

ANÁLISIS DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA NOVELA  
*EL ENCARGO (DER AUFTRAG)*, DE FRIEDRICH DÜRRENMATT

FRANCISCO JAVIER TOVAR PAZ  
Universidad de Extremadura

**Resumen**

La novela *El Encargo (Der Auftrag)*, del escritor suizo Friedrich Dürrenmatt, contiene alusiones al mundo grecolatino que son objeto de estudio desde la perspectiva metodológica de la Tradición Clásica. En efecto, la coherencia de la lectura profunda que se puede hacer del texto se ve reforzada por las reflexiones que el escritor hace sobre la «tragedia» y la «comedia», de un lado, y por cómo se recurre a «nomina parlantia» de héroes homéricos como Aquiles y Polifemo, de otro. Tal lectura profunda permite comprender las contradicciones básicas que se dan entre la literatura y el cine y entre el arte y la vida. Así, la experiencia de la conjura planetaria como «ojo que todo lo ve» y la necesidad de «ser observado» responden a una propuesta artística, no a la vivencia cotidiana.

*Palabras clave:* Tradición clásica, Dürrenmatt, géneros literarios, literatura y cine.

**Abstract**

The novel *The Assignment (Der Auftrag)*, by the Swiss writer Friedrich Dürrenmatt, contains references to the Classical World which lend themselves to consideration from the methodological perspective of the Classical Tradition. In fact, the coherence revealed by a deep reading of the text is reinforced by the reflections made by the writer on «tragedy» and «comedy», on the one hand, and the *nomina parlantia* of Homeric heroes like Achilles and Poliphemus, on the other. This deep reading further reveals the basic contradictions between Literature/Cinema and Art/Life. So, the experience of the planetary conspiracy as an «eye which can see everything» and the need to be «observed» arise from an artistic proposal, not daily experience.

*Keywords:* Classical tradition, Dürrenmatt, literary genres, literature and cinema.

*0. Introducción: límites del presente estudio*

Dos son los ámbitos literarios en los que se suele inscribir la obra del escritor suizo de expresión alemana Friedrich Dürrenmatt (1921-1990): la

novela y el teatro. Pero Dürrenmatt también cultivó la poesía y el ensayo, además de elaborar guiones para el medio televisivo. Es importante comprender el carácter poliédrico de su producción, pues cualquier aproximación que se haga a una de sus obras, como puede ser el caso de *El Encargo* (*Der Auftrag*), ineludiblemente habrá de hacerse eco de la imbricación entre géneros literarios y géneros de la imagen que se dan en los oficios de este escritor<sup>1</sup>.

En *El Encargo* las reflexiones que dentro de la obra se desgranán sobre el teatro se insertan de tal manera en el texto que contribuyen a comprender el sentido de conjunto de la novela<sup>2</sup>. Más aún: como es bien sabido, las disquisiciones sobre lo trágico y lo cómico proceden de la teoría literaria y del entorno cultural clásico o grecolatino. Pues bien, uno de los elementos más llamativos ya no sólo de la novela *El Encargo*, sino del conjunto de la producción de Dürrenmatt, es la trascendencia que poseen las alusiones al mundo clásico; en otras palabras, la Tradición Clásica<sup>3</sup>.

El estudio de la Tradición Clásica en Dürrenmatt supera con mucho los límites de un trabajo como el presente<sup>4</sup>. De ahí la necesidad de acotarlo en los sentidos señalados: —la Tradición Clásica en la novela *El Encargo* a partir de las menciones que se hacen a dioses y héroes de la cultura grecolatina, y —las repercusiones de la Tradición Clásica para la comprensión de los conceptos de «tragedia» y «comedia» tal como los emplea Dürrenmatt en

---

<sup>1</sup> La literatura secundaria sobre Friedrich Dürrenmatt es, como no podía ser de otra manera, amplia. Dado que la novela objeto de estudio apareció en 1986, resulta referencia ineludible la «*Bibliographie der wissenschaftlichen Sekundärliteratur zum Werk von Friedrich Dürrenmatt ab 1987, chronologisch/alphabetisch*», que se puede consultar en la siguiente dirección de internet: [http://www.snl.admin.ch/d/online/na\\_durre.htm\\_Quellen](http://www.snl.admin.ch/d/online/na_durre.htm_Quellen).

