

# El joven Dürrenmatt: Un clásico esquizoide<sup>1</sup> con máscara expresionista

*Es steht geschrieben*, ópera prima de F. Dürrenmatt.  
Trasfondo ideológico, temas, motivos y técnicas dramáticas  
de su obra

## *The Young Dürrenmatt: a Shizoid Classicist under an Expressionistic Mask*

*Dürrenmatt's First Play: Ideological Background, Dramatic  
Subjects, Topics and Technical Skills in his Work*

Paloma GARCÍA BRAVO

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Filología Alemana  
Bgarcibravo@aedv.es

### RESUMEN

En este trabajo se presenta un comentario crítico sobre la primera obra de teatro publicada por el autor suizo Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) junto con un estudio sobre el trasfondo histórico, ideológico, la temática y las técnicas dramáticas y escénicas dominantes en este autor. *Es steht geschrieben* se estrenó en el *Schauspielhaus* de Zúrich en 1946 con gran escándalo entre el público asistente por el tratamiento histriónico que el autor le dio al tema teológico-religioso tratado en su obra: el abuso del poder en nombre de la palabra de Dios. La obra está basada en un episodio histórico de la Alemania del siglo XVI protagonizado por la secta de los anabaptistas cuando tomaron la ciudad de Münster, pretendiendo instaurar allí el reino de la Nueva Jerusalén. Aunque Dürrenmatt califica la obra como «drama», en realidad presenta en escena una parodia burlesca con influencias del Expresionismo y del Barroco utilizando técnicas de contrastes hiperbólicos en la caracterización de los personajes, el lenguaje empleado, la sucesión de escenas y situaciones dramáticas y los efectos escénicos. El barroquismo expresionista de esta obra presenta a Dürrenmatt como un autor que ha sabido enlazar de forma crítica y burlesca la tradición literaria de Occidente desde Aristóteles hasta Bertolt Brecht, con las técnicas dramáticas y escénicas de su tiempo y con las suyas propias: el «Einfall» y el «Zufall», los elementos de lo grotesco y la paradoja. Dürrenmatt ofrece en su primera obra, bajo nuevos ropajes, la intrahistoria de la humanidad de todos los tiempos: el desdoblamiento «esquizoide» del ser humano, su frustración y su fracaso en medio de un mundo hostil.

### PALABRAS CLAVE

Teatro  
Teatro suizo  
Friedrich  
Dürrenmatt  
Expresionismo  
Teatro  
histórico  
Anabaptistas

<sup>1</sup> No empleo esta palabra con el significado del término psiquiátrico, sino para expresar la personalidad ambigua del autor y la conducta oscilante entre dos extremos opuestos de algunos de sus personajes. No le atribuyo al término ningún tipo de connotación peyorativa.

**ABSTRACT**

This work introduces a critical comment on what can be considered as the first published play of the Swiss writer Friedrich Dürrenmatt (1921- 1990). Even more, it makes a study concerning the ideological background which dominates those thematic and dramatic skills prevailing in his work.

The première of *Es steht geschrieben* at the Schauspielhaus of Zurich in 1946 caused an uproar among the attendant audience.

The play is set in the 16th. century Germany. It relates the historical episode of the Anabaptist sect when they seized the town of Münster and claimed to establish there the Kingdom of the New Jerusalem.

Although Dürrenmatt considers his play as a drama, in fact, he puts on stage a burlesque parody with some typical characteristics borrowed from Baroque and Expressionism. In order to achieve such purpose the author uses contrasts and hyperbolic skills in the employed language, the succession of scenes and situations and in the theatrical effects as well.

The misuse of power in the name of the Word of God, with its social and political consequences, is both the theological and religious theme of *Es steht geschrieben*.

In this play the expressionist Baroque discloses this Swiss writer as a man who succeeded in combining, in a critical and burlesque way, the western tradition of classical literature with nowadays dramatic and scenic skills and with his own ones: «Einfall», «Zufall» joined to elements taken from the grotesque and the paradox.

In this first play Dürrenmatt presents in a new disguise, the inner history of a never-changing mankind: the esquizoid split of personality, the human being's frustration and failure within a hostile world.

**KEY WORDS**

Dramatics  
Swiss  
dramatics  
Friedrich  
Dürrenmatt  
Expressionism  
Historical  
plays  
Anabaptists

**SUMARIO** 1. Los inicios. 2. La historia de los anabaptistas. 3. Es steht geschrieben. Ein Drama. 4. Trasfondo ideológico. 5. La dramaturgia de Dürrenmatt: la escena como medio de expresión. 6. Conclusión. 7. Referencias bibliográficas.

**1. Los inicios**

Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) escribe su primera obra de teatro conocida entre el verano de 1945 y marzo de 1946, antes de trasladarse a vivir a Basilea en el invierno de 1946. Con anterioridad había compuesto *Die Komödie* (1943), que quedó inédita. Se trata, esta última, de una obra de teatro expresionista presentada como *Urdrama des Menschen* o drama primigenio del hombre. Muestra la experiencia del ser humano en un mundo laberíntico en el que el ambiente religioso hace surgir la fe. Los personajes son reproducciones del minotauro encerrado en el laberinto, símbolos míticos de Dürrenmatt que aluden respectivamente al hombre y al mundo. La obra termina en una escena en la que todos los personajes caen de rodillas pidiendo piedad a Dios, mientras el suelo comienza a temblar y se produce la explosión de la tierra. Del año 1949 procede la obra *Turmbau von Babel* que, desgraciadamente, fue destruida por el autor.

Dürrenmatt había iniciado sus pasos como escritor con textos para el popular género escénico del *Kabarett* alemán, críticas de teatro, novelas policíacas y *Hörspiele* u obras radiofónicas

por encargo. De sus primeras obras merece la pena destacar, además de la *Komödie*, sus narraciones recogidas en el volumen *Die Stadt* (1952), recopilación de textos escritos entre 1943 y 1946, ya que en ellas se encuentra el embrión de sus primeras inquietudes y angustias teológico-religiosas y existenciales: *Weihnacht*, *Der Folterknecht*, *Pilatus*, *Das Bild des Sisyphos*, *Der Hund*, *Der Theaterdirektor*, *Die Falle*, *Der Tunnel* (1952). En ellas se muestra la soledad, el abandono y la tortura que Dios ejerce sobre la humanidad así como el hundimiento del hombre en la nada. Se trata de la misma cosmovisión negativa y pesimista que encontramos en su obra pictórica expresionista con escenas de naufragios, laberintos, torturas, catástrofes, minotauros, cruces, torre de Babel, escenas apocalípticas que iban a perdurar como telón de fondo a lo largo de toda su obra. En estas primeras manifestaciones artísticas encontramos al joven pintor y escritor enfrentándose a la realidad de la existencia humana, después de haber leído con gran interés a Platón y a Kierkegaard, desprovisto del apoyo de una fe que, probablemente, había constituido con anterioridad la razón de su existencia, aleccionado por su padre, pastor protestante, y por las lecturas de la Biblia, en el ambiente pueblerino de Konolfingen (Cantón de Berna) donde había nacido en el seno de una familia de políticos y escritores o de escritores políticos, y había pasado sus primeros años de niñez y adolescencia.

En la primera obra de teatro estrenada de Dürrenmatt, *Es steht geschrieben*<sup>2</sup>, también encontramos ese grito desgarrado típicamente expresionista de quien descubre la inexistencia o, a lo sumo, la indiferencia e incluso la injusticia de un Dios ausente y mudo, el sinsentido de la vida humana, el fracaso del individuo quijotesco que cree obrar correctamente movido por ideales, el germen de toda su obra posterior que iba a quedar cada vez más velada con tintes de ironía, de paradojas, de situaciones grotescas, basadas muchas veces en anacronismos, y en los contrastes de tipos y situaciones exagerados creados a través del lenguaje y de los elementos escénicos, y que iban a convertir el horror inicial en una parodia, en una imagen grotesca y caótica de la realidad y del hombre, con la finalidad de distanciar al espectador de lo representado.

## 2. La historia de los anabaptistas

*Es steht geschrieben* se estrena en el *Schauspielhaus* de Zúrich en 1947 y, según los testimonios de la época, provocó un gran escándalo entre el público asistente que, sin duda, sólo vio en ella una burla a sus principios religiosos, una serie de irreverencias y una provocación constantes. Pertenece, por lo tanto, a la primera fase creativa del autor suizo, entre 1943 y 1951<sup>3</sup> a la que seguirían otras tres: 1952-1966; 1967-1972; 1973-1990.

