

Del cine a la literatura : promesas cumplidas : en torno a "El cebo/es geschah am hellichten Tag"(Ladislao Vajda) y "La promesa/das Versprechen" (Friedrich Dürrenmatt)

Autor(en): **Zunzunegui, Santos**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **42 (2002)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268109>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DEL CINE A LA LITERATURA: PROMESAS CUMPLIDAS.
EN TORNO A *EL CEBO/ES GESCHAH*
AM HELLICHTEN TAG (LADISLAO VAJDA)
Y *LA PROMESA/DAS VERSPRECHEN*
(FRIEDRICH DÜRRENMATT)

El doce de febrero de 1959 se estrenaba en el cine Coliseo de Madrid una de las películas que, de inmediato, iba a pasar a ser considerada como una de las mejores de toda la historia del cine español. Me estoy refiriendo a *El cebo*, dirigida por el cineasta de origen húngaro pero nacionalizado español y afincado entre nosotros desde los primeros años cuarenta, Ladislao Vajda. Coproducción suizo-alemana-española, *El cebo* presenta varios aspectos de interés que no pueden dejarse de lado. En primer lugar, el que hace referencia a su estatuto de película española. Después, a su relación con el trabajo literario de su guionista principal, Friedrich Dürrenmatt que, partiendo de su trabajo cinematográfico inicial redactó, *a posteriori*, una novela, publicada en Suiza el mismo año de producción del film (1958) con el título *Das Versprechen* (La promesa) y subtitulada, de manera significativa, "Réquiem por la novela policial". Por último, pero no se trata de la dimensión menos importante, por sus propios valores como tal obra cinematográfica. Veamos cómo se interrelacionan entre sí todos estos elementos.

Si tomamos como punto de partida los aspectos administrativos conviene tener en cuenta que *El cebo* – cuyo título inicial iba a ser el que luego se conservó para la versión internacional, *Sucedió en pleno día*, que se corresponde literalmente con el utilizado en la versión suiza, *Es geschah am hellichten Tag* – aparece como una curiosa coproducción entre España (Chamartín, que aportaba el 30% del coste previsto y se reservaba los derechos de explotación del film

en España, Portugal, Italia y América Latina) y Suiza (Praesens-Film AG)¹.

Aunque no sea fácil adivinar los motivos que llevaron a los suizos a proponer esta colaboración cabe destacar que en los años inmediatamente anteriores varios films de Vajda habían sido distribuidos en Suiza: en 1955 *Marcelino, pan y vino* por Distributeur de Films de Genève y *Doña Francisquita* por Royal Films S.A.; en 1956, la propia Praesens había distribuido en el país helvético *Mi tío Jacinto*. Sin duda la maestría de Vajda había interesado lo suficiente a los productores suizos para ver en su persona un aval de calidad suficiente para llevar adelante la aventura de *El cebo*², para la que se concedió por parte de las autoridades cinematográficas españolas el pertinente permiso de rodaje el 2-VII-1958, no sin que su realización despertase ciertas suspicacias entre los sectores más conspicuos de la industria cinematográfica nacional que juzgaban excesivamente limitada la participación patria en el proyecto. De hecho, la implicación financiera española era muy limitada (apenas afectaba al pago de los sueldos de Vajda, Enrique Guerner³ y María Rosa Salgado),

¹ Francisco Llinás en su *Ladislao Vajda, el húngaro errante*, Valladolid, 42 Semana Internacional de Cine, 1997, aportará el dato de que junto a las participaciones suiza y española en la producción debe computarse la alemana a través de la compañía berlinesa C.C.C.

² Bien es verdad que Vajda llega al proyecto tras descartarse como directores a Leopold Lindtberg que había puesto en escena en el teatro obras de Dürrenmatt, y a Wolfgang Staudte, al que parece deberse el título original (F. Llinás, *Ladislao Vajda, op. cit.*, p. 126).