<sup>2</sup> Al ser *El Encargo* una de las últimas obras del autor, la bibliografía que se le dedica monográficamente es escasa en comparación con el resto de su producción y con visiones de conjunto anteriores: Jeniffer E. Michaels, «Through the Camera's Eye: An Analysis of Dürrenmatt's "Der Auftrag"», *International Fiction Review*, 15 (1988), págs. 141-147; Robert E. Helbling, «"I Am a Camera": Friedrich Dürrenmatt's "Der Auftrag"», *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 24 (1988), págs. 178-181. Vid. también Roger Crockett, *Understanding Friedrich Dürrenmatt*, University of South Carolina Press, 1998.

<sup>3</sup> Por «Tradición Clásica» se entiende la pervivencia significativa de motivos culturales de la Antigüedad Grecolatina; cf. Francisco Javier Tovar Paz, «El recurso a la Tradición Clásica en la *Trilogía Italiana* de Francisco Nieva», *AEF*, 22 (1999), págs. 447-458. La literatura secundaria al respecto comienza a ser amplia hoy en día, si bien en español siguen siendo en general válidos los estudios de G. Highet, *La tradición clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978 (1ª edic. de 1949) y de L. Díez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1974 (2).

<sup>4</sup> Como síntoma a este respecto baste con repasar los títulos de algunas de sus obras, tanto teatrales como narrativas: *Griego busca griega*, *Hércules y el establo de Augias*, *La muerte de la Pitia*, *Rómulo el Grande*, entre otros. Cf. también Xosé Noia Ansedo, «Tratamiento de la novela griega en *Griecher sucht Griechin* de Friedrich Dürrenmatt», *Myrtila*, 14 (1999), págs. 219-230.

dicha novela (con la posibilidad consiguiente de trasladar su sentido a la producción dramática del escritor).

### 1. Sobre la novela *El Encargo*

La novela *El Encargo* se publica en 1986, cuatro años antes de la muerte del autor<sup>5</sup>. Responde, por consiguiente, a una obra de madurez, en la que los elementos característicos de la poética de Dürrenmatt están depurados, tanto como para tener una marcada vertiente estilística: se trata de 24 capítulos, cada uno de los cuales consta de una única oración gramatical, muy extensa, que impide la distribución del texto en párrafos y que ocupa varias páginas. Eso sí, la novela puede ser considerada, paradójicamente, «corta», como un «relato breve», que en su traducción española y aproximadamente en letra de tamaño 14 o 16, con un cuadro de maquetación relativamente estrecho, no llega a las 140 páginas.

La trama ofrece un relato de «sui generis» indagación policial, género al que se suele adscribir en su conjunto la novelística de Dürrenmatt. Se trata de una indagación que no lleva a cabo alguien perteneciente a los estamentos judicial o policial, como en otras novelas del escritor, sino una directora de cine. Ésta prepara la filmación de un documental sobre la desaparición y muerte de la esposa de un famoso psiquiatra, buscando averiguar mediante la imagen cinematográfica los motivos de su posible suicidio o supuesto asesinato, toda vez que el marido se ha declarado culpable o, de alguna manera, responsable, al haber estudiado como psiquiatra sobre la mentalidad terrorista de connotaciones islámicas. Y es que el cadáver habría aparecido destrozado entre las ruinas de un santuario musulmán en el desierto de un país árabe del Norte de África. Sin embargo, la investigación resultará complicada y difícil por la omnipresencia de policías, servicios secretos, y espías mercenarios. El resultado de la realización del documental es imprevisto: el cadáver no es el de la esposa del psiquiatra, que sigue viva, sino el de una periodista sueca. Así, una trama privada (de desavenencias conyugales) se revela como un complot internacional para eliminar a una testigo incómoda del tráfico de armas de guerra y de las relaciones del terrorismo internacional con las superpotencias económicas y militares. Para más desconcierto, la esposa del psiquiatra y éste reanudan su relación, fruto de la cual nacerá un hijo.

---

<sup>5</sup> Su traducción al español aparece apenas dos años después, en 1988, labor de uno de los más reputados traductores de la literatura contemporánea en lengua alemana, Juan José del Solar, y en una de las editoriales más prestigiosas a este mismo respecto, como es Tusquets, en Barcelona: Friedrich Dürrenmatt, *El Encargo (Der Auftrag)*, traducción de J.J. del Solar, Barcelona, Tusquets, 1988 (1ª edic. en alemán de 1986). Se trata de la edición que seguimos en el presente análisis.

