

DURRENMATT, UN JOCOSO TESTIGO DEL CAOS

Para LA GACETA — MONTEVIDEO

EN los mismos años en que Bertolt Brecht volvía triunfalmente a Berlín donde habría de mostrar al público alemán, al frente del *Berliner Ensemble*, la totalidad de su producción dramática escrita en el exilio e ignorada por lo tanto de sus conciudadanos, un joven escritor suizo de lengua alemana, Friedrich Dürrenmatt daba a conocer sus primeros ejercicios teatrales: *Está escrito* (1946) donde evoca con acento paródico las guerras de religión, con la misma preocupación social de *Madre coraje* pero con una filosofía muy distinta y un humor más gratuito; *El ciego* (1948) y *Rómulo Magno* (1949) donde ya quedaba tipificado un enfoque original del funcionamiento escénico que habría de alcanzar su plenitud con *El matrimonio del señor Mississippi* (1952) y *La visita de la anciana dama* (1956).

Hoy, a muy pocos años de la muerte de Brecht, es Dürrenmatt el dramaturgo alemán de más rango, a pesar de ser suizo y escribir el "alto alemán" con innegables regionalismos propios de su tierra natal. Es además un novelista —*Griego busca griega*, *El juez y el verdugo*, *La promesa*, etc.— con una vivaz técnica narrativa en que el humorismo y el desparpajo vitalista del autor apenas pueden enmascarar una aguda y lúcida contemplación del mundo caótico en que vivimos. Sin embargo es su condición de comediógrafo la que ha impuesto su nombre y es en ese género donde su aportación resulta más audaz y más rica de invención.

LA DESCENDENCIA EXPRESIONISTA

El fenómeno estético del expresionismo se abre en el teatro —donde su acción resultó más honda y transformadora— en 1912; se le da por clausurado en 1922 cuando Brecht da a conocer *Tambores en la noche* de clara oposición a los contenidos expresionistas, en particular a su voracidad subjetiva y a su desconcierto ideológico. Pero es fácil comprobar que el amplio movimiento de reacción que se extiende hasta la ascensión del nazismo y que está orientado por la preocupación social y el afán de crítica de las costumbres, se abate sobre un riquísimo material que le ha sido proporcionado por el expresionismo. Más aún: la acción de esta explosión artística está lejos de haberse agotado e incluso puede afirmarse que ha proporcionado más de un principio al estilo teatral generalizado de este siglo. Else Brügger en su libro *El teatro expresionista* ha marcado con exactitud la total transformación operada por esa escuela en la mecánica escénica (trajes, escenarios, luces, juego escénico) y, paralelamente, en la estructuración de las obras y en su ritmo, en el dialogado febril, en la nueva convención del personaje.

El expresionismo dio muerte definitiva al teatro ilusionista que arrancaba del naturalismo francés, y que sólo se rezaga en esta parte del mundo. Es en la larga cola de ese movimiento aún



Friedrich Dürrenmatt

ción argumental cuyos contenidos se dan muchas veces en amargo contraste: así el viejo Ill esperando que sus amigos le den la muerte para satisfacer a Clara Zahanassian (*La visita de la anciana dama*).

LA TECNICA DE UN COMEDIÓGRAFO

Con un desinterés por los contenidos y los significados que creemos es parte de su obligado oficio de humorista o una sana prevención contra las vaguedades interpretativas de la crítica al uso que muchas veces parece ignorar el hecho estético concreto que es una obra, Dürrenmatt ha tratado de explicar su arte como un ejercicio estrictamente técnico: "*Francamente no tengo la menor idea de cómo podría arreglarse uno para hablar del arte sino al modo sastreril, así que sólo puedo hablar para aquellos que con Heidegger se duermen*". Es curioso anotar que un modo semejante de explicar su teatro ha intentado nada menos que Ionesco, al escribir el *Impromptu de l'Alma*.

Su explicación parte de lo elemental, como si fuera un sosias de Perogrullo: "*Una pieza de teatro acontece. En la dramática, todo debe transformarse en inmediato, visible y sensorial*". Podría haber recordado que "drama" quiere decir "acción", no discurso ni recitativo, si no fuera que para Dürrenmatt la acción debe tener además un carácter tangible y catagórico que no deje lugar a dudas. En un reportaje reciente afirmaba: "*El problema en el teatro no es solamente decir, sino mostrar. Cuando quise evocar una ciudad arruinada en "La visita de la anciana dama" puse en escena una estación en que no se detenía ningún ferrocarril. Mostré que la dama era rica haciendo que la transportaran en una silla de manos dos gangsters millonarios que ella había podido adquirir. Y Ill se entera de que va a morir cuando ve a los habitantes de la ciudad con zapatos amarillos comprados a crédito, signo de que han aceptado la idea de matarlo para conseguir los mil millones de la anciana dama*".