La obra se basa en un acontecimiento histórico protagonizado por la secta de los anabaptistas cuando se instalaron a comienzos del siglo XVI en la ciudad de Münster pretendiendo instaurar allí el reino de la Nueva Jerusalén. A pesar de que el autor afirma en el prólogo de esta obra haber consultado sólo algunas fuentes, parece que conocía la ópera de Giacomo

<sup>2</sup> Dürrenmatt, F., *Es steht geschrieben. Ein Drama*. Zürich: Diogenes 1965.

<sup>3</sup> Knapp, G.P., *Friedrich Dürrenmatt*. Stuttgart 1980, 5.

Meyerbeer *Le Prophète* (1849) y la novela *Bockelson. Geschichte eines Massenwahns* (1937) de Friedrich Reck-Malleczewen<sup>4</sup>. Por otro lado, no sería esta la única ocasión en la que el autor suizo iba a apoyarse en un acontecimiento histórico para ofrecer su peculiar interpretación y adaptación de estos temas en un teatro atemporal: *Romulus der Grosse* (1949); *Karl der Fünfte* (1960), *König Johann* (1968), *Titus Andronicus* (1970) son buena prueba de ello.

F. Dürrenmatt presenta esta primera obra como *drama*, aunque uno de los personajes de la obra, Jan Matthisson, la califica como «*diese zweifelhafte und in historischer Hinsicht geradezu freche Parodie des Täufertums*»<sup>5</sup>.

El autor suizo sigue bastante de cerca lo que la historia nos ha legado de este episodio local de los anabaptistas que se sitúa en un tiempo cargado de realidades y connotaciones postmedievales y prebarrocas contrastadas, en ese Renacimiento alemán tan peculiar, truncado por la Guerra de los Campesinos y la Reforma luterana, en el ambiente de confrontaciones estamentales y religiosas, consecuencia de los abusos de la Iglesia de Roma y la subsiguiente presión ejercida sobre el pueblo, a las que las enseñanzas luteranas pretendían poner fin. El momento histórico elegido por el autor resulta así muy significativo para el pueblo alemán y para la época en la que se estrena, y muy acorde con el sentimiento de angustia, desesperanza y total pesimismo del joven Dürrenmatt. El autor suizo se centra en los desmanes a los que llegó la secta entre comienzos de 1534 y junio de 1535 cuando se adueñó de la ciudad de Münster. Allí capitaneados por el usurpador del poder, Bockelson, instauraron la Nueva Jerusalén que pronto degeneró en un estado de terror hasta que las tropas del obispo pudieron reconquistar la ciudad tras un asedio de 16 meses.

Los datos históricos de que disponemos, atestiguan que este grupo reformador no pertenecía al movimiento religioso iniciado por Lutero, Zwinglio o Calvino, aunque sí a la misma época y, en un primer momento, muestra una serie de rasgos en común: los anabaptistas también pretendían una renovación interior de la Iglesia a partir de la palabra de las Sagradas Escrituras y se consideraban auténticos seguidores de Jesucristo. Estaban en contra de la todopoderosa alianza entre la Iglesia y el Estado, omnipresente desde los tiempos de Constantino, por entender que nunca se podría pretender que el Cristianismo lograra imponerse sobre todo el orbe sin acudir a la violencia. De igual forma, se mostraban en desacuerdo con el bautismo a edad temprana ya que este sacramento sólo debían recibirlo quienes fueran auténticamente creyentes. Los anabaptistas eran partidarios de la libertad religiosa y de una institución eclesiástica libre.

La primera comunidad de anabaptistas surgió en Zúrich con la separación de Konrad Grebel (1523) de Zwinglio por haber confiado este último en el apoyo del Consejo de esta ciudad para introducir allí la Reforma. A partir de la ejecución de Grebel (1526) comenzó una época de persecución para esta secta que, sin embargo, no impidió su expansión por algunas ciudades suizas, el sur de Alemania y el norte de Austria.

<sup>4</sup> Knapp, G.P., *ibid.*, 20.

<sup>5</sup> Dürrenmatt, F., *op.cit.*, 44.

Según B. Llorca y R. G. Villoslada<sup>6</sup>, que consideran a los anabaptistas fanáticos, soñadores y apocalípticos, éstos pretendieron crear una nueva sociedad sobre la base de una especie de comunismo libertario. Parece que fue Melchor Hoffmann, uno de los principales representantes, quien pasó de los Países Bajos a Westfalia ayudado por el sacerdote luterano Bernardo Rottmann y logró imponerse al Consejo de Münster. A ellos se unieron otros anabaptistas procedentes de Holanda como Juan Matthys y Juan Bockelson que, después de deshacerse del príncipe obispo Waldeck, establecieron en Münster el reino de Sión con comunidad de bienes y de mujeres, regido por Bockelson, bajo el nombre de Juan de Leyden. Tras el cerco impuesto a la ciudad y la derrota del príncipe-obispo, ayudado por otros príncipes entre los que se encontraba Felipe de Hessen, la mayor parte de los anabaptistas fueron apresados y ajusticiados. Hasta aquí lo que nos ha legado la historia.

Pestalozzi<sup>7</sup> nos aporta el dato de que los anabaptistas, de acuerdo con una antigua profecía, se consideraban los elegidos por Dios para instaurar la Era del Espíritu Santo que debería suceder a la Era del Hijo; por lo tanto, serían los representantes de la era postcristiana.

La inquietud religiosa y existencial del joven Dürrenmatt, sepultado en problemas económicos, psicológicos y patológicos y en las incertidumbres sociales y políticas de la postguerra, incluso desde su situación privilegiada de la llamada Suiza neutral que servía de asilo a tantos exiliados, se manifiesta también en su primera obra de teatro. Ya en el título, *Es steht geschrieben*, resulta bastante significativo el papel que el autor suizo le otorga al Dios vengativo y cruel del Antiguo Testamento en el desarrollo de unos acontecimientos protagonizados por quienes dicen creer en su palabra y seguir sus enseñanzas. Se trata, en definitiva, de la fuerza de la palabra hecha realidad y de las consecuencias nefastas de la gracia que dicen haber recibido de Dios los anabaptistas, con la que justifican su proceder, tema, por otro lado, muy significativo en la época de la Reforma protestante en la que se centran los hechos. La obra gira, por lo tanto, en torno a un tema religioso pero con repercusiones sociales y políticas en la que el fanatismo se convierte en abuso del poder. Representa, en última instancia, el fracaso de unos locos que alteran el orden establecido apoyándose en la Palabra y en la gracia divinas, tema y técnica dominantes en esta obra del escritor suizo que constituyen el *Einfall* dürrenmattiano.

Pestalozzi<sup>8</sup> opina que Dürrenmatt como autor protestante mantiene una postura teológica sin precedentes aunque, en lo que concierne a la relación hombre / Dios se encuentra cerca de la que sostiene Karl Barths, si bien, según el autor citado, para Dürrenmatt no existe la cristología, ya que opina que en las primeras obras del suizo encontramos una teología más o menos encubierta que expresa el final de la era cristiana, como apuntábamos más arriba.

<sup>6</sup> Llorca, B.; Villoslada, R.G., «La Iglesia en la época del Renacimiento y de la Reforma católica (1303-1648)», en: *Historia de la Iglesia Católica*, tomo III, *Edad Nueva*. Madrid 1999, 687.

<sup>7</sup> Pestalozzi, K., «Friedrich Dürrenmatt». En: *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalt*. Hrsg. von Otto Mann und Wolfgang Rothe, Band II. *Gestalten*. Bern 1967, 387.

<sup>8</sup> Pestalozzi, K., *op.cit.*, 386.

### 3. *Es steht geschrieben. Ein Drama*

*Es steht geschrieben* consta de un prólogo y 34 escenas que, utilizando técnicas cinematográficas, se van encadenando a través de la autopresentación de los personajes que se incorporan a la obra por medio de las palabras del personaje en escena y de elementos escénicos contrastados, formando una línea continua con estructura circular desde el punto de vista de los personajes y del contenido de la historia. En esta obra se han encontrado influencias de Büchner, Wedekind, Pirandello, Wilder y Brecht tanto en las técnicas dramáticas como en algunas de las escenas y en la presentación de algunos personajes.