Resumido el relato en los términos en que lo acabamos de hacer, la novela parece un relato convencional, pero no es así. Y es que cabe hacer otras síntesis por completo diferentes. Así:

1) La obra aborda la consciencia que paulatinamente adquiere la directora de cine de su propio papel en la trama, por cuanto ella deja de ser motor en la investigación para pasar a ocupar el papel de objeto (de ahí la omnipresencia de personajes que son narradores subjetivos; o el hecho mismo, como hemos señalado ya, de que cada capítulo cuente sólo con una larga oración gramatical, que puede llegar a extenderse a lo largo de varias páginas, siento esto solamente posible desde un tratamiento donde se prima el punto de vista subjetivo de los acontecimientos).

Desde esta perspectiva, el relato se centra en la convergencia que se hace en el personaje de la directora tanto de la supuesta víctima como de la periodista realmente asesinada. La directora se convierte en una figura femenina con tres lados: la de la investigadora, la de la falsa víctima y la de la mujer muerta.

2) La novela propone una lectura especular o de reflejo, sobre los motivos de cada personaje a la hora de relacionarse con los demás. En efecto, con vistas a un estudio científico, el psiquiatra ha estado haciendo un minucioso y frío análisis de la psicología de su esposa a lo largo de toda su convivencia, mientras ella ha estado llevando un diario secreto donde descarga la repugnancia que siente por ser objeto de investigación. En este contexto, la autoinculpación del psiquiatra resulta, por así decir, «virtual», pues reside en su autocomplacencia por ser capaz de provocar la desaparición y muerte de otra persona, de su esposa. De igual manera, la muerte de la esposa deviene «virtual», por ser falsa y por haberse convertido en objeto de atención periodística a través del cadáver de otra mujer. Ella misma lleva a un cumplimiento extremo el repudio que siente hacia la actitud de su marido, de forma que el estudio que él lleva a cabo aparece desvirtuado por los datos falsos que ella le transmite para su investigación; entre éstos se contaría el de su supuesta muerte.

Es decir, de una trama a otra, el dilema de la directora resulta coincidente con el del psiquiatra y su esposa desaparecida: de su dominio sobre la realidad, como directora de un medio que, como es el caso del cinematográfico, genera imágenes, va descubriendo que está siendo manipulada. De hecho, según comentamos, la consciencia por parte de la esposa del psiquiatra de las investigaciones que sobre ella lleva a cabo su marido desvirtúan de antemano las conclusiones a la que éste pudiera llegar, e incluso que él la pudiera estar manipulando. En el caso de la directora de cine, el descubrimiento de que le está sucediendo lo mismo, convertida en secreto objeto de atención

minuciosa, paraliza la posibilidad del rodaje, al tiempo que, al descubrirse a sí misma como tal objeto, sabe que está poniendo en peligro su vida si no se deja manipular, como le sucedió a la periodista que le había precedido. En fin, el fotógrafo mercenario que le rescata de las arenas del desierto sufre la misma pesadilla, una manía persecutoria que le hace pasar de sujeto que crea verdades a objeto de las mentiras que se tejen a su alrededor. Que de fondo se esté poniendo también de manifiesto la labor del escritor por su capacidad de fabulación no resulta, dados los vaivenes a los que se somete a los personajes y al lector, desproporcionado.

3) En el texto se aborda de forma amplia la manipulación de la información que los llamados «mass-media» efectúan sobre los límites de la verdad y la mentira. Y ello a pesar de que, en realidad, no parece ser cometido de la novela ofrecer un ensayo sobre el carácter de la información y el control que poderosas multinacionales efectúan del interés del público por determinado tipo de noticias, bajo la idea del «ojo que todo lo ve» y actúa como «gran hermano», según demuestra la falta de datos al respecto, sin que ni siquiera se ofrezcan informaciones concretas. Así, algo anodino en el ámbito planetario, como es la desaparición de la esposa de un siquiatra suizo, se convierte en una noticia global, al tiempo que la muerte de una periodista desvela una hipotética conjura universal para el control de los seres humanos, la cual, acaso, sea tan ficticia como los motivos que condujeron a la esposa del psiquiatra a desaparecer. De igual forma, el terrorismo es definido como un esfuerzo para hacerse visible en unas sociedades tendentes a la uniformidad y a la anulación, mientras que la condición mercenaria del fotógrafo que rescata a la directora de cine revela que no son posibles comportamientos individuales o singulares, salvo que se asuma el estigma de la locura.

En otras palabras, si el control de los seres humanos no existiera, acaso hubiera que inventarlo, sobre todo una vez que ha desaparecido la noción de dios en la mentalidad contemporánea<sup>6</sup>. Se trata de constatar la existencia de una especie de religión actual, consistente en el opio de la conjura con el que aplacar el opio de las religiones tradicionales. Que tal religión contemporánea se tiña de Mitología Clásica no deja de resultar significativo por cuanto también la mitología nutre y se nutre de literatura.