En materia de diálogo, Dürrenmatt establece como principio un intercambio de palabras comunes, sin brillo, esas meras señas de comunicación que cotidianamente hacen los hombres entre

al grotesco caricatural, a la parodia de todos los ídolos burgueses". En él reaparece el gran drama de aparato que es común tanto al romanticismo como al naturalismo con sus grandes personajes claves de la sociedad puestos en situaciones de intensa dramática. Pero el autor comienza por desecararlos, dándoles un aire ambiguo de marionetas movidas, más que por un dioscello sabio, por un niño burlón. Log grandes gestos y las grandes frases, todavía exagerados, resultan entonces de una irrefrenable comicidad, y simultáneamente los personajes pavorosamente ingenuos incluso en su maquiavelismo. Dürrenmatt parte del falso "fair play" del ilusionista: "nada en esta manga, nada en la otra, todo a la vista", hace que los escenarios entren y salgan sin disimulo, que los personajes respondan a sus órdenes, que sus propósitos más íntimos sean visibles hasta para un niño como en el teatro popular; pero estructura sabiamente el todo con una pasión loca, un frenesí divertido que arrastra al espectador con recursos similares a los de la novela policial o de aventuras.

LA TOTALIDAD DEL MUNDO CONTEMPORANEO

Se refiera a la decadencia y terminación del imperio romano, a las guerras religiosas del XVI con los anabaptistas de Münster, a las primeras épocas bíblicas o a un inubicado reino moderno, Dürrenmatt es un creador que aspira a representar el mundo contemporáneo con un afán totalizador y hasta abigarrado que en gran parte es responsable de su estilo discordante y contradictorio. A la tónica humorista ya apuntada, cabría agregar el constante interés satírico social y la interrogación ontológica, para abarcar las tres direcciones de su talento. Que una verba- baulesiana pueda arrastrar una aguda crítica de nuestra sociedad occidental y al mismo tiempo una cosmovisión espiritual que tiende a la trascendencia, he aquí una proposición insólita que justifica lo insólito de la literatura de Dürrenmatt.

El mismo ha apuntado que actualmente "*faltan auténticos representantes, y los héroes trágicos son anónimos. Con un pequeño acaparador, con un oficinista, con un polizonte, se reproduce mejor el mundo actual que con un consejero de estado o con un canciller*". Sin embargo, esos personajes minuscuos que aparecen en sus obras están muy lejos de ser el "homo domesticus" de los expresionistas, las almas rendidas por la inabarcable maquinaria del estado moderno (Kafka), y rápidamente se insertan en una sucesión de episodios que los ponen en contacto con los centros del poder en un girar desenfrenado que los pasa de las alturas a la oscuridad o de ésta a las cumbres del poder.

En *Griego busca griega* el insignificante oficinista Arquilloco está de tal manera engranado en la sociedad que su irrisoria aventura le permite cruzarla hasta la gloria, su casamiento con Cloé la famosa cortesana, del que se hunde en la vergüenza no sin antes pretender destruir al pri-

ración de las obras y en su ritmo. en el dialogado febril en la nueva convención del personaje.

El expresionismo dio muerte definitiva al teatro ilusionista que arrancaba del naturalismo francés, y que sólo se rezaga en esta parte del mundo. Es en la larga cola de ese movimiento aún no periclitado donde debe situarse a Dürrenmatt. No como un epigono, sino como un hito transformador, a pesar de su afirmación de que "el estilo ya no es hoy algo general sino algo personal; una decisión que recae sobre cada caso. Ya no hay más estilo, sólo hay estilos, frase que caracteriza la situación presente del arte en general". (Los problemas del teatro, citado por Siegfried Melchinger).

Como Brecht, Dürrenmatt se abastece en la guardarrropia expresionista; ambos sin embargo han procedido a su superación mediante un planteamiento de crítica social radical. Pero mientras Brecht pretende jugar simultáneamente los dos pedales de la vivencia escénica, encarnando personaje o peripecia y al mismo tiempo explicando mediante la inserción de las canciones o la teoría del distanciamiento, Dürrenmatt ha solucionado el problema sometiendo un material de suyo muy melodramático a un tratamiento farsesco que a veces linda con las formas del "music-hall" y otras con lo que podría llamarse el teatro de ideas.