Los personajes secundarios se presentan como tipos pragmáticos situados al margen de los conflictos planteados en la obra, lo que no evita que sufran las consecuencias del destino y, al mismo tiempo, actúen de forma realista, crítica e irónica situándose fuera de la escena, cerca del espectador y sirviendo de contrapunto a las grandes figuras. Los dos barrenderos que sirven de marco para abrir y cerrar la obra, el centinela, el sereno, un hombre, una mujer con su hija, dos soldados, el pregonero del tambor, los soldados, el maestro de ceremonias, las dos mujeres del landgrave de Hesse, el posadero, una mujer, un niño, un cocinero, el verdugo... son los *personajes sin nombre* que representan al pueblo. Dürrenmatt les concede una gran importancia en sus obras como contrapunto de los protagonistas que, en principio, deberían servir de motor para la progresión de los acontecimientos, pero que sólo logran desempeñar este papel a duras penas: Johann Bockelson, Knipperdollinck, el obispo Franz von Waldeck, el emperador Carlos V, el landgrave de Hesse, ... Se trata de personajes históricos a los que Dürrenmatt recrea de una manera simbólica como representantes del poder o de una postura humana ante unos acontecimientos que se les escapan de las manos y, en algunos casos, les llevan al fracaso.

Los dos personajes centrales arrancan de una posición inicial relativamente análoga, si no fuera por la posición económica y social destacada de Knipperdollinck. En efecto, parece que, de acuerdo con las fuentes históricas, Knipperdollinck estaba mucho más cerca de Bockelson de lo que se deja ver en la obra. Sin embargo, los dos personajes principales enseguida van a intercambiar sus papeles a través de un pacto con resonancias del que aparece en el Fausto de Goethe<sup>9</sup> en el que un Bockelson mefistofélico le ofrece a Knipperdollinck la salvación eterna a cambio de sus bienes terrenales, pacto que Knipperdollinck, abrumado por sus escrúpulos religiosos y su insatisfacción terrena, acepta<sup>10</sup>. De esta forma, se convierten en figuras antagónicas, en contra de las expectativas del público, lo que sin embargo no evita que los dos acaben torturados al final de la obra. Se produce así el ascenso social y material de Bockelson y el descenso de Knipperdollinck y con ello el cumplimiento de la sentencia bíblica: *Los últimos serán los primeros, y los primeros serán los últimos*, palabras citadas por Knipperdollinck<sup>11</sup> e interpretadas y parafraseadas por Bockelson en la forma siguiente: *Die Armen werden reich und die Reichen arm*<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Goethe, J.W., *Faust*. München 1986, 18; 55-59

<sup>10</sup> Dürrenmatt, F., *Es steht geschrieben*, 25.

<sup>11</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 74.

<sup>12</sup> Cfr. San Mateo 19,30 y 20,16.

Como Dürrenmatt reconoció veinte años más tarde<sup>13</sup> esta polaridad entre los dos protagonistas afecta a toda la obra: lo sacro y lo profano; el lenguaje patético, solemne y el vulgar; el pasado y el presente; lo sublime y lo ridículo; lo trágico y lo cómico-burlesco se entremezclan para dar forma a una parodia grotesca.

Knipperdollinck, inicialmente el más rico y prestigioso de los anabaptistas, se transforma en el personaje humilde y sufrido que sucumbe guiado por un fanatismo religioso medieval que le hace interpretar y cumplir la Palabra Divina al pie de la letra: «*Verkaufe was du hast und gib es den Armen, so wirst du einen Schatz im Himmel haben*», palabras que cita en su primera aparición<sup>14</sup>. Es el representante de la *Weltflucht* o renuncia a los placeres del mundo y del *memento mori* medieval y renacentista.

Bockelson, un simple sastre ramplón que asciende en nombre de la Palabra Escrita y se proclama Mesías hasta el final de los tiempos, es el personaje cínico, vividor, hedonista, tirano que abusa de su poder, engaña al pueblo lo que no impide que también fracase aun siguiendo un camino opuesto al de su antagonista. Entiende que su papel consiste en disfrutar de la creación. Es el representante de la *Weltlust* o total entrega a los placeres terrenales. Son, por lo tanto, las dos tendencias del Medievo tardío que vuelven a surgir en el Barroco.

Sin embargo, la atracción de los polos opuestos cerrando un círculo se muestra al principio y al final de la obra, cuando se hace alusión a Lázaro<sup>15</sup>. En una de las primeras escenas Bockelson se dirige a Knipperdollinck diciéndole: «Bin ich nicht dein Bruder? Bin ich nicht der arme Lazarus?»<sup>16</sup>. Y, al final de la obra es Knipperdollinck el que pronuncia estas palabras: «Führt den armen Lazarus hinaus»<sup>17</sup>. Los dos personajes acaban unidos por un mismo destino no sin antes bailar como dos lunáticos a la luz de la luna una danza que, por otro lado, puede considerarse como variante de la *Totentanz* o Danza de la Muerte del final de la época medieval y que está en la línea también del *Narrenschiff* de Sebastian Brant, o incluso del *Reinecke Fuchs* (1498) o *Till Eulenspiegel* (1598), obras que consideran el mundo como lugar de encuentro de locos<sup>18</sup>. «Der König im Arme des Bettlers, der Reiche im Arme des Lazarus, der Narr im Arme des Narren»<sup>19</sup>.

Jan Matthisson, el rey de los anabaptistas y oponente teórico, por tanto, de Bockelson, es el representante de la Justicia Divina que intenta restablecer el orden: «Ich, Jan Matthisson... das Schwert der Gerechtigkeit in den Händen und Worte der Weisheit auf den Lippen. Um die heilige Sache zu verteidigen, die hier...auf eine gemeine Weise entwürdigt und der öffentlichen Spottlust preisgegeben wird»<sup>20</sup>.» Matthisson confía en Dios para restablecer el orden,

<sup>13</sup> Dürrenmatt, F., *Die Wiedertäufer*. Zürich 1968, 8: «Das Theater als Eigenwelt [...] entwickelt sich kontrapunktisch».

<sup>14</sup> Dürrenmatt, F., *Es steht geschrieben*, 22.

<sup>15</sup> Cfr. San Lucas, 16, 19-31.

<sup>16</sup> Dürrenmatt, F., *Es steht geschrieben*, 25.

<sup>17</sup> Dürrenmatt, F., *op. cit.*, 82.

<sup>18</sup> Baumann, B. y Oberle, B., *Deutsche Literatur in Epochen*. München: Ismaning 1985, 47.

<sup>19</sup> Dürrenmatt, F., *Es steht geschrieben*, 105.

<sup>20</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 44.

Bockelson, en las armas. Al final Matthisson se enfrenta y cae ante el enemigo protegido sólo por la espada que enarbola como si fuera una cruz.

El obispo de Münster, un anciano de 99 años, 9 meses y 9 días significativamente inmobilizado en el anacronismo de su silla de ruedas, es un personaje bondadoso y resignado, pero también escéptico e irónico. No cree en la Iglesia ni en la justicia aunque cumple con su misión reclutando tropas para enfrentarse contra los anabaptistas.

Todavía más caracterizado y parodiado aparece el Emperador Carlos V, que se nos presenta en la imagen familiar que conocemos por el retrato de Tiziano como si fuera un noble objeto de anticuario a quien el maestro de ceremonias limpia el polvo, mientras el dueño y señor de medio mundo añora la soledad monacal de Yuste: «Ich habe viel zu regieren, aber ich liebe die Eintönigkeit... denn Gott hat in seiner Weisheit eine Mauer aufgerichtet zwischen mir und den Menschen und der Welt...»; «Gott schuf die Menschen nach seinem Bilde... In mir aber grub der Herr das Denkmal seiner Ferne und seiner Verborgenheit... Mein Wunsch ist es, einmal in ein Kloster zu gehen»<sup>21</sup>. Los dos personajes que representan el poder, el emperador y el obispo, aparecen caricaturizados como figuras ornamentales rígidas y estáticas arrastrados por el huracán de la historia y reconociendo su impotencia ante unos acontecimientos que les desbordan: «Nicht unsere Person zügelt die Geschichte, sie ist es, die uns durch die Zeiten schleppt», reconoce el emperador Carlos V<sup>22</sup>.