En definitiva, en *El Encargo* Dürrenmatt no sólo traslada un episodio trágico hacia un drama burgués —con un final paródico, que confirma tal carácter burgués de la trama—, sino de hacerlo de varias formas, entre las que hemos destacado: 1) la convergencia o fusión de diferentes personali-

---

<sup>6</sup> Dürrenmatt, *op. cit.*, págs. 29-30.

dades en una sola, 2) la transformación del punto de vista del observador hacia la posición del observado, y, en fin, 3) la equívoca trascendencia que se concede a los «medios» como fines, de acuerdo con una máxima que define las sociedades contemporáneas y la información que se genera en torno a éstas, caldo de cultivo a su vez de lo que significa el terrorismo. En cierta manera, se trata de un viaje de ida y vuelta, que va desde la individualidad de una tragedia hasta su percepción de tragedia universal, y, al tiempo, de cómo cualquier tragedia por el mero hecho de plantearse como tal adquiere un carácter cómico, y, por ello mismo, intrascendente, de acuerdo con su acepción clásica.

En efecto, solamente desde tal sentido clásico parece posible comprender los vaivenes de la verdad y la mentira, el control y la manipulación, etc., que jalonan la trama de *El Encargo*.

## 2. Análisis de los elementos de Tradición Clásica: las figuras de Polifemo y Aquiles

En principio, salvo el psiquiatra y su esposa, la mayor parte de los personajes carece de nombre, y, a semejanza de algunos protagonistas de las obras de Franz Kafka<sup>7</sup>, se les reconoce tan sólo a través de una letra, de su inicial: «F» o «D», entre otras. Ello sucede «en principio», porque, avanzada la novela, se produce una variación importante: algunos de los nuevos personajes se integran en los meandros del relato a través de nombres procedentes de la Mitología Clásica o Grecolatina. Así, la figura del fotógrafo exmercenario —de un solo ojo, el de la cámara fotográfica— conduce a la figura del cíclope mitológico, protagonista de una de las aventuras de Odiseo/Ulises en la *Odisea* homérica<sup>8</sup>. Al tiempo, su empeño se revela ciclópeo, y desde el punto de vista de un perdedor, de quien carece de la astucia del héroe que da nombre al poema de Homero.

No se trata de una reflexión gratuita: el fotógrafo Polifemo recibió el nombre en plena Guerra del Vietnam de labios de un anónimo y enloquecido profesor de griego al que, a su vez, apodaban Aquiles. El recurso a los «nomina parlantia»<sup>9</sup> se justifica por su eminente carácter cervantino: Aquiles lee sus propias aventuras en Homero<sup>10</sup>, y da cumplimiento a lo que sobre sí mismo averigua en la *Iliada* homérica. Lo mismo aprecia el profesor y

<sup>7</sup> Si bien afecta sobre todo a la producción teatral. Cf. Lutz Tantow, *Franz Kafka und Friedrich Dürrenmatt. Eine Dramaturgie der Konfrontation*, St. Ingbert, Röhrig, 1988.

<sup>8</sup> Dürrenmatt, *op. cit.*, págs. 89-ss.

<sup>9</sup> Se entiende por «nomen parlans» el carácter significativo del nombre de un personaje, pues informa sobre éste desde su misma denominación.

<sup>10</sup> Dürrenmatt, *op. cit.*, pág. 119.

soldado Aquiles en el mercenario, personaje al que bautiza con el nombre de Polifemo.

Pero la secuencia resulta irónicamente inversa: si los acontecimientos de la «Guerra de Troya» son necesariamente previos a los del retorno de quienes en ella combatieron, en la novela de Dürrenmatt se mantiene el orden, aunque el lector llega antes a lo relativo a la *Odisea*, en vez de a la *Iliada*. Y es Polifemo el que recibe el nombre de parte de un Aquiles que aún participa en la guerra, como un loco.

Tal distinción se mantiene en los nombres de las divinidades que encarnan a cada uno. Ares, como divinidad de la guerra, frente a Atenea, como diosa de la inteligencia y de la astucia, constituyen los paralelos de Aquiles, de un lado, y de Polifemo, cegado por el astuto Ulises, de otro. Eso sí, en el contexto de guerra en el que adquieren entidad los personajes de Dürrenmatt, los dioses<sup>11</sup> encarnan la antigua guerra caótica (de Ares/Marte y Aquiles) frente a la nueva guerra ordenada, o controlada (de Atenea/Minerva y Polifemo, «alter ego» de Odiseo/Ulises, según reflexionaremos a continuación).

