



RDL

REDE BRASILEIRA  
DIREITO E LITERATURA

**JUSTICIA: NOTAS AL MARGEN DE LA OBRA DE  
FRIEDRICH DÜRRENMATT (CON ESPECIAL  
REFERENCIA A LA NOVELA *DIE PANNE*)**

**MARIA PINA FERSINI<sup>1</sup>**

**RESUMEN:** Consciente de la capacidad de la que dispone la literatura con proyección de sentido jurídico para alimentar la *memoria involuntaria del derecho*, el presente trabajo aspira a reflexionar en torno a la idea de justicia fraguada por la narrativa de Friedrich Dürrenmatt, con la pretensión de demostrar como la misma ofrece una imagen de la justicia estatal ajena al canon jurídico, pero no por ello menos verdadera. En esta dirección, el trabajo analiza las principales obras de Dürrenmatt que abordan el tema de la justicia, reservando especial atención a *Die Panne*, la novela corta en la que, a través de la alegoría del banquete, se hacen visible el carácter orgánico y la antigua lógica sacrificial que caracterizan el sistema judicial moderno.

**PALABRAS CLAVES:** Justicia; Dürrenmatt; *Die Panne*; sacrificio; memoria involuntaria del Derecho.

---

<sup>1</sup> Doctora en Ciencias Jurídicas y Sociales por la Universidad de Málaga y la Universidad de Florencia. Profesora Sustituta Interina de Filosofía del Derecho y Teoría del Derecho en la Facultad de Derecho de la Universidad de Málaga. Acreditada a Profesora Ayudante Doctora. Málaga, España. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6974-0742>  
E-mail: [fersinimariapina@uma.es](mailto:fersinimariapina@uma.es)

«sólo en el acto de la pronunciación de la condena que convierte al acusado en un condenado se llevaba a cabo el espaldarazo de la justicia».

(Dürrenmatt, 2020, p. 99)

## **1 PREMISA**

En repetidas ocasiones he defendido la tesis según la cual no se puede entender el derecho sólo a partir del estudio de los materiales jurídicos producidos por el propio derecho y la ciencia jurídica.

Una comprensión adecuada del fenómeno jurídico, cuya complejidad ha alcanzado en las sociedades contemporáneas niveles impensables incluso para los juristas modernos, no puede prescindir hoy en día de una mirada *extra muros*.

Cualquier análisis del derecho actual llevado a cabo como ejercicio meramente introspectivo está destinado a sucumbir frente a los retos de la sociedad mundial – una sociedad que se presenta como plural, descentrada y compuesta por sistemas que experimentan ritmos de interacción agotadores; sobre todo, una sociedad perpetuamente al borde del colapso pero que no colapsa, sino que se alimenta de sus disfunciones, conflictos e inseguridades para producir nuevos órdenes.

Es comprensible que el derecho de esta sociedad, en tanto que fenómeno poliedrico, demande ser observado desde distintos planos. Por ello, el ejercicio de observación que acompaña estas páginas, si bien no cuestiona la validez ni la necesidad de un estudio dogmático del derecho, se aleja del mismo y procura ensayar un análisis de lo jurídico de carácter alternativo, basado en el empleo de un material literario que yo califico de *memoria involuntaria del derecho*.

## **2 UN EJERCICIO DE MEMORIA INVOLUNTARIA DEL DERECHO**

Allá por el año 2016, con motivo de un seminario en homenaje al escritor húngaro Imre Kertész, organizado por la *Cátedra Abierta de Derecho y Literatura* de la Universidad de Málaga, cuyo director entonces

era el profesor José Calvo González, acuñé las expresiones *memoria voluntaria* y *memoria involuntaria del derecho*, queriendo significar con ellas, respectivamente, la acumulación de saber jurídico que el derecho mismo realiza (de forma voluntaria y oficial) en un proceso de autopoiesis basado en la producción y empleo de material propio y la sedimentación de saber acerca de lo jurídico que la literatura, cierta literatura, hace posible al abordar, de forma directa o indirecta, cuestiones jurídicas fundamentales<sup>2</sup>.

Al decir que un ejercicio de *memoria involuntaria del derecho* se lleva a cabo en estas páginas, pretendo anunciar dos cosas: por un lado, y desde un punto de vista metodológico, la distancia que separa este trabajo de las formas tradicionales de conocimiento de la realidad jurídica – aspecto que, según se mire, puede constituir una ventaja pero también una inevitable limitación –; por el otro, y desde el doble punto de vista del objeto y del objetivo de su análisis, el empleo de material literario con proyección de sentido jurídico – en lo específico, la obra del escritor suizo Friedrich Dürrenmatt – para reflexionar en torno a la más controvertida de las cuestiones jurídicas, esto es, la Justicia.

Por lo tanto, las líneas que siguen se pueden leer como una investigación en torno al arcano de la Justicia a partir del aparato conceptual ofrecido por Dürrenmatt.

### **3 «ICH BIN DIAGNOSTIKER, NICHT THERAPEUT»: DÜRRENMATT Y EL *THEATRUM MUNDI***

Antes de analizar la visión de la justicia proyectada por Friedrich Dürrenmatt, considero oportuno hacer hincapié en algunos datos relativos a su biografía y producción literaria, ya que de su esclarecimiento depende el correcto entendimiento de la lógica que atraviesa todo el discurso dürrenmattiano y que repercute inevitablemente sobre su concepción de lo justo.