³ Enrique Guerner, nacido Heinrich Gaertner, operador de origen judío-austriaco afincado en el cine español al que llega huyendo del nazismo a mediados de la década de los años treinta del pasado siglo. A Guerner se debe la fotografía de films como *La hermana San Sulpicio* y *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1934 y 1935, respectivamente), pero también la de *Raza* (Sáenz de Heredia, 1942) o *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945). Su colaboración con Vajda comenzó en 1944 con *Te quiero para mí* y se prolongó a través de casi dos décadas con obras como *Barrio* (1947), *Tres espejos* (1947), *Marcelino, pan y vino* (1955), *Tarde de toros* (1955), *Mi tío Jacinto* (1956), *Un ángel pasó por Brooklyn*, (1957), *El cebo* (1958), *María, matrícula de Bilbao* (1960) y *Cerco de sombras/-*

el rodaje se llevó a cabo íntegramente en Suiza y Alemania y los dos principales técnicos aportados por la cinematografía española al proyecto parecían vivir, de esta manera, un cierto retorno a sus orígenes internacionales. En función de estos datos no parece muy descabellada la posición de Francisco Llinás cuando pone en duda la adscripción del film al cine español más allá de la dimensión propiamente administrativa del tema, tanto más cuanto que a diferencia de lo que sucede en otros trabajos de Vajda en los que puede constatarse una evidente declinación de una cierta "españolidad", *El cebo* se sitúa al margen de cualquier parámetro de este tipo.

Con todo, el film terminado⁴ fue inicialmente calificado por la Administración española como 1º B, para ser definitivamente recalificado como 1º A y autorizado inicialmente por la Censura para mayores de 16 años. Chamartín desplegó una intensa campaña destinada a hacer que el film pudiese ser visto por todos los públicos argumentando (como hacía el Director General de la firma, J. L. Navasqües, aportando como prueba ciertas críticas que enfatizaban la "discreción y delicadeza" del film) que se trataba de una lección necesaria no sólo para educadores sino para los niños que podían apreciar de esta manera "*los peligrosos resultados que la falta de obediencia puede acarrearles*". Además, decía, el choque que se pueda producir en las mentes infantiles siempre podrá ser reconducido "*a estimular la autodefensa de los pequeños*". Opinión que no

Die Schatten werden länger (1961). Se trata de uno de los operadores más importantes de la historia del cine español, con el que se formaron directores de fotografía como Cecilio Paniagua, José F. Aguayo o Alfredo Fraile. Sobre su figura véase F. Llinás (ed.), *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1989.

⁴ Se rodaron tres versiones del film: suiza, inglesa y española (ver F. Llinás, *Ladislao Vajda, op. cit.*, pp. 131 y ss.). Aunque la película pasó censura en España sin modificación alguna, la copia estrenada en Madrid tiene una duración inferior en diez minutos a la suiza. Los cambios fundamentales tienen que ver con el aligeramiento de ciertas escenas más bien prolijas, así como con la voluntad de eliminar cualquier referencia que pudiese insinuar la responsabilidad policial en el suicidio del primer sospechoso (F. Llinás, *op. cit.*, pp. 131-132).

por interesada deja de apuntar hacia ciertas características reales de la película ya patentes en la demanda que el productor Lazar Weschler había realizado a Dürrenmatt al solicitarle un guión original que pivotase sobre crímenes sexuales cometidos en niños.

*

* *

La película arranca con el descubrimiento por parte de un buhonero (interpretado por Michel Simon), que recorre los cantones suizos vendiendo baratijas, del cadáver de una niña en un bosque. Todas las pruebas circunstanciales (su pasado carcelario, sus desplazamientos anteriores que coinciden con lugares y fechas de crímenes similares) parecen acusarle y sólo el comisario Matthäi⁵ (Heinz Rühmann) está dispuesto a creer en su inocencia. Cuando el vendedor ambulante, incapaz de soportar la presión policial, se ahorque en su celda el caso parecerá cerrarse definitivamente. Pero un curioso descubrimiento (unas trufas en forma de erizo) realizado *in extremis* hará que Matthäi renuncie a su nuevo trabajo, como reorganizador de la policía en la lejana Jordania, para consagrarse a la caza del verdadero homicida, tal y como se lo había prometido a la madre de la niña muerta – de ahí el título elegido por Dürrenmatt. Al margen de toda encuesta oficial, Matthäi emprenderá una búsqueda obsesiva a partir de la interpretación, realizada por un psiquiatra amigo suyo, de un dibujo infantil. Sus pesquisas le llevan a alquilar una gasolinera en la carretera por donde parece transitar el misterioso asesino. Allí caerá en la cuenta de que "*los peces sólo se pescan con algo vivo*" y contratará los servicios como ama de llaves