Es importante comprender la secuencia de la transformación, por cuanto ésta resulta *ethymologico sensu* irónica, e informa tanto como la propia trama sobre la lectura de fondo que propone el escritor. El personaje que interviene directamente, defendiendo a la directora de cine que investiga la supuesta muerte de la esposa del psiquiatra, es Polifemo. Éste conoció en el pasado a un mercenario al que llamaban Aquiles y ambos han devenido en la guerra víctimas y monstruos. Sin embargo, Polifemo ha de agradecer el conocimiento de la verdad no sólo a Aquiles sino a la astucia de quien le derrotó, a Odiseo. Tal es la ironía básica que, a modo de inversión, se da también como procedimiento estilístico de la obra.

Y es que para vencer a Polifemo Odiseo hubo de transformarse en «nadie», según es de sobras conocido en el relato homérico<sup>12</sup>. Precisamente la condición de «ser nadie» constituye uno de los hitos del relato de Dürrenmatt, que hace hincapié en la ansiedad de «ser observado» para existir<sup>13</sup>, para dejar de «ser nadie»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Dürrenmatt, *op. cit.*, pág. 121.

<sup>12</sup> HOM. *Od.* 9, 116-ss.

<sup>13</sup> Dürrenmatt, *op. cit.*, pág. 98.

<sup>14</sup> El mundo clásico recrea otras figuras tanto históricas como propiamente mitológicas que arrastran la maldición del conocimiento: desde la lección magistral de un Sócrates que «sólo sabe que no sabe nada» (otra forma de «ser nadie») y que muere envenenado con cicuta, hasta figuras de ciegos como Tiresias o el mismo Edipo, protagonistas de tramas eminentemente trágicas.



El mismo Polifemo ha pasado de ser un secundario en la trama épica de Odiseo a un protagonista de aire trágico en la novela. En este contexto se comprende el abandono que en *El Encargo* Dürrenmatt propone de los personajes en apariencia principales (el psiquiatra y su esposa) hacia personajes que se elevan desde su carácter secundario a través de vivencias y experiencias trágicas, o, por así decir, que pasan de ser medios (una directora de cine, un fotógrafo) hacia su consideración de fines en sí mismos.

Es más, una vez adquirido el halo trágico ya sí pueden ser presentados como dioses, como Ares y Atenea<sup>15</sup>. Que los dioses sean definidos como «violadores» también deviene ambiguo, aplicado a la directora y al fotógrafo como víctimas de una conjura o como reveladores de una verdad escondida, aunque la reflexión proceda en realidad del Aquiles profesor de griego<sup>16</sup>.

La entidad del personaje del fotógrafo va adquiriendo peso desde su pasado mercenario hasta la encarnación que hace de un modelo de guerra a través de la figura de una divinidad. Lo importante, según expondremos a continuación, es que la correspondencia con las deidades constituye de por sí una clave teatral en el mundo antiguo.

### 3. Sobre los conceptos de «Tragedia» y «Comedia» y su repercusión en la novela

En definitiva, ¿qué ha conducido a lo largo del relato hacia la heroización y deificación, bien que *sui generis* —o, en otras palabras, al protagonismo—, de los personajes secundarios como la directora de cine y el fotógrafo mercenario? La primera parte de la novela informa sobre ello al calibrar la trascendencia de lo teatral en la percepción de los personajes, hasta el punto de inferir que la existencia sólo es posible dentro de una representación teatral<sup>17</sup>.

Así, existen dos tramas, una propia de una comedia, sobre las desavenencias conyugales, y otra de una tragedia, sobre existir o no existir («ser observado» o no «ser nadie»). Lo significativo es que es la misma novela la que reflexiona sobre los límites entre lo «cómico», o «argumento para un comediógrafo»<sup>18</sup>, y lo «trágico», o «la verdadera tragedia»<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> La invocación a la diosa Atenea resulta pertinente no sólo por los dos tipos de guerra considerados por Dürrenmatt, sino porque, con su derrota a manos de Odiseo, Polifemo habría aprendido de la astucia de su enemigo, deviniendo así inteligente.

<sup>16</sup> Dürrenmatt, *op. cit.*, pág. 125.

<sup>17</sup> Dürrenmatt, *op. cit.*, pág. 25.