Los personajes sin nombre o personajes tipo, frecuentes en el teatro expresionista, recuerdan a los de Wedekind pero también a Pirandello y ocupan una posición crucial en la obra, como elemento escénico de contraste. Muchos de ellos aparecen como autómatas caricaturizados que trascienden las barreras del espacio y del tiempo, por lo que se sitúan en una posición que les permite ponerse en contacto directo con el espectador de forma crítica, rompiendo la ilusión de lo representado, a la vez que acentúan con sus diálogos, sus movimientos y su caracterización, el elemento grotesco, a veces macabro, que sirve de contrapunto al patetismo inicial del tema tratado: el destino del hombre como juguete de la historia.

Así la obra comienza con el monólogo apocalíptico y patético de tres anabaptistas que se arrodillan en el escenario y nos introducen en el mundo y el lugar de la acción. La lengua empleada en esta escena tiene un marcado carácter bíblico que evoca la traducción de la Biblia de Lutero con un estilo semejante al de los salmos. Por otro lado, la escenografía contribuye a crear este patetismo inicial convertido en parodia al final con la ayuda de la música y el fuego del escenario: «Die drei, welche gegen das Ende ziemlich ins Feuer geraten sind, treten ab, doch wird es das Orchester nicht unterlassen können, ihnen einige parodistische Töne nachzusenden.»<sup>23</sup>

A continuación, hace su entrada en escena el monje que se dirige al público como presentador de la obra utilizando un lenguaje desenfadado, familiar y crítico que contrasta con el empleado en

<sup>21</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 64.

<sup>22</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 68.

<sup>23</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 12.



la escena anterior de los anabaptistas. El monje, que se presenta como personaje *ahistórico* («Ich bin nicht historisch»...»(ich) bin nicht anders als eine Verlegenheitspause»)24, describe el escenario, se burla de los tres anabaptistas, rompiendo de nuevo el efecto patético creado anteriormente, presenta a los dos barrenderos, que vuelven a aparecer en una de las escenas finales, y le hace una recomendación moralizante al público cargada de connotaciones del teatro popular del Barroco: «Bewahrt das Gute, vergesst das Mittelmässige und lernt vom Schlechten»25.

Esta técnica del monólogo introductor, que sirve para presentar al personaje, para describir la escena y para hacer un comentario crítico sobre los acontecimientos presentados, va repetirse a lo largo de toda la obra cada vez que un nuevo personaje entre en escena: el obispo26; Matthisson27, el emperador28. Según Chr. M. Jauslin29 y de acuerdo con las acotaciones del propio Dürrenmatt30, este tipo de monólogo, tomado de B. Brecht, tiene también una función dramática técnica ya que sirve para dividir la obra en escenas y, al mismo tiempo, marca el ritmo o atenúa la tensión creados por la representación del argumento central; por lo tanto se pueden considerar también como elementos escénicos de contraste y de distanciamiento histórico y realista, pues nos recuerda que estamos ante unos actores y una obra de teatro.

Especialmente interesante en la trascendencia del momento histórico, en la ruptura de la posible ilusión creada en el espectador, es el monólogo de la mujer de la verdura:

Die Gemüsefrau mit riesenhafter Stimme: Zwiebeln, schöne Zwiebeln! Wer seine Nachkommen liebt, kauft Zwiebeln! Da werden die Weiber von selbst schwanger, da gibt es Kinder, da gibt es Familie! Esst Zwiebeln! Wir stehen erst in der Mitte der Weltgeschichte! Eben ist das dunkle Mittelalter zu Ende gegangen! Bedenkt, was wir noch zu schuften haben! Vor uns, in der neblichten Zukunft, liegt der ganze Dreissigjährige Krieg, der Erbfolgekrieg, der Siebenjährige Krieg, die Revolution, Napoleon, der deutsch-französische Krieg, der Erste Weltkrieg, Hitler, der Zweite Weltkrieg, die Atombombe, der dritte, vierte, fünfte, sechste, siebente, achte, neunte, zehnte, elfte, zwölfte Weltkrieg! Da sind Kinder nötig, meine Damen und Herren, da sind Leichen nötig! Darum: Wer der Fortschritt liebt, isst Zwiebeln, da hilft er die Weltgeschichte! Esst Zwiebeln! Denkt an die Zukunft! Auf etwas mehr oder weniger Gestank kommt es dabei nicht an!31

Estos saltos en el tiempo histórico con la consiguiente ruptura de la ilusión escénica los vemos también en una de las primeras escenas de los barrenderos, cuando se presenta Bockelson y se adelanta el desenlace de la obra produciendo en el espectador una relación con

24 Dürrenmatt, F., *ibid.*, 12, 13.

25 Dürrenmatt, F., *ibid.*, 14.

26 Dürrenmatt, F., *ibid.*, 25.

27 Dürrenmatt, F., *ibid.*, 44.

28 Dürrenmatt, F., *ibid.*, 63, 65.

29 Jauslin, Ch.M., *Friedrich Dürrenmatt. Zur Struktur seiner Dramen*. Zürich 1964, 34.

30 Dürrenmatt, F., *ibid.*, 8.

31 Dürrenmatt, F., *ibid.*, 37.

lo representado semejante a la experimentada en el teatro clásico en el que el público conocía de antemano el mito representado:

Johann Bockelson: Johann Bockelson, ... gestorben auf eine grausame und gewalttätige Weise zu Münster in Westfalen am 22. Januar 1536 ... Die Wache starr: Das geschah am 22. Januar 1536? ... Verzeiht, wir haben erst den 23. September 1533<sup>32</sup>.

O cuando afirma Bockelson :

[...] Heute bin ich in diesem Karren und morgen wird meine Leiche in diesem Karren sein... Die Täufer werden mich zum König wählen<sup>33</sup>.

En otras ocasiones, la ambivalencia o dilogía del expresado procedimiento, por otro lado, muy utilizado también en el lenguaje publicitario, puede considerarse también como técnica expresiva del Barroco:

Die Gemüsefrau: Ihr, Leute von Münster! Seht diese Salatköpfe! Seht diese Wunder der Natur! Kugelrund und grün! Zart wie Säulingshinterchen! Frisch wie junge Mädchen! Wer seinen man liebt, kauft Salatköpfe!<sup>34</sup>

Se trata de un monólogo que utiliza técnicas calçadas del lenguaje publicitario actual y que utilizando el humor negro, alude a otras cabezas según la acotación:

Männer und Weiber des münsterischen Pöbels bringen das Blutgerüst auf die Mitte der Bühne...<sup>35</sup>

El mismo anacronismo aparece en el lenguaje empleado en la siguiente intervención paródica y grotesca de la Gemüsefrau:

Die Gemüsefrau: Äpfel! Äpfel! Direkt aus dem Paradies! Direkt vom Baum der Erkenntnis! Sie rutschen in den Magen und scheuern die Därme ganz billig, extra billig!<sup>36</sup>

O cuando el mismo personaje afirma:

...Ich bin eine klassenbewusste Proletarierin<sup>37</sup>.

---

<sup>32</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 16.

<sup>33</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 19.

<sup>34</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 34.

<sup>35</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 34.

<sup>36</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 34.

<sup>37</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 38.

Algunos de los personajes secundarios aparecen de dos en dos como autómatas que repiten en sus diálogos las mismas palabras, hacen los mismos movimientos y se comportan como marionetas (las dos mujeres del landgrave de Hesse) o, por el contrario, representan la encarnación de dos tipos humanos contrapuestos caracterizados por su forma de hablar, técnica utilizada para parodiar el lenguaje de los clásicos<sup>38</sup> que contrasta con el lenguaje vulgar empleado por el otro personaje, como sucede en las escenas de los dos barrenderos.

Es ist ein Erster Strassenkehrer frischer Morgen und ein Haufen Dreck und Staub am Boden.  
Zweiter Strassenkehrer: Lutum und pulvis. Ihr wisst, ich habe Philosophie studiert .  
Erster Strassenkehrer: Je .  
Zweiter Strassenkehrer: Juristerei und Medizin<sup>39</sup>.