⁵ Francisco Llinás afirma que con motivo de la contratación de Heinz Rühmann en sustitución del actor inicialmente previsto para incorporar al comisario Matthäi (Martín Held), aquél hizo intervenir a su guionista de confianza, Hans Jacoby (que comparte los créditos con Dürrenmatt y Vajda), con el fin de limar las aristas más conflictivas del personaje original (F. Llinás, *Ladislao Vajda, op. cit.*, p. 129).

de la señora Heller (María Rosa Salgado), madre soltera con una hija (Ana María, interpretada por Anita von Ow) de gran parecido con las niñas anteriormente asesinadas. Mientras tanto, el criminal (Gert Fröbe), antaño criado pero actualmente casado con su antigua ama (Berta Drews) que le somete a toda clase de humillaciones, ha descubierto en sus viajes a Zurich a la pequeña Ana María y, haciéndose pasar por un mago, comienza a ganarse su confianza con la finalidad de descargar, asesinándola, toda la agresividad que almacena contra las mujeres. Matthäi, que se ha dado cuenta de que la niña le oculta algo y de que su vida corre peligro (ha descubierto en sus manos las huellas del chocolate delator) prepara una trampa para cazar al psicópata: una muñeca de tamaño natural que vestirá con las ropas de Ana María servirá de señuelo. Tras una pelea en la que el asesino es, finalmente, capturado, un Matthäi herido responderá a las demandas de la niña ("*¡Mago! ¿Dónde estás?*") ocupando el lugar del desdichado Schrott y jugando con la marioneta de la que el malhechor se servía para encandilar a la chiquilla.

Lo primero que llama la atención de este singular film es su *tono*. Porque la historia pergeñada por el famoso escritor suizo Friedrich Dürrenmatt se prestaba, obviamente, a truculencias de todo tipo. A la hora de la verdad el estilo narrativo no puede ser más distante y más seco. Otro tanto sucederá con la espléndida fotografía de Enrique Guerner que se aparta, de forma decisiva, del estereotipado "drama en claroscuro" en el que cierta crítica ha venido situando sus trabajos, en provecho de una gélida iluminación que visualiza, sin innecesarios subrayados, el lado clínico de la historia.

La caracterización de los personajes no desmentirá estas afirmaciones. La profundización psicológica estará ausente en los criterios de construcción de los mismos. Con la excepción obvia del psicópata y su mujer. Pero aquí más que por un diseño complejo se ha optado por un dibujo trazado con pincel grueso: la mujer dominante y castradora, el hombre capitidismínuido y con complejo de inferioridad galopante; el dictamen psiquiátrico basado al mismo tiempo y sin mayores finuras, en conflictos sexuales y en causas vinculadas con el metabolismo (se hablará de "*células degeneradas*" para explicar el

comportamiento criminal). Pero si nos fijamos en el personaje conductor del relato (el comisario Matthäi) tendremos que convenir que sus motivaciones se nos escapan. Nada se nos dirá sobre su pasado, ni sobre su vida familiar, aunque ningún lazo parezca atarlo al lugar de la acción. De hecho, cuando el film comienza está a punto de partir para un país árabe con un contrato de cinco años de duración. Ni tampoco sabremos nada acerca de sus inclinaciones. La opacidad – fundamental para el desarrollo de la historia – del personaje⁶ sólo quedará rota por dos revelaciones sobre su manera de ser: en la cena con la que sus colegas le despiden poco antes de su partida, el camarero que controla el flujo de las viandas advertirá a sus subordinados: "*Sirvan el café. El comisario Matthäi no hace discursos largos*". Toda la progresión dramática del personaje, por otra parte, se confiará a sus relaciones con el tabaco: desde la afirmación de su amigo psiquiatra que le caracteriza, retrospectivamente, como "*no fumador*", pasando, primero, por ese cigarrillo que encenderá mecánicamente para apagarlo de inmediato, mientras escucha como sus compañeros "presionan" al viejo quincallero; luego, por su petición al Comandante de un cigarrillo (tras conocer la muerte del buhonero) y la dedicación final al tabaco una vez embarcado en la aventura que le va a ocupar en adelante. De hecho, Matthäi será caracterizado como un solitario que encuentra en el ejercicio obsesivo de su profesión un espacio privilegiado para el desarrollo de su personalidad. Y al que el relato de *El cebo* le propone un trayecto singular.