<sup>18</sup> Dürrenmatt, *op. cit.*, pág. 25.

<sup>19</sup> Dürrenmatt, *op. cit.*, pág. 32.



La palabra «persona», de donde deriva el término «personaje», procede del léxico teatral: aunque de etimología discutible, posee el sentido de «máscara», o de «megáfono»<sup>20</sup>, como una especie de recurso instrumental sin el que el individuo no adquiriría entidad suficiente o existencia; es decir, sin el que no podría «ser observado», de acuerdo con el drama que se plantea en *El Encargo*. Ello supone que el ser humano en Dürrenmatt queda reducido a la posición de un figurante anónimo<sup>21</sup>, que adquiere papel sólo desde la posibilidad de «ser observado»<sup>22</sup>. En términos teatrales también, el tema de fondo que se plantea es el de una «ocupación anfitrónica»<sup>23</sup>, por cuanto los dioses se revisten de hombres para poder ser contemplados.

En *El Anfitrón* de Plauto<sup>24</sup> los dioses Júpiter y Mercurio se hacen pasar por los mortales Anfitrón y Sosias, adoptando sus «máscaras», sus personalidades. El resultado para los mortales es su anulación, su desaparición, pues su «entidad» ha sido usurpada. En principio, el motivo de la usurpación es fruto de un capricho divino, con el fin de que el padre de los dioses viole<sup>25</sup> a Alcmena, esposa de Anfitrón, sin que ésta descubra el engaño. Pero hay otro motivo: solamente si adoptan el aspecto mortal pueden los dioses intervenir en una «comedia». Es decir, solamente si se convierten en actores pueden hacerse partícipe de la condición humana, del «ser observados»<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> Vid. A. ERNOUT y A. MEILLET, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1967 (4); *sub voce* «persona».

<sup>21</sup> Sobre el «principio de identidad» se especula también en la novela. Vid. Dürrenmatt, *op. cit.*, pág. 24.

<sup>22</sup> Dürrenmatt, *op. cit.*, pág. 31.

<sup>23</sup> El mito de Anfitrón tiene que ver con el nacimiento de Hércules, quien es hijo de Zeus/Júpiter y de Alcmena, esposa de Anfitrón. Hércules es concebido habiendo adoptado el padre de los dioses el aspecto de Anfitrón, para así no despertar recelos de Alcmena. Cf. Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1960 (reed.); *sub voce*. Dado que el testimonio más importante se da en la obra de un comediógrafo latino, cf. también el interesante ensayo de Benjamín García Hernández, *Gemelos y Sosias: La comedia del doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.

<sup>24</sup> Puede leerse en la excelente traducción de José Román Bravo, *PLAUTO, Comedias*, Madrid, Cátedra, 1993.

<sup>25</sup> Las conocidas metamorfosis del padre de los dioses, de Zeus/Júpiter, son elocuentes sobre su capacidad mimética para violar a las mujeres de las que se encapricha, sea en forma de toro que rapta a Europa o de lluvia de oro que fecunda a Dánae, etc. Lo importante es cómo el personaje de Aquiles ha sido presentado en Dürrenmatt como un dios violador que ha encontrado refugio en el ejército (Dürrenmatt, *op. cit.*, pág. 125; cf. también pág. 127).

<sup>26</sup> No falta en Dürrenmatt una idea del fracaso humano de connotaciones nietzscheanas en la delimitación de lo trágico y lo cómico. Cf. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973 (reed.).

Y es que, según la preceptiva antigua<sup>27</sup> el lugar de los dioses no es la «comedia», sino la «tragedia». En efecto, de acuerdo con la poética de rai-gambre aristotélica, «tragedia» y «comedia» no se distinguen entre sí por una valoración de sus temas en virtud de su morbosidad excepcional o su cotidianidad respectivamente, sino por el relieve de quienes intervienen. Es «comedia» cualquier drama humano, en tanto que lo «trágico» es exclusivo de las divinidades, que trasladan sus tensiones a personalidades intermedias entre los dioses y los hombres: a figuras de una edad anterior a la humana, a semidioses y héroes<sup>28</sup>. Es más, los héroes culminan con la «Guerra de Troya», culminación también de la historia de Aquiles y origen de la peripecia de Odiseo, con encuentros fantásticos, como el del cíclope Polifemo. Y es el nombre el Cíclope el que enmascara al anónimo personaje del fotógrafo.