Encontramos también el lenguaje de los clásicos parodiado en las palabras del verdugo cuando cita a Schiller de forma patética:

Der Scharfrichter: In der Tat. Rasch tritt der Tod den Menschen an, sagt der Dichter...Das Leben ist der Güter höchstens nicht, der Übel grösstes aber ist die Schuld, sagt der Dichter, euer Strenger<sup>40</sup>.

Las dos mujeres del landgrave de Hesse se comportan como auténticas marionetas:

Christine: Ich bin erfreut, euch kennen zu lernen, Eminenz.  
Margareta: Euch kennen zu lernen, bin ich erfreut, Eminenz<sup>41</sup>.  
(Die Frauen des Herrn Landgrafen stehen zugleich auf)<sup>42</sup>.  
(Sie gehen beide hinaus, die eine links, die andere rechts, und schlagen die Türen zu. ... sieht man sie hinter den Türen gleichzeitig mit gleichen Bewegungen auf und ab gehen)<sup>43</sup>.

Incluso en el breve diálogo entre el obispo y el landgrave de Hesse se utiliza la misma técnica de repetición paródica de una misma frase con una pequeña alteración en el orden sintáctico que convierte a los personajes en marionetas a través del lenguaje.

Der Landgraf von Hessen : Unser Erscheinen dürfte leider von Münster notwendig sein.  
Der Bischof: Leider dürfte das Erscheinen seiner Hochheit von Münster notwendig sein<sup>44</sup>.

<sup>38</sup> Goethe, J.W., *Faust*, 20.

<sup>39</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 14.

<sup>40</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 108.

<sup>41</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 86.

<sup>42</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 88.

<sup>43</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 88.

<sup>44</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 88.

Un efecto cómico distanciador tienen también la composición de algunos de los nombres propios que aparecen en la obra: el monje orondo y satisfecho que ha huido del monasterio dice llamarse *Maximilian Bleibeganz*<sup>45</sup> y el encargado de mantener el orden le ruega a Knipperdollinck que le degrade a «*Marquis vom Abtritt*» o «*Chevalier zum Misthaufen*»<sup>46</sup>.

Las técnicas de la parodia y lo grotesco alcanzan uno de los mejores momentos de la obra cuando Bockelson hace una loa de los manjares que acaba de degustar utilizando para ello fórmulas del lenguaje bíblico:

[...] gesegnet und gebenedet sei, was ich eben genossen!  
 O Russischer Salat mit Thunfisch!  
 O Steinhäger, o Sauerkraut!  
 O junger Kopfsalat mit gekochten Zwiebeln!  
 O Glas Stutenmilch mit Schwarzbrot!  
 Soll ich euer nicht gedenken, wie man zärtliche Stunden gedenkt?  
 ...  
 Lasst mich weinen, es sind königliche Tränen, welche auf diesen Teppich aus Belutschistan rollen!<sup>47</sup>

O cuando el cocinero le dirige a Bockelson las siguientes palabras:

Heil, König Bockelson, Heil!  
 Was die Blutwurst unter den Würsten,  
 das bist du, o König, unter den Fürsten!<sup>48</sup>

La escena final en la que Bockelson y Knipperdollinck bailan sobre el tejado a la luz de la luna hace aparecer también a los dos personajes antagonistas unidos en una misma situación en la que se acentúa el patetismo por medio de todos los elementos escénicos imaginables, grotescos y simbólicos y por la referencia al sinsentido de la vida humana<sup>49</sup>.

Johann Bockelson: Ich weiss nicht, woher ich komme, ich weiss nicht wohin ich gehe...  
 Knipperdollinck: Lass uns den Tanz unseres Leben vollenden!  
 Johann Bockelson: Du siehst mich tanzen mit Krone und Stab!  
 Knipperdollinck: Du siehst mich tanzen im zerrissenen Hemd! ...Ja, ja, Mond, Mond!  
 Heilige unsere Narrenheit! unsere trunkene Narrenheit!  
 Johann Bockelson:...Ich tanze mit dir, meinem Narren, ich tanze mit dir, meinem Schatten  
 Wir drehen uns im Kreise herum, auf schmalem Dache im Kreise herum!<sup>50</sup>

<sup>45</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 12

<sup>46</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 74

<sup>47</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 76, 77

<sup>48</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 100

<sup>49</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 102, 103.

<sup>50</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 103, 104.

Así es como acaban uniéndose en el mismo círculo de la Danza de la Muerte una variante hiperbólica, materialista, oportunista<sup>51</sup>, cínica y grotesca del *carpe diem* horaciano, la entrega total a los placeres del mundo, y la renuncia a estos, el *memento mori*: los dos motivos de la Baja Edad Media, recogidos en el Barroco.

Pestalozzi<sup>52</sup> encuentra una reiteración del simbolismo circular interpretado como *rueda de la fortuna* a través de toda la obra: estructura de la secuencia de actos, que se abren y se cierran con la escena de los barrenderos; las fases de la luna que aparecen sincronizadas con las etapas en el camino recorrido por Bockelson y Knipperdollinck; el obispo inmovilizado en la silla de ruedas la anticipación del desenlace al principio de la obra ... en suma, la representación de un teatro del mundo *ahistórico* y predestinado, siempre igual por la similitud de lo que sucede en las distintas épocas, opinión, por otra parte, expresada por el propio autor:

Wir geben nichts mehr als einige dürftige Farben zu einer kunterbunten Welt, die gestern so war wie heute und morgen<sup>53</sup>.

Donde se pone de manifiesto que, en todo caso, las obras de Dürrenmatt son *ungeschichtlich historisch*, históricas pero atemporales. La imagen del mundo que el autor quiere transmitir es la representación de un mundo *sub specie aeterni*<sup>54</sup> por lo que, en definitiva, el tiempo y el lugar escogidos no tienen una especial relevancia en sí mismos. Por otro lado, los frecuentes anacronismos en su obra, las referencias al presente, los saltos en el tiempo al adelantar el desenlace de los hechos evitan también la fijación en un momento histórico determinado. La historia y el mundo significan para Dürrenmatt la ley de la vuelta de lo mismo, base de toda su obra, un círculo cerrado, un laberinto del que no se puede escapar. Dürrenmatt, por lo tanto, concibe la historia como una sucesión de acontecimientos que se desencadenan de forma fatal y circular por una serie de imponderables que escapan al control del hombre, sea éste el pueblo o la autoridad.

Lo que se trata de expresar es la consecuencia lógica de este círculo espacial y temporal: no podemos escapar de este mundo cerrado: ni los católicos, ni los protestantes, ni los anabaptistas, ni el emperador, ni el Papa.

Se trata también, en el fondo, de la concepción clásica del *Welttheater*, del teatro del mundo o del mundo como teatro, motivo barroco tomado de la Antigüedad (Platón, Horacio, Séneca), que trasciende las fronteras del tiempo y, del espacio y de las ideologías (San Agustín, *Policratus* de Johannes von Salisbury, S. XII) y que encontramos de nuevo en el *Lob der Torheit* (1509) de Erasmo de Rotterdam, en el propio Lutero que entiende la historia como *Puppenspiel Gottes*, en Shakespeare («*All the world is a stage*» en *As you like it*, 1599), en nuestros clásicos Cervantes,

<sup>51</sup> De ahí la advertencia del autor en las palabras preliminares de la obra: «Inwieweit sich heutiges Geschehen in ihr spiegelt, sei dahin gestellt. Es wäre jedoch der Absicht des Verfassers entsprechender, die mehr zufälligen Parallelen vorsichtig zu ziehen», *op.cit.*, Vorwort.

<sup>52</sup> Pestalozzi, K., *op. cit.*, 388.

<sup>53</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*

<sup>54</sup> Pestalozzi, K., *ibid.*, 389.

Gracián y Calderón plenamente desarrollado (*El gran teatro del mundo*, 1649)<sup>55</sup> y posteriormente en el Fausto de Goethe (*Vorspiel auf dem Theater*)<sup>56</sup>, en Pirandello y en Hoffmannsthal (*Das Salzburger grosse Welttheater*, 1922) entre otros, aunque, sin duda, con una presentación, un desarrollo y una lectura distintas a las que ofrece Dürrenmatt, según la época y las ideologías.