La película sólo puede ser cabalmente entendida si nos apartamos – o mejor, intentamos completarlo con otros puntos de vista – del ángulo que sus aristas temáticas parecen plantear a primera vista. Estoy pensando en esa fijación de la crítica en torno a la psicología criminal de Schrott, personaje al que la *composición* de Gert Fröbe

⁶ Aquí juega a favor de esta idea una de las supresiones realizadas en la copia española: una escena en la que podíamos ver a Matthäi desayunando, "servido por la casera que le aloja, y es interrumpido por la llegada de un policía que informa que Jacquier ha confesado" (F. Llinás, *Ladislao Vajda, op. cit.*, p. 132).

convirtió en materia onírica para tantos y tantos espectadores infantiles al menos en la España de finales de los años cincuenta del pasado siglo. Pero aunque esta dimensión terrorífica del film (conseguida con un número extremadamente limitado de elementos) pueda ser destacada, debería serlo sólo en tanto en cuanto las evoluciones del psicópata sirven de contrapunto a Matthäi, auténtico protagonista del film.

Detengámonos brevemente en el trayecto de éste último, tal y como el film lo propone. Matthäi, fascinado por un dibujo infantil en el que están presentes las trufas en forma de erizo (*figura* admirable en la que se condensan como en un emblema lo seductor y lo terrible), será el único que estará en condiciones de aceptar la verdad que el críptico discurso visual de la niña asesinada propone. Y se convertirá de la mano de un psiquiatra, primero, y de unos niños, después (la identificación de la cabra, símbolo del Cantón de los Grisons), en intérprete autorizado de las fantasías infantiles. Su estrategia para capturar al asesino le llevará a adoptar una táctica similar a la suya: cambiará su personalidad por otra, acechará a una niña parecida a otras antes asesinadas y tenderá una trampa con carnaza humana a su antagonista.

Este juego de espejos deformantes es llevado por el film a su mayor expresión lógica en la escena en la que un Matthäi, que ya ha identificado al asesino, observa a Schrott mientras éste contempla fascinado una muñeca en el escaparate de una juguetería. La escena enfatiza, mediante su planificación, la *simetría*, articulada en torno al eje de la muñeca inanimada, que componen Fröebe y Rühmann. El vértigo de las identificaciones alcanzará su punto álgido cuando sea un crimen – lógicamente, un crimen simulado – la trampa que el antiguo policía tienda a su *alter ego*.

Porque para entonces Matthäi ya habrá descubierto el auténtico sentido de su búsqueda. Si tomamos como punto de partida esa imagen del grupo de niños que con su presencia en el aeropuerto terminan de asentar su decisión de llevar a cabo la investigación por su cuenta, la cadena lógica quedará establecida con claridad: el hombre solitario, desprovisto de todo lazo afectivo, que tras inter-

pretar el sentido de un dibujo en el que un hombre – un "gigante" – lleva de la mano a una niña, pasará de utilizar a Ana María – esa chiquilla que *carece de padre* – en nombre del bien general, como cebo, a reconocer los lazos afectivos que le unen con ella. Y se enfrentará a la revelación decisiva que le hará la señora Heller: "*¿Sabe usted que mi hija le quiere?*".

A partir de ese momento su confrontación con el asesino que ahora ha adoptado la apariencia todopoderosa de un Mago, cambiará de significación y la caza implacable de un asesino dejará el primer término de la escena a la construcción de un discurso paternal. Para ocupar el lugar que el relato prepara como final del trayecto para Matthäi, éste deberá competir y suplantar en el corazón de Ana María el espacio previamente conquistado por el intruso criminal ("*Quiero más al Mago*" dirá la niña ante los requerimientos del antiguo policía para que le revele las causas de las ominosas manchas de chocolate que ha descubierto en sus manos). Y sólo lo conseguirá cuando, arrebatándole sus instrumentos de seducción (las marionetas con las que encandila a la pequeña), pase de ser un mero intérprete de historias ajenas a alguien que sea capaz de producirlas. Esta idea, que conviene no perder de vista, sitúa a este film concreto sobre el filo de la navaja que marca la frontera entre la psicopatía y la normalidad. Vajda pone en pie una más de esas fabulaciones organizadas en torno a la asunción de la paternidad que harán de este tema uno de los rasgos mayores de su cine en los años cincuenta (véanse los casos de *Marcelino, pan y vino* – 1954 – y *Mi tío Jacinto* – 1956 –, películas con las que *El cebo* forma un trilogía inconfesa).