Es al final de la novela<sup>29</sup> cuando convergen las figuras mitológicas, presentes en la segunda mitad del relato, con las valoraciones teatrales que se han hecho en la primera mitad. El problema de Polifemo, sea como héroe cómico o trágico, es que la realidad no es representable, a pesar de los esfuerzos de los seres humanos por adquirir personalidad a través de la observación. Pero cuando se «es observado» se desvanece la vida, sea como dioses que se humanizan, o como humanos que aspiran a una condición divina. De alguna forma, los personajes de Dürrenmatt se deshacen en el esfuerzo patético por interesar a alguien, aunque dicho alguien sea una conjura tan abstracta como la inspirada por un gobierno secreto del mundo.

Así, Polifemo arrastra a la directora de cine, al tiempo que ella misma arrastra a la esposa del psiquiatra, y ésta a su marido, y así sucesivamente, en una cadena que constituye así la hilvanación del envés de la trama, al tiempo que les hace paulatinamente invisibles.

#### 4. Conclusión: El Teatro y el Cine como trasfondo de El Encargo

*El Encargo* no suele contarse entre las obras más destacadas de Friedrich Dürrenmatt, en virtud, sobre todo, de una trama que resulta, a primera vista, no tanto confusa cuanto «indecorosa» en su sentido etimológico —y, por

<sup>27</sup> De la que se hace eco el mismo Plauto en el prólogo de Anfitrión, aunque orientando bien el problema de fondo: tragedias y comedias compiten en concursos teatrales diferentes. Vid. PLAVT. *Amph.*, vv. 50-65.

<sup>28</sup> Vid., en el *maremagnum* de una amplísima bibliografía a este respecto, planteamientos ya clásicos en la Filología hispana como el de José Alsina en: J. Alsina, *Literatura griega. Contenido, problemas y método*, Barcelona, Ariel, 1967; y J. Alsina, *Teoría literaria griega*, Madrid, Gredos, 1991. Cf. también A. Lesky, *La tragedia griega*, Madrid, Labor, 1966 (reed.); o F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, tragedia y comedia*, Madrid, Alianza, 1983.

<sup>29</sup> Dürrenmatt, *op. cit.*, págs. 116-119.

consiguiente, clásico—. La ausencia de «decorum» se define como la falta de correspondencia entre medios y fines. Y es que el texto parece limitarse a mostrar un complejo de persecución global, en forma de tópica conjura planetaria, donde acontecimientos y personajes resultan apriorísticos en su impotencia. Sin embargo, la obra está mucho más elaborada de lo que a primera vista parece. Esto es así hasta el punto de que la propuesta de Dürrenmatt exige que la novela niegue la realidad a cambio de sus propios contenidos, siendo éste uno de los objetivos a la hora de que los personajes reivindicquen «ser observados» y, por consiguiente, «controlados». En efecto, la realidad pasa por el ojo del personaje de Polifemo<sup>30</sup>; fuera de éste la vida es ficción, pues no habría sido detectada, uno de los requisitos «sine qua non» para la existencia<sup>31</sup>.

En este mismo sentido, tampoco es casual que uno de los protagonistas que hilvana el relato sea encarnado por una directora de cine. Y es que entre las claves de la novela se encuentra la reflexión cinematográfica<sup>32</sup>, como ejemplo significativo de la generación de realidad a través de las imágenes, y también de cómo se ejerce el control y la observación de los personajes. Pero hay algo más: tradicionalmente se ha estudiado la influencia de la literatura sobre el cine, tanto en el aporte de formas como de temas. En el caso de estudiarse la influencia del cine sobre la literatura se ha hecho, sobre todo, no desde los contenidos sino desde los recursos formales<sup>33</sup>. Pues bien, Dürrenmatt en *El Encargo* va más allá, recurriendo a escenas específicas, de películas concretas, que también organizan el texto<sup>34</sup>. Así, la novela se abre con una escena que remite a los inicios del clásico de Federico Fellini *La Dolce Vita* (1960), a semejanza del cual se entiende que un ataúd sobrevuele el cielo colgado de helicóptero; pero es que, además, una de las iniciales de los personajes será precisamente «F», en paralelo a la inicial de Fellini. Otra película es, casi por descontado, *M, el Vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931), el clásico de Friz Lang, del que Claude Chabrol en *Dr. M* (1990) hace una revisión llamativa por sus concomitancias con la trama conspirativa de la novela de Dürrenmatt. De Lang parece proceder la «M»<sup>35</sup>, de «Mabuse»,

<sup>30</sup> Dürrenmatt, *op. cit.*, pág. 117.

<sup>31</sup> Dürrenmatt, *op. cit.*, pág. 118; *cf.* también pág. 128.