#### 4. Trasfondo ideológico

El celo por no ser catalogado dentro de una ideología y, sobre todo, dentro de una tendencia política determinada, le ha hecho afirmar a Friedrich Dürrenmatt en más de una ocasión que sus obras no pretenden ser portadoras de ninguna teoría:

Ich gehe nicht von einer These, sondern von einer Geschichte aus<sup>57</sup>.

Ich lehne es ab, das Allgemeine in einer Doktrin zu finden, ich nehme es als Chaos hin<sup>58</sup>.

Aunque, en otros momentos puntualiza:

Natürlich kommen in meinen Stücken auch Personen vor, die einen Glauben oder eine Weltanschauung haben...doch ist das Stück nicht um ihrer Aussage willen da, sondern die Aussagen sind da, weil es sich in meinen Stücken um Menschen handelt<sup>59</sup>.

En una época más cercana a su muerte reconoce:

Die Geschichte meiner Schriftstellerei ist die Geschichte meiner Stoffe. Die Stoffe sind die Resultate meines Denkens, die Spiegel in denen, je nach ihrem Schliff, mein Denken und damit auch mein Leben reflektiert wird<sup>60</sup>.

Lo cual no impide que el autor suizo llegara incluso a afirmar: «*Drama hat kein Ich*», una ideología sólo puede considerarse como hipótesis de trabajo pues ésta se ve modificada en el curso de la historia narrada o escenificada<sup>61</sup>.

Dürrenmatt nos explica como llegó de la pintura a la literatura y como dejó inconcluso su trabajo de Licenciatura *Das Tragische bei Kierkegaard* cuando comprendió que también se podía pensar a través de la escena<sup>62</sup>.

<sup>55</sup> Schweikle, G., (Hrsg.), Metzler *Literatur Lexikon*. Stuttgart : Metzler 1984, 476.

<sup>56</sup> Goethe, J.W., *Faust*, 10-15.

<sup>57</sup> Dürrenmatt, F., *Die Physiker*. Zürich: Diogenes 1962, 77.

<sup>58</sup> Dürrenmatt, F., *Theaterprobleme*. Zürich: Diogenes 1955, 38.

<sup>59</sup> Buri, F., «Der 'Einfall' der Gnade in Dürrenmatts dramaturgischem Werk». En: *Der unbequeme Dürrenmatt*. Basel 1962, 36.

<sup>60</sup> Raders, M., «Die 700-jährige Schweiz im Spiegel ihrer Literatur: Ein Beitrag zur Landeskunde der Alpenrepublik». *Revista de Filología Alemana* 2 (1994), 282-283.

<sup>61</sup> Rischbieter, H. (Hrsg.), «Dürrenmatt: Theater ist Theater». En: *Theater im Umbruch*. München 1970, 74.

<sup>62</sup> Dürrenmatt, F., *Dramaturgisches und Kritisches. Theater Schriften und Reden II*. Zürich: Diogenes 1972, 7 y Rischbieter, H. (Hrsg.), «Dürrenmatt: Theater ist Theater». En: *Theater im Umbruch*. München 1970, 79.

Expone su opinión de que todo proceso intelectual implica la selección de unos hechos y de que todos estos procesos se complementan entre sí: el psicológico, el filosófico, el sociológico y el dramático, considerado como una de las muchas formas de ver el mundo. Todo método artístico implica, además, un acto biológico ya que, en definitiva, se trata de un juego con la fantasía.

El autor de teatro que mantiene una posición científica y crítica parte necesariamente de conflictos insolubles. Para Dürrenmatt no existe la mera causalidad por la sencilla razón de que existen los imprevistos: «Je planmässiger die Menschen vorgehen, desto wirksamer vermag sie der Zufall zu treffen»<sup>63</sup>.

Dürrenmatt acostumbra a expresar sus ideas teóricas sobre el arte, la realidad y los hombres a través de aforismos:

Eine Geschichte ist dann zu Ende gedacht, wenn sie die schlimmstmögliche Wendung genommen hat.

Die schlimmstmögliche Wendung einer Geschichte ist nicht voraussehbar. Sie tritt durch Zufall ein.

«Im Paradoxen erscheint die Wirklichkeit»<sup>64</sup>, técnica con la que se evita la identificación del espectador con lo representado.

Y en otro lugar: «Drama ist immer an Übertreibung gebunden. Das Extrem drückt aus, was im Normalen als Möglichkeit gegeben ist».

Lo grotesco resulta ser lo fundamental: «Weil wir den Menschen dauernd fotografieren, leben wir im Zeitalter der Karikatur»<sup>65</sup>.

En cuanto a la relación entre el arte y la realidad puntualiza:

Chaque oeuvre d'art représent de façon subjective un aspect subjectif de la réalité.

La tâche de la société est de découvrir sa réalité dans l'oeuvre d'art.

Chaque oeuvre d'art a besoin d'une distance á son contenu.

La distance est rendue possible par l'humour.

La où l'homme et l'humanité ne font qu'un: dans le seul pronostic sûr: dans le mort.

Chaque oeuvre d'art est apocalyptique<sup>66</sup>.

De todas formas, opina que una obra nunca puede transmitir un único sentido, sino que, por el contrario, en toda obra de arte hay una ambigüedad inmanente:

<sup>63</sup> Rischbieter, H. (Hrsg.), «Dürrenmatt: Theater ist Theater». En: *Theater im Umbruch*. München 1970, 76-79.

<sup>64</sup> Dürrenmatt, F., *Die Physiker*. Zürich: Diogenes 1962, 79.

<sup>65</sup> Rischbieter, H. (Hrsg.), *op.cit.*, 79.

<sup>66</sup> Dürrenmatt, F., «L'art et la réalité». En *Europe*, número especial dedicado a *Littérature Suisse*, Mayo de 1995, 66-67.

Ein Stück ändert sich mit seinem Publikum, seine Wirkung kann völlig anders sein als die Absicht, in der es geschrieben worden ist. Das Drama regt die Phantasien an: wie die Beziehungen geknüpft werden, weiss der Autor nicht»<sup>67</sup>.

Además de ello, el mundo resulta demasiado complejo como para poder ser representado en su totalidad; en consecuencia, el autor selecciona sólo un aspecto, si bien es cierto que las situaciones humanas fundamentales se repiten en la historia.

En las primeras obras del autor suizo se muestra también esta ideología latente, aunque quizá velada por su escepticismo o, lo que es lo mismo, su duda ante los temas relacionados con la teología: la gracia frente a la culpa; la fe frente a la duda; la justicia frente a la injusticia; el poder frente a la sumisión mueven a muchos de sus personajes.

Jan Matthisson, uno de los personajes de la obra objeto de estudio, se refiere al autor con las siguientes palabras:

[...] dass der Schreiber dieser zweifelhaften und in historischer Hinsicht geradezu frechen Parodie des Taufertums nichts anders (sei) als ein im weitesten Sinne entwurzelter Protestant, behaftet mit der Beule des Zweifels, misstrauisch gegen den Glauben, den er bewundert, weil er ihn verloren hat<sup>68</sup>.

Knipperdollinck que, por su trayectoria en la obra, puede considerarse como un idealista frustrado, encarnación humana de una fe ciega en las Sagradas Escrituras, llega a decir en el momento final de su vida:

Die Tiefe meiner Verzweiflung ist nur ein Gleichnis Deiner Gerechtigkeit, und wie in einer Schale liegt mein Leib in diesem Rad, welche Du jetzt mit Deiner Gnade bis zum Rande füllst<sup>69</sup>.

El núcleo ideológico de la obra de Dürrenmatt lo constituyen, según Arnold<sup>70</sup>, la filosofía de Kant y la evolución biológica. Lo que encontramos como constante ideológica en el autor suizo es la dialéctica entre la fe y la duda: hay que someter a duda lo que se nos da para no caer en el doctrinarismo. El mundo y el hombre representarían la tesis y la antítesis respectivamente. La lectura de Kierkegaard afianza esta postura kantiana de Dürrenmatt. Existir en el mundo significa buscar un espacio vital para la dignidad y mostrarlo viviendo, se trata de intentar afirmarse como individuo con la conciencia del fracaso.

Lo mismo que la fe y la duda se complementan, ocurre con el *Zufall*, variante del sino greco-latino, entendido en su obra como un elemento dramático necesario. Es precisamente en el

<sup>67</sup> Rischbieter, H. (Hrsg.), *op.cit.*, 77.