El resorte que todavía juega Dürrenmatt con una jubiloza desaprensión, es el del humorismo al que los expresionistas se sentían poco tentados si no venía bajo las especies del sarcasmo; el que Brecht ha dosificado en sus piezas pedagógicas y del que se ha apartado para sus dramas mayores: *El alma pura de Set-Chuan*, *Galileo Galilei*, *Santa Juana de los mataderos*, etc. Un humorismo espontáneo, escéptico, que instaura un puro juego de situaciones como único modo de hacer tolerable la situa-

prado a crédito, signo de que han aceptado la idea de matarlo para conseguir los mil millones de la anciana dama".

En materia de diálogo, Dürrenmatt establece como principio un intercambio de palabras comunes, sin brillo, esas meras señas de comunicación que cotidianamente hacen los hombres entre sí, realizándolo con una carga —inquietud, juego, tensión— que opera sobre el espectador. Cuando recientemente un periodista suizo le preguntaba ¿qué es el teatro?, recurría a una explicación que diera en su ensayo *Los problemas del teatro*: "Si presento a dos personas que beben juntas café y conversan del tiempo, de política o de la moda, por muy espiritualmente que lo hagan no resulta de allí una situación ni un diálogo dramático. Debe ocurrir algo que haga sus discursos singulares, dramáticos, de doble fondo. Cuando el espectador sabe, por ejemplo, que en una de las tazas de café, o en las dos, hay veneno, de modo que resulta una conversación de envenenadores, este recurso artístico convierte el hecho de beber café en una situación dramática, a partir de la cual y sobre cuya base la posibilidad del diálogo dramático aparece".

No es una "boutade"; es la expresión humorística del principio de la participación emocional del espectador, a quien se le compromete aunque sea con recursos tenidos por ilícitos, en el secreto de la peripecia. Pero además esa situación, tal cual, aparece en una de sus obras, *El matrimonio del señor Mississippi*, mostrando el impudor con que Dürrenmatt acomete el melodrama —como también lo acometía Brecht— pero sometiendo la escena rocambolesca a una velocidad distorsionadora que la transforma en la burla de sí misma.

Es éste el rasgo más característico, y también desconcertante, de su estilo: lo que Melchinger ha llamado el "rigoroso sentido de lo contradictorio, de donde inclinación a la sátira.

En Griego busca griega el insignificantemente oficinista Arquilocco está de tal manera engranado en la sociedad que su irrisoria aventura le permite cruzarla hasta la gloria, su casamiento con Cloé la famosa cortesana, del que se hunde en la vergüenza no sin antes pretender destruir al primer ministro. Ni qué hablar de la Anastasia de *El matrimonio del señor Mississippi* cuyos diferentes matrimonios y pretendientes la hacen girar siempre en las alturas del poder mientras en éste se suceden los partidos y las ideologías, desde la reacción al atentado comunista. Del mismo modo en *La visita de la anciana dama*, su obra más lograda, la vida insignificantemente de un pueblo pestilente se ve comprometida con la repartición de Clara Zahanassian con quien ingresan violentamente la mayoría de los "poncifs" periodísticos del siglo, y también las deformaciones del capitalismo. En *El desperfecto* un hecho insignificante, una "panne" que sufre el automóvil de un viajante de comercio y el juego a que se dedican cuatro ancianos, termina en un juicio absurdo donde el viajante ha de confesar las sordideces de una vida común transformadas en terrible delito que le lleva a ahorcarse a la madrugada. El gran emperador Rómulo que va rematando las existencias del imperio romano y que se entrega a Odoacro para que éste veugue una larguísima historia llena de deprecaciones y crímenes, encontrando en el conquistador un hombre semejante a él que también gusta de la cría de gallinas, es una anticipada parábola del encuentro de las dos grandes potencias del siglo, Estados Unidos y la Unión Soviética.

Si es harto visible la preocupación de Dürrenmatt por los mayores problemas de nuestro siglo, los que comprometen al oficinista y al primer ministro a la par, es en cambio bastante más oscuro el aparato ideológico que lo mueve.

UN MUNDO CAOTICO

En su humorismo, en la condición lúdica de sus creaciones, está presente, ante todo, una visión escéptica del mundo que no sólo desconfía de las pasiones humanas sino también, lo que es más grave, de sus concepciones ideológicas. La actitud espiritual del creador puede evocar en nosotros, cosa que es motivo de inquietud, las reflexiones de Toynbee sobre el arte de las épocas de desintegración en que el hombre se siente a la deriva.