Es en este marco donde cobra todo su sentido la depuración en la construcción del personaje central (la ya citada opacidad del carácter de Matthäi; la "blancura" de su relación con la señora Heller) y la dimensión obsesiva de su investigación. Porque, como ocurre en tantos y tantos films policíacos, en los que la investigación desarrollada por el personaje principal suele recubrir la auténtica dimensión interior e *inconsciente* de su búsqueda, la fábula de *El cebo* no nos propone otra cosa que una variante doblemente perversa (basta pensar tanto en el inquietante paralelismo que se plantea entre criminal y

padre simbólico, como en la apariencia de film de terror psicológico que el film adopta) de esas historias que se edifican en torno al ya de por sí complejo tema de la socialización de la infancia.

*

* *

Mientras tanto la novela que Dürrenmatt redacta tomando como punto de partida su guión cinematográfico transita por derroteros bien distintos⁷. El propio autor no dejará de advertirlo en el clarificador postfacio⁸ que acompaña a su trabajo literario. Allí señalará que a una primera sinopsis redactada en solitario (y que consideraba como la matriz de la novela) le siguió, en colaboración con Vajda, el guión definitivo del film. Aunque satisfecho con la película terminada, Dürrenmatt constatará que "los caminos del novelista son bastante diferentes de los del director cinematográfico" y que, a resultas de ello,

[...] la primera razón de que volviera a ponerme a trabajar a partir del guión inicial está relacionada con sacar un partido, más trabajado en ciertos aspectos, distinto de aquel al que nos obligaba la opción pedagógica. El novelista puede pasar de lo particular a lo general, emprender el estudio crítico del detective en tanto que personaje típico de nuestro siglo XX, en lugar de limitarse a la historia singular de un

⁷ Novela que ha conocido con posterioridad al menos tres adaptaciones cinematográficas: *La promessa/Das Versprechen*, coproducción suizo-italiana producida por el propio Lazar Weschler en 1979 y dirigida por Alberto Negri; *The Gold Light of Day*, film anglo-holandés, dirigido por Rudolf van den Berg en 1995 y, recientemente, la producción norteamericana *The Pledge (El juramento)* llevada a la pantalla por Sean Penn en el 2001 con Jack Nicholson como protagonista.

⁸ Postfacio curiosamente ausente de la traducción española de la novela que, realizada por José María Valverde, fue publicada por la editorial Noguer de Barcelona con el título de *La promesa* en 1966.

detective, a la narración de una anécdota particular a la que necesariamente debía limitarse la obra colectiva que es un film⁹.

De esta opción narrativa provienen los cambios que la novela presenta con relación a la película terminada. Por eso Dürrenmatt construye una narración en la que la voz narradora se encomendará a un novelista que, con motivo de una conferencia acerca de los relatos policíacos, entrará en contacto con un comandante retirado de la policía de Zúrich que le hará partícipe – y a nosotros lectores – de una curiosa historia. De hecho, casi todo el texto está enunciado por ese policía retirado que fue testigo de los hechos que relata. A él le corresponderán las postreras palabras de la novela cuando, terminada su tarea de narrador, señale al novelista que le escucha: "Y ahora, querido amigo, le dejo esta historia de la que usted podrá sacar el partido que quiera"¹⁰.

Veamos, pues, en qué consiste el partido concreto que Dürrenmatt saca, como novelista, de su propia historia. En primer lugar, se cambia la orientación del relato de forma radical. Lo que en la historia original aparecía revestido de una orientación pedagógica (alertar sobre la frecuencia creciente de crímenes de origen sexual) se convirtió en la transcripción cinematográfica de Vajda, como hemos visto, en una indagación sobre la noción de paternidad y sus aspectos más oscuros. Ahora, Dürrenmatt volvía a desplazar el eje del relato para centrarlo sobre la impugnación misma del género en el que parecía integrarse, de acuerdo con el subtítulo elegido de "Réquiem por la novela policial". Por eso, en la novela la obsesión de Matthäi por atrapar al asesino desembocará en la locura del detective, incapaz de superar su obsesión. A diferencia de lo que sucede en la película, el asesino no será capturado y sólo la confesión de su mujer agonizante nos permitirá conocer, a través del policía retirado que nos narra la historia, que aquél murió en un accidente de coche, justo

⁹ Citamos por la traducción francesa: *La promesse*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 252.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 250.