<sup>32</sup> Dürrenmatt ha sido también crítico de cine, arte al que ha dedicado reflexiones ensayísticas. *Vid.* también las referencias bibliográficas presentadas en nota 2.

<sup>33</sup> *Cf.* C. Peña Ardid, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.

<sup>34</sup> En vida del autor, se han adaptado al cine historias de Dürrenmatt en películas como *El cebo* (1958), de Ladislao Vajda; o *La visita del rencor* (*The Visit*, 1964), de Bernhard Wicki, entre otros filmes. Con posterioridad a su muerte Hollywood ha fijado su vista en el escritor, con un filme como *El juramento* (*The Pledge*, 2001), de Sean Penn.

<sup>35</sup> Si bien en Dürrenmatt constituye una enigmática alusión toponímica, resuelta en el filme de Chabrol (pero no tiene mayor interés el dato de que se aluda a Marruecos o Mauritania).

pero también de «mörder» o «muerte», que retoma Chabrol. Otra película concomitante con *El Encargo* es *El Reportero (Professione: Reporter, 1975)*, de Michelangelo Antonioni<sup>36</sup>.

En efecto, salvo en lo que se refiere a los personajes del psiquiatra y su esposa, la trama del filme de Antonioni *El Reportero* coincide de forma bastante significativa con la de la novela de Dürrenmatt: tras la muerte casual en un solitario hotel del desierto de un traficante de armas, un celebrado periodista televisivo en crisis existencial, se hace pasar por él, y ha de fingir su propia muerte. Al adoptar la personalidad del fallecido descubre que, en realidad, éste estaba comprometido con una guerrilla de liberación en el Norte de África. La esposa del traficante parte en su búsqueda y delata al impostor, quien en realidad ha asumido tanto la personalidad ajena que anula la suya, a pesar de ser la más conocida. Es una segunda mujer, una joven miliciana que hace de contacto, también simulando ser quien no es, la que le reconoce como el auténtico traficante. Es con esta nueva identidad con la que muere el periodista.

Coinciden en bastantes motivos temáticos y ambientales Antonioni y Dürrenmatt, hasta el punto de que cabría pensar en la influencia de la película sobre la novela, excepción hecha, llamativamente, de las referencias que el escritor suizo hace de la Tradición Clásica. De ser así, los «intertextos» cinematográficos resultarían tanto más elocuentes cuanto que a lo largo de las reflexiones de la novela, y a pesar de ser una directora de cine una de las protagonistas, no se menciona el arte del cine, y sí el del teatro.

En este contexto, *El Encargo* relata el fallido intento de realización de una película, por cuanto los personajes reclaman hasta tal punto su aparición en imágenes, el «ser observados», que invalidan cualquier aproximación a ellos desde tales imágenes.

En síntesis, se puede entender que la relación entre el teatro y el cine se termina efectuando a través de la Mitología Grecolatina. El enfoque desde la imagen se hace mediante los personajes de la directora de cine y del fotógrafo, abocados a un visión «trágica» de una situación «cómica». A propósito de esa visión, Dürrenmatt, que tiene experiencia televisiva, reflexiona sobre el ámbito de los dioses y héroes (la tragedia y la literatura) y el ámbito burgués de lo cotidiano (la comedia y el cine). Pero, contra la

---

<sup>36</sup> La literatura secundaria sobre estos directores es vastísima, y su desglose detallado no resulta pertinente para los argumentos del presente estudio. Una aproximación interesante a cada uno de ellos se da en: J. López Gandía y P. Pedraza, *Federico Fellini*, Madrid, Cátedra, 1999; Quim Casas, *Fritz Lang*, Madrid, Cátedra, 1991; Aldo Viganò, *Claude Chabrol*, Madrid, Cátedra, 1999; y Doménech Font, *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003; volúmenes todos dentro de una misma colección editorial.

relación habitual entre literatura y cine, donde es la primera la que aporta formas y contenidos al segundo, en *El Encargo* el proceso es el inverso: es el cine —o sea, la experiencia de lo cotidiano— el que es elevado a categoría literaria al reflejarse en una novela que, en virtud del tratamiento que hace sus personajes, deviene trágica.

Y ello acaso suponga tanto como decir que en la literatura contemporánea el sentido de la novela se ha de comprender solamente en paralelo con la antigua tragedia grecolatina, pues en el presente el papel tradicional de la novela lo habría asumido el mundo de las películas. La novela como género habría realizado un llamativo viaje desde lo cómico a lo trágico.