3. ...y cuando se ha pensado de principio a fin, la historia ya ha tenido la peor peripecia posible, 4...la cual no es predecible sino que sucede al azar, sin causa conocida. 5. La labor del dramaturgo consiste en introducir el azar de manera eficaz en la trama.
- B.** 6. El actor de una obra dramática es el ser humano. 7. En una acción dramática el azar consiste en cuándo, en dónde y quién con quién se topa o se encuentra. 8. Entre más premeditadamente proceda o actúe el ser humano, el azar es capaz de encontrarlo más eficazmente. 9. La persona que actúa de acuerdo con un plan lo hace para alcanzar un objetivo determinado; el azar se topa entonces con ella de la peor manera, pues alcanza exactamente lo opuesto de lo que se proponía, aquello que temía y que trataba de evitar, por ejemplo Edipo.
- C.** 10. Una historia así es grotesca pero no absurda o sin sentido; 11. es una paradoja. 12. Al igual que los lógicos, los dramaturgos no pueden evitar la paradoja; 13. al igual que los dramaturgos, los físicos no pueden evitar la paradoja. 14. Un drama sobre los físicos debe ser paradoja.
- D.** 15. No se puede tener como objetivo el contenido de la Física, solo su efecto; 16. el contenido de la Física corresponde a los físicos, y su efecto, a todos los hombres; 17. lo que corresponde a todos solo pueden resolverlo todos; 18. todo intento solitario por resolver lo que corresponde a todos está condenado al fracaso.
- E.** 19. En la paradoja se descubre la verdad; 20. quien se enfrenta a la paradoja se enfrenta a la verdad. 21. La dramática puede engañar al espectador para que enfrente la verdad, pero no lo puede obligar a resistirse a ella o superarla.

### APÉNDICE 3

*\*DIE PHYSIKER (1962)\**





## APÉNDICE 4

### \*ESQUEMA GENERAL DE LA OBRA\*

#### Primer acto

**1ª escena.** 🎵 La obra comienza con la escena de un crimen en un salón desordenado y la *Kreutzer-sonata* de Beethoven desde la habitación número dos (Einstein en el violín y la doctora von Zahnd en el piano). El cuerpo inerte de la enfermera Irene Straub yace en el suelo rodeado del inspector Richard Voß, los policías Guhl y Blocher, el médico forense y la jefa de enfermeras Marta Boll. El inspector recauda información para sus investigaciones. Se retiran y se llevan el cadáver.

**2ª escena.** 🎵 El inspector espera a Fräulein Doktor Mathilde von Zahnd, directora del sanatorio, cuando se presenta uno de los internos: “Newton” (“Herbert Georg Beutler”, Alec Jasper Kilton). El inspector se da cuenta del grave estado psicológico de este “asesino”. La música termina junto con la escena.

**3ª escena.** La doctora von Zahnd y el inspector debaten en torno al “homicidio”. La escena es fugazmente interrumpida por la presencia de “Einstein” (“Ernst Heinrich Ernesti”, Joseph Eisler), quien sale momentáneamente de su cuarto.

**4ª escena.** Participan la doctora von Zahnd y la jefa de enfermeras Marta Boll. La doctora queda pensativa ante las advertencias del inspector sobre urgentes medidas de seguridad en las instalaciones.

**5ª escena.** Conocemos a la familia de Möbius. Se presenta su exesposa Frau Missionar Lina Rose con su esposo Missionar Oskar Rose y sus tres hijos: Jörg Lukas, Adolf-Friedrich y Wilfried Kaspar. En esta escena participa además la doctora von Zahnd y se suma Möbius en la última parte.

**6ª escena.** Participan todos los anteriores excepto la doctora y al final se suma la jefa de enfermeras. Los hijos de Möbius tocan con sus flautas una pieza de Dietrich Buxtehude. 🎵 Conocemos la alucinación de Möbius, el Rey Salomón, y su profecía del fin del mundo.

**7ª escena.** Möbius y la enfermera Monika Stettler conversan y momentáneamente se suma Einstein a la escena. Al final se escucha *Schön Rosmarin* de Kreisler con el asesinato de la feliz enfermera a manos de Möbius. 🎵

## Segundo acto

**1ª escena.** En el suelo yace el cuerpo inerte de la enfermera Monika. Participan el inspector, los policías, el médico forense y la doctora von Zahnd. Hacia el final aparecen el jefe de enfermeros Uwe Sievers y los enfermeros McArthur y Murillo, recién contratados; sirven la cena a los tres físicos. A la mitad de la escena se escucha a Einstein tocar desde su habitación *Liebesleid* de Kreisler. Möbius aparece mientras retiran el cuerpo de Monika. 🎵

**2ª escena.** Participan Möbius y el inspector. El primero pide al segundo que lo arreste sin éxito.

**3ª escena.** 🎵 Möbius está solo pero “Newton” sale de su habitación a cenar y le revela su verdadera identidad. Hacia el final “Einstein” deja de tocar y sale de su cuarto para revelar igualmente su identidad mientras comparten la cena. Los tres físicos hablan de los motivos que los llevaron a fingir locura. \*Reconocimiento y peripecia.

**4ª escena.** Möbius, “Newton” y “Einstein” continúan cenando y entran los enfermeros Sievers, Murillo y McArthur. Se retiran. Los físicos se dan cuenta de que han sido encerrados como prisioneros y se da un debate entre los tres para decidir si deben permanecer o huir. Los físicos acuerdan quedarse en el manicomio y seguir fingiendo locura como sacrificio para el bien de la humanidad.

**5ª escena.** La doctora Mathilde von Zahnd, los enfermeros Sievers, Murillo y McArthur. La doctora manda llamar a los tres físicos quienes se integran a la escena. La doctora revela sus secretos y maquiavélicos planes. \*Reconocimiento y peripecia.

**6ª escena.** Escena final entre los tres físicos derrotados. Termina con el salón vacío mientras se escucha tocar a “Einstein” *Liebesleid* de Kreisler, desde su habitación. 🎵