cuando se dirigía a cometer el crimen en torno a cuya posibilidad Matthäi había tendido cuidadosamente sus redes. Ésta es, en concreto, la manera metaliteraria e irónica (puesto que describe los acontecimientos tal y como surgen en la película terminada) en la que Dürrenmatt – a través, en este caso, de las palabras del comisario retirado – se distancia de las convenciones del relato policíaco tal y como suelen cultivarse habitualmente:

Veo muy bien lo que piensa en su cabeza de escritor [el comisario retirado habla al novelista]. Ya conoce el mecanismo y es muy simple: *haciendo triunfar a Matthäi y deteniendo efectivamente al asesino al final, se obtiene una excelente novela o un guión perfecto para una película*. Después de todo, el trabajo de un escritor, ¿no es presentar las cosas haciéndolas decir lo que hace falta, organizándolas de tal manera que la idea aparezca y se imponga, perfecta y clara? [...] Tratada de esta manera, mi historia es tan seductora, tan edificante que no me extrañaría que apareciese en forma de libro y proporcionase materia para una película. [...] Usted es de la profesión y tiene oficio. ¿No sabría usted hacer aparecer al asesino hacia el final del relato, recompensando la pura esperanza y coronando la mayor fe con la mayor satisfacción de nuestro mundo cristiano?¹¹

Pero existe una alternativa que es, justamente, la que elegirá Dürrenmatt en su novela. Primero, haciendo confesar al narrador-marco (el novelista) que en buena parte de lo que podemos leer (en concreto las escenas que no han sido objeto de testimonio directo por parte del comisario y, de manera especial, la escena matriz de "la promesa")

[...] no siempre he transcrito las prolijas palabras que pronunció el narrador (señalaré, por ejemplo, que casi todo fue dicho en dialecto *schweizer-deutsch*) [...] ya que recrear el clima y el movimiento, en resumen, obedecer a las leyes que controlan el arte de escribir hasta que se da el visto bueno para la edición final, se convirtió en una

¹¹ *Op. cit.*, pp. 214-216 (las cursivas son mías).

necesidad. Pero si me ha sido preciso re TRABAJAR la materia, lo he hecho con el mayor escrúpulo de verdad y esforzándome en no alterar nada de los elementos que me había proporcionado el comisario con su relato¹².

Con lo que se subraya la dimensión "construida" del relato que el lector tiene entre las manos, poniendo en crisis la dimensión ilusionista tan necesaria para el buen funcionamiento de las historias policiales, al tiempo que se introduce una distancia entre dos formas de narración, la literaria, propiamente dicha y la cinematográfica. Para Dürrenmatt, las convenciones genéricas y las constricciones financieras hacen que los límites de lo decible en el campo de la cinematografía¹³ sean mucho más limitados que en el campo literario, sin que sea posible proceder en este campo a la "deconstrucción" de las convenciones que regulan los relatos policíacos. Porque lo que realmente plantea la escritura de Dürrenmatt es el fin de una serie de convenciones, su carácter estereotipado y la necesidad de situarse, en el futuro, al margen de las mismas. Algo anunciado desde las páginas iniciales de su novela cuando el escritor, invitado a perorar acerca del "arte de la novela policial" en una pequeña ciudad suiza, apenas logra contener la fuga de sus auditores durante su conferencia para luego encontrarse cara a cara con la verdad que la ficción oculta. Verdad que surgirá gracias a su encuentro con ese Comandante H. que le pondrá frente a frente con ese "ser ausente o completamente apagado" en que se ha convertido el comisario Matthäi por haberse comportado de acuerdo con unas reglas que, si son capaces de asegurar la coherencia y la lógica de un relato capaz de satisfacer las expectativas del público, no parecen servir para moverse en el mucho más intrincado territorio de la vida. El precio que Matthäi paga en la

¹² *Op. cit.*, p. 212.

¹³ Conviene subrayar que la actitud de Dürrenmatt deja meridianamente claro el hecho de que para él el guión no es más que una estructura subsidiaria, desde el punto de vista literario. Estructura que, como decía Pasolini, no tiene otra finalidad que convertirse en otra estructura hacia la que tiende y que no es otra que la película.

novela de Dürrenmatt por alimentar esa confusión va a ser nada menos que el de una locura que le confina en la espera interminable de un asesino que hacía mucho que estaba definitivamente fuera de su alcance.

Santos ZUNZUNEGUI
Universidad del País Vasco