<sup>68</sup> Dürrenmatt, F., *Es steht geschrieben*, 44.

<sup>69</sup> Dürrenmatt, F., *ibid.*, 111 y Dürrenmatt, F., *Theaterprobleme*. Zürich: Diogenes 1955, 40.

<sup>70</sup> Arnold, H.L., *Querfahrt mit Dürrenmatt*. Göttingen 1990.



*Zufall* donde se manifiesta la libertad del individuo y con ello la libertad de errar. En esto se diferencia Dürrenmatt de Brecht: el autor alemán entiende el mundo como una cadena de causas-consecuencias por lo que opina que se puede mejorar. Para el autor suizo las obras son reproducciones subjetivas del mundo. A la naturaleza del hombre no le corresponde un plan rígido, sino la espontaneidad dentro de los imponderables que tiene que superar. De igual forma la capacidad de razonar del hombre no se puede ajustar a una fe ciega como ideología, sino que se manifiesta en un pensamiento crítico que oscila entre la fe y la duda. Las obras de Dürrenmatt son protestas, no alegorías aleccionadoras, sino autoafirmaciones del hombre en un mundo que el propio hombre ha hecho peligroso, estímulos para hacer reflexionar individualmente sobre la posición del hombre en el mundo actual desde una concepción humanista.

Otro punto de apoyo para la ideología de Dürrenmatt lo constituyen las Ciencias Naturales: se muestra de acuerdo con los últimos descubrimientos de su época, la evolución biológica, que se alcanza por medio de desviaciones, de anomalías con respecto a la norma mediante saltos cuantitativos. Por otro lado, las consecuencias de la investigación científica se nos escapan de las manos<sup>71</sup>. Por eso, al contrario que Brecht, cree que no se puede cambiar el mundo, sino sólo tener conciencia de su estado. De ahí arranca el heroísmo estoico de sus personajes fracasados pero quijotescos. La tarea del hombre estriba en «die Welt zu bestehen».

### 5. La dramaturgia de Dürrenmatt: la escena como medio de expresión

Dürrenmatt se reconoce especialmente deudor de Aristófanes, Shakespeare, Molière o Nestroy<sup>72</sup>. Otros autores<sup>73</sup> citan también a Cervantes, Swift, Karl Kraus, Wedekind, Pirandello o Brecht entre sus fuentes de inspiración. De entre todos ellos el autor suizo se refiere de manera especial a Aristófanes<sup>74</sup> a quien considera el máximo representante de una forma de hacer comedia en la que lo cotidiano se le presenta al espectador con la distancia que le proporciona el elemento cómico. Con Aristófanes le une especialmente el tipo de teatro religioso y popular «que sabe conjugar la sátira sutil y el escarnio con la fantasía más brillante, alternar los episodios chuscos y las payasadas con la expresión de un anhelo de otro mundo más humano»...» Se trata del gran logro del clasicismo griego: «unir lo popular con lo espiritual y literalmente superior»<sup>75</sup>.

Con Wedekind tiene en común el rechazo de un teatro concebido exclusivamente como obra literaria, el interés por la comunicación a través de la escena, los elementos hiperbólicos, la unión de lo patético y lo ridículo, la conjunción de los planteamientos trágicos y los elementos cómicos y la actuación de algunos personajes como marionetas.

<sup>71</sup> Dürrenmatt, F., *Die Physiker* (Zürich, 1962).

<sup>72</sup> Dürrenmatt, F., *Dramaturgisches und Kritisches. Theater Schriften und Reden II*, (Zürich, 1972), 8.

<sup>73</sup> Brock-Sulzer, E., Dürrenmatt und die Quellen. En *Der unbequeme Dürrenmatt* (Basel, 1962), 117-136.

<sup>74</sup> Dürrenmatt, F., *Dramaturgisches und Kritisches. Theater Schriften und Reden II*. Zürich: Diogenes 1972, 8.

<sup>75</sup> García Gual, C., Introducción a Aristófanes: *Los acarnienses, Los caballeros, Las Ranas*. Madrid: Gredos 1994, 20-21.

De Cervantes le interesa el fracaso de un héroe loco e idealista inadaptado a su entorno, que interpreta la realidad de forma peculiar, y la confrontación hiperbólica con un personaje antagónico, como podemos observar en la obra objeto de estudio.

Con Pirandello coincide Dürrenmatt en cuestionar la verdad y la realidad de la vida así como la responsabilidad de los actos humanos; la relación entre la vida y el teatro; el mundo y la escena; la ironía trágica distanciadora y la consideración del hombre como un loco; el desdoblamiento del ser humano, consciente o inconscientemente, en el papel que desempeña en el mundo; el cuestionamiento de la esencia humana; la realidad de una existencia sumida en catástrofes; la consideración, en suma, de la vida como teatro del mundo.

El autor suizo opina que la situación del mundo actual no difiere mucho de la de otras épocas: la ciencia, el progreso, la técnica, el estado, la política han diluido la realidad en un sistema de relaciones abstractas difíciles o imposibles de percibir por el individuo. El artista tiene que volver a conformar este mundo abstracto para que pueda ser percibido y experimentado por el hombre. Todo debe convertirse en inmediato, visible y tangible en el teatro<sup>76</sup>. La escena hace que la historia representada sea transparente y nos lleve al sentido genérico de lo representado por medio de la alegoría, de la exageración grotesca. En ello estriba la tarea del dramaturgo apoyándose en medios escénicos anti-ilusionistas como en el teatro de Brecht, en personajes pirandellianos y en las insinuaciones que el cuadro escénico le trasmite al espectador tomadas del teatro de Wilder. Todo ello queda aglutinado por los elementos de lo paradójico y lo grotesco que, como bien afirma R. Grimm<sup>77</sup>, constituyen la estructura básica de la obra de Dürrenmatt. En palabras del propio autor «das Groteske ist ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt»<sup>78</sup>. Lo cómico y lo grotesco permiten poner en escena historias del presente y son resultado del «Einfall» dürrenmattiano entendido en un doble sentido: como acto creativo por excelencia que hace surgir una situación, unos personajes, una historia, y como elemento perturbador imprevisible que altera el supuesto orden y cuestiona el mundo ficticio creado<sup>79</sup>. Todo ello junto con el resto de los elementos escénicos constituye la aportación poética personal del escritor suizo.

Dürrenmatt subestima el carácter literario de sus obras de teatro para potenciar el carácter integrador de todos los elementos escénicos. La obra es sólo una partitura que no se realiza totalmente hasta la puesta en escena. El material fundamental del dramaturgo no es la lengua sino la escena:

(Sie) ist immer die Lehrmeisterin des Autors, von ihr kann er immer lernen. Vor allem das Schwierigste: die Unterscheidung, was des Schriftstellers und was des Theaters ist»<sup>80</sup>.

<sup>76</sup> Dürrenmatt, F., *Theaterprobleme*, 13.

<sup>77</sup> Grimm, R., «Parodie und Groteske im Werk Dürrenmatt». En: *Der unbequeme Dürrenmatt*. Basel 1962, 61.

<sup>78</sup> Dürrenmatt, F., *Theaterprobleme*. Zürich, 1955, 37.

<sup>79</sup> Profitlich, U., *op.cit.*, 499.

<sup>80</sup> Jenny, U., *Dürrenmatt*. Hannover 1967, 118.

Entscheidend dabei ist, dass mit der Bühne gedichtet wird..., eine Möglichkeit, die mich seit jeher beschäftigt und die eine der Gründe, wenn nicht der Hauptgrund ist, warum ich Theaterstücke schreibe<sup>81</sup>.

Es sabido que Dürrenmatt acostumbra a rescribir y perfilar sus obras en los ensayos porque entiende el teatro como un proceso que no adquiere su forma definitiva hasta su puesta en escena, tal tendencia produce gran desconcierto entre los actores:

Kein Autor spricht auf der Bühne direkt; er spricht durch den Schauspieler. Seine Sprache verändert sich im Munde dessen, der sie spricht... Wie lange eine Szene sein darf und soll, sieht man erst auf der Bühne<sup>82</sup>.