Decía en una ocasión Dürrenmatt: "Me niego a encontrar lo universal en una doctrina; yo acepto el mundo como caos. El mundo (y con él el escenario que lo significa) se me presenta como un monstruo, como un enigma de desastre, que es preciso aceptar pero ante el cual, empero, no cabe la capitulación". Parecería que estamos oyendo las definiciones de la escuela de escritores existenciales, pero Dürrenmatt se ha rehusado a asumir esa condición con que frecuentemente se ha retrucado a los escépticos: no creer en nada es un modo de creer. Así, más recientemente, agregaba: "El mundo, sin duda, no es absurdo, pero el sabio sabe que carecemos de los medios necesarios para encerrarlo en una explicación total, absoluta. Lo que es verdad para las ciencias exactas, ¿no debería aplicarse mejor aún al estudio de las relaciones entre los seres y el mundo?". Abstenernos pues ante la incapacidad de la tarea.

Cuando no hay un universal, siempre nos quedan las verdades particulares, y son esas las que

Dürrenmatt mueve en cada uno de sus personajes. No como representaciones de sus propias creencias, que dice no tener, sino como creencias distintas y contrarias de los personajes que él opone, entrevera y confunde a imagen del caos general del mundo. El gusto por lo contradictorio, por el detalle repentino, gratuito, que subvierte el orden establecido, rasgo característico de su arte, proviene evidentemente de esta actitud ante la vida. En su novela policial *La promesa* rehace el categórico sistema mental de los maestros deimonónicos de ese género —en particular el regionalismo seguro de Poe— y repentinamente lo destruye cuando un accidente automovilístico provoca la muerte del asesino. El propio Dürrenmatt ha apuntado que *“en las novelas policíacas clásicas no pueden sobrevenir estos “estúpidos accidentes” porque en ellas el detective prevé todo, domina la realidad, da órdenes al cielo y a las cosas. Yo pretendo, por el contrario, que la vida está lle-*

na de azares”. De otro modo podría decir que la vida es siempre imprevisible, y que por eso es vida.

Si no fuera más que esto, el final a que llegaría Dürrenmatt nos resultaría demasiado desolador e incluso demasiado insignificante. Cuando en cambio contemplamos *La visita de la anciana dama* la rebeldía que nos produce esa gradual entrega del viejo Ill por parte de sus amigos y el pueblo todo, no es una ilusión de nuestra personal conciencia moral ante el esquema temático, sino que se desprende de la obra manejada sutilmente por el autor. Porque no nos cabe duda de que Ill es culpable, pero su culpabilidad no exonera de responsabilidad a los habitantes del desamparado burgo de Gullen. En verdad una de las formas del azar, como ya había sospechado Lucrecio al instaurar una desviación repentina en la caída fatal de sus átomos, puede ser la libertad, y los ciudadanos de Gullen son libres, aun en el caso de que su libertad consista

en elegir entre la vida del viejo Ill o sea el principio de la dignidad y el respeto humanos, y los mil millones que ofrece la decrepita Clara Zahanassian por el cadáver de su otrora juvenil seductor. Es cierto que experimentamos una rebeldía, pero la pólvora de ese sobresalto está húmeda: de inmediato comprendemos que es demasiado pedir a estos comunes mortales atenazados por la necesidad, y por el hecho de comprender nos sabemos culpables nosotros mismos.

“Quisiera encontrarme con Sartre— ha confesado Dürrenmatt—. El piensa, como yo, que la fatalidad propia de nosotros, hombres del siglo XX, es la de no poder ser inocentes: somos responsables, todo nos compromete, incluso nuestros rechazos” La semejanza no se extiende más allá que a lo estrictamente enunciado: mientras que la responsabilidad en Sartre va de la mano con el sentido de la libertad y del acto creador, en Dürrenmatt contamina un mundo de seres que son responsables sin querer

reconocerlo y que se arrojan ardentemente a una brillante algazara. Mientras en Sartre es el punto de partida para la tragedia social (*Las moscas, Muertos sin sepultura, Huis clos*) en Dürrenmatt instaura la barroca pirotecnia de una comedia desenfrenada, hecha con las cosas más serias previamente trituradas.

Es casi imposible no recordar la conocida frase de Marx: *“La Historia hace las cosas a fondo y atraviesa varias fases cuando conduce a la tumba una forma social. La última fase de una forma de la historia universal es su comedia. Los dioses griegos, ya heridos de muerte de una manera trágica en el “Prometeo encadenado” de Esquilo, debieron padecer también la muerte cómica en los “Diálogos” de Luciano”*. ¿Habrán correspondido a Dürrenmatt la fase de la comedia para representar la segunda muerte de una sociedad, aquella en que vivimos?

ANGEL RAMA