Ni siquiera el reparto se puede determinar desde la mesa de trabajo; es necesario tener en cuenta la opinión de los que contemplan la obra desde fuera, de tal forma que la prueba de fuego lo constituye siempre el estreno:

Da tritt man zurück, wie der Maler vor dem fertigen Bild- und man sieht plötzlich, zum Verzweifeln klar, was man falsch gemacht hat<sup>83</sup>.

El teatro retórico y el ilusionista pertenecen al pasado. El teatro actual está abierto a todos los estilos; el hecho de que el teatro pueda utilizar en la actualidad las fórmulas dramáticas esenciales de casi todos los tiempos le sitúa en una posición abierta a todo tipo de experimentos<sup>84</sup>.

Así es como surge lo que Dürrenmatt llama *Komödie*, palabra con la que etiqueta la reelaboración de *Es steht geschrieben* veinte años después en *Die Wiedertäufer*» (1967) tras haber alcanzado el reconocimiento mundial de su público con *Der Besuch der alten Dame* (1956), *Die Physiker* (1962), *Der Meteor* (1966):

In der Wurstelei unseres Jahrhunderts...gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr...Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter...Das ist unser Pech, nicht unser Schuld: Schuld gibt es nur als persönliches Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei<sup>85</sup>.

*Komödie* es además para Dürrenmatt la tradición del teatro popular desde Aristófanes pasando por Nestroy y Shakespeare, lo grotesco, la materialización de la paradoja, fórmula

<sup>81</sup> Dürrenmatt, F., *Theaterprobleme*, 20.

<sup>82</sup> Rischbieter, H. (Hrsg.), «Dürrenmatt: Theater ist Theater». En: *Theater im Umbruch*. München 1970, 77.

<sup>83</sup> Rischbieter, H. (Hrsg.), *op.cit.*, 77.

<sup>84</sup> Rischbieter, H. (Hrsg.), *ibid.*, 75.

<sup>85</sup> Dürrenmatt, F., *Theaterprobleme*, 37.

escogida por el autor suizo para hacer pensar a su público y fomentar la renovación humanística de cada individuo.

## 6. Conclusión

El barroquismo grotesco y expresionista en la obra estudiada de Dürrenmatt se manifiesta en la cosmovisión que ofrece y en el tema tratados, pero también en la presentación de personajes portadores de posturas extremas, grotescos y antagonicos, héroes potencialmente trágicos a los que el *Einfall* convierte en locos. De igual forma se expresa en el manejo de una lengua que enfrenta el estilo bíblico y el de los clásicos al lenguaje contemporáneo familiar, desenfadado o incluso vulgar y en los contrastes paródicos, burlescos, grotescos y trágicos, patéticos, de luz y de sombra que intensifica con todos los elementos escénicos y artísticos (luces, decorados, rampas, atuendos, música...) donde todo se complementa y queda potenciado por la palabra. No en vano el autor suizo había empezado a expresar sus inquietudes a través de dibujos y continuó escribiendo prosa hasta que encontró su medio ideal en la escena. Los elementos de lo cómico, lo grotesco, lo paradójico permiten poner en escena historias del pasado y del presente y constituyen el resultado del *Einfall*.

El barroquismo expresionista de la primera obra dramática estrenada de Dürrenmatt lo presenta como un autor que sabe tratar de forma crítica y burlesca la tradición clásica, utilizando técnicas dramáticas y escénicas heredadas del pasado y del presente y fundirlas con las propias, pero, ante todo, como un humanista del siglo XX, que ha sabido aglutinar toda una tradición literaria, ideológica y espiritual occidental, desde Aristófanes hasta Brecht, con los elementos del *Einfall*, la paradoja y lo grotesco típicamente dürrenmattianos y ofrecer con ropajes nuevos la intrahistoria de la humanidad de todos los tiempos: el desdoblamiento esquizoide del ser humano, su frustración y su fracaso en un mundo hostil en el que ni la fe ni la razón ni el hedonismo consiguen ponerlo a salvo.

## 7. Referencias bibliográficas

ARNOLD, A.

1969 *Friedrich Dürrenmatt*. Berlin, 5-333-93

ARNOLD, H. L.

1990 *Querfahrt mit Dürrenmatt*. Göttingen.

BARNER, W. (Hrsg.)

1994 *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München, 62-65; 114-115; 266-270.

BAUMANN, B. / OBERLE, B.

1985 *Deutsche Literatur in Epochen*. München: Ismaning, 36-64.

BOLLINGER, L. / BUCHMÜLLER, E.

1996 *Play Dürrenmatt. Ein Lese- und Bilderbuch*. Zürich.

- BROCK-SULZER, E.  
1962 «Dürrenmatt und die Quellen», en: *Der unbequeme Dürrenmatt*. Basel, 117-136.
- BURI, F.  
1962 *Der «Einfall» der Gnade in Dürrenmatts dramaturgischem Werk*, en: *Der unbequeme Dürrenmatt*. Basel, 35-71
- DIETRICH, M.  
1974 *Das moderne Drama. Strömungen, Gestalten, Motive*. Stuttgart.
- DÜRRENMATT, F.  
1955 *Theaterprobleme*. Zürich:Diogenes.  
1965 *Es steht geschrieben. Ein Drama*. Zürich: Diogenes.  
1962 *Die Physiker*. Zürich: Diogenes.  
1968 *Die Wiedertäufer*. Zürich: Diogenes.  
1972 *Dramaturgisches und Kritisches. Theater Schriften und Reden II*. Zürich: Diogenes.  
1991 *Kants Hoffnung*. Zürich: Diogenes.  
1995 «L'art et la réalité». En: *Europe*, número especial dedicado a *Littérature Suisse*, Mayo.
- GARCÍA GUAL, C.  
1994 *Introducción a Aristófanes: Los acarnienses, Los caballeros, Las Ranas*. Madrid: Gredos, 15-41.
- GRIMM, R.  
1962 «Parodie und Grotteske im Werk Dürrenmatt», en: *Der unbequeme Dürrenmatt*. Basel, 9-31.
- GRIMM, R. / JÄGGI, W. / OESCH, H. (Hrsg.)  
1962 *Der unbequeme Dürrenmatt*. Basel.
- GOETHE, J. W.  
1986 *Faust*. München.
- GSTEINER, M., (Hrsg.)  
1980 *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Band 7. Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz I. Einführung Deutschsprachige Literatur*. Stuttgart: Kindler, 273-291.
- JAUSLIN, Ch.M.  
1964 *Friedrich Dürrenmatt. Zur Struktur seiner Dramen*. Zürich.
- JENNY, U.  
1967 *Dürrenmatt*. Hannover, 11-25; 105-123.
- HINCK, W.(Hrsg.)  
1980 *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf, 453-458.
- KNAPP, G. P.  
1980 *Friedrich Dürrenmatt*. Stuttgart.
- KESTING, M.  
1980 «Dürrenmatt und Frisch», en: *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf, 453-458.

LLORCA, B. / VILLOSLADA, R.G.

1999 «La Iglesia en la época del Renacimiento y de la Reforma católica (1303-1648)», en: *Historia de la Iglesia Católica*, tomo III, *Edad Nueva*. Madrid, 659-762.

OBERLE, W.

1962 «Grundsätzliches zum Werk Friedrich Dürrenmatts», en: *Der unbequeme Dürrenmatt*. Basel, 9-31

PESTALOZZI, K.

1967 «Friedrich Dürrenmatt», en: *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalt*. Hrsg. von Otto Mann und Wolfgang Rothe, Band II. *Gestalten*. Bern, 85-405

PROFITLICH, U.

1973 «Friedrich Dürrenmatt», en: von Wiese, B. (Hrsg.), *Deutsche Dichter der Gegenwart*. Berlin, 497-515.

RADERS, M.

1994 «Die 700-jährige Schweiz im Spiegel ihrer Literatur: Ein Beitrag zur Landeskunde der Alpenrepublik». *Revista de Filología Alemana* 2, 263-285.

RISCHBIETER, H. (Hrsg.)

1970 «Dürrenmatt: Theater ist Theater», en: *Theater im Umbruch*. München, 74-79.

SCHWEIKLE, G. I. (Hrsg.)

1984 *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart: Metzler, 476.

VV.AA

1995 *Sagrada Biblia*. Madrid.

ZMEGAC, V. (Hrsg.)

1945-1980 *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Band III/2, 465-469.