---

<sup>2</sup> Un esclarecimiento del concepto de *memoria involuntaria del derecho* se encuentra en mi texto *La memoria “involuntaria” del diritto*, presentado en ocasión de la XVI Edición de las Jornadas Tridentinas de Retórica y del VII Convenio Nacional de la Sociedad Italiana de Derecho y Literatura, consultable en: <http://www.officinasedici.org/2016/06/20/la-memoria-involuntaria-del-diritto-moderno-nella-narrativa-kafka/>.

Artista polifacético desde la temprana edad, Dürrenmatt se da a conocer, en la Suiza de mediados del siglo XX, como pintor, dramaturgo, comediógrafo y escritor de relatos y novelas policiales sui géneris. Estudia y adhiere a las teorías sobre el teatro épico de Bertolt Brecht, con quien, sin embargo, polemiza en cuanto a la función de la obra teatral.

Was mich von Brecht trennt: Er glaubt an eine Welt, die veränderbar ist, nach dem Motto: richtige Wissenschaft – richtige Politik – richtige Menschen. Nun ist weder der Mensch noch die Wissenschaft, noch die Politik. Die Welt verändert sich durch den Menschen, aber der Mensch verändert sich nicht und fällt der durch ihn veränderten Welt zum Opfer<sup>3</sup> (Dürrenmatt, 1996, p. 316).

De ahí la diferencia tajante entre el *Lehrstück*, el drama didáctico de Brecht, basado en la argumentación ideológica y en una idea del escenario como institución pedagógica, y el *theatrum mundi* de Dürrenmatt, de matriz filosófico-epistemológica y finalizado a representar la realidad en su esencia laberíntica, sin hacerla pasar por el filtro de una determinada ideología ordenante (Arnold, 2002, p. XIII).

Como recuerda Arnold, la distancia entre Dürrenmatt y Brecht está toda en el distinto acercamiento de cada uno de ellos a la realidad y una anécdota sobre su amistad revela este dato con cierta ironía clarificadora. Durante un encuentro que tuvo lugar en Zúrich, a principios de los años cincuenta, Brecht – a quien sus compañeros de la *Berliner Ensemble* solían llamar “el gran fumador” debido a su pasión por los puros brasileños de color oscuro –, se mofó de la costumbre del amigo de fumar puros habanos de color claro, observando algo así como “pero, ¿han visto que cigarros fuertes fumo yo, a pesar de mi débil corazón?”. Con lo cual Dürrenmatt, habiendo quedado en entredicho su entendimiento en materia de puros, se vio obligado a demostrar que su tabaco poseía cantidades de nicotina y alquitrán considerablemente más altas que el brasileño (Arnold, 2002, p. XIII, XIV).

---

<sup>3</sup> “Lo que me separa de Brecht es su creencia en un mundo que puede cambiar de acuerdo con el lema: ciencia correcta – política correcta – hombres correctos. Sin embargo, ni el hombre, ni la ciencia, ni la política son correctos. El mundo cambia por la mano del hombre, pero el hombre no y cae víctima del mundo que ha cambiado” [NdA: Siempre que no se haga otra especificación, debe entenderse que la traducción es mía].

Su explicación, dice Arnold, se basaba en datos técnicos expuestos con tal precisión científica que Brecht quedó en mal lugar, no sólo porque sus afirmaciones venían siendo desmentidas por argumentos de autoridad, sino también porque, y éste es el dato sobre el que deberíamos reflexionar, el episodio marcaba una diferencia entre su forma de aproximarse a la realidad, un tanto ingenua, confiada e idealista, y la de Dürrenmatt, escéptica y protestante, dirigida no a la búsqueda de fórmulas para la cura de los males terrenales sino al diagnóstico de estos últimos, ya que, como él mismo solía afirmar, lo importante no es cambiar el mundo, sino estar al corriente de él (Dürrenmatt, 2000, p. 68).

Arnold resume así el mensaje que aquel encuentro público entre Dürrenmatt y Brecht produjo en el auditorio: el primero sabía lo que decía, el segundo creía en lo que decía (Arnold, 2002, p. xiv).

He referido este dato sin ningún intento de desacreditar a la persona y obra de Brecht, y creo que tampoco Dürrenmatt pensó en ello cuando en varias ocasiones públicas comparó su teatro con el del dramaturgo alemán. La circunstancia relatada sólo sirve para arrojar luz sobre la manera de Dürrenmatt de entender el arte en su vertiente teatral y trabajar con ella.

Se me podría objetar que, siendo este el intento, otro debería haber sido el material al que acudir, como por ejemplo los ensayos, las entrevistas y otras declaraciones públicas en las que Dürrenmatt pudo manifestar abiertamente la mecánica de su teatro, pero tal crítica sería infundada ya que él siempre rehuyó de la formulación de una propia teoría teatral. Quien ha leído sus *Gespräche* sabe que a la pregunta sobre porque escribía contestaba siempre de la misma manera: “para mantenerme a mí y a mi familia o para hacer reír a la gente y, algo igualmente importante, para hacerla enfadar” (Dürrenmatt, 2000, p. 75).

Por consiguiente, lo que se puede decir sobre su manera de vivir el teatro, y hacerlo, ha de pasar por el tamiz de la comparación que él mismo hace entre su dramaturgia y la de su principal referente; y cuanto queda tras este gesto depurador es la idea de un teatro que puede interpretar el mundo y tal vez cambiarlo, pero el cambio – en el sentido de una transformación a mejor – no es su función. El teatro no debe edificar el mundo sino imaginarlo, ofrecer una *Weltbild*.

Esta idea del teatro, y del arte en general, como laboratorio donde plasmar nuevos símiles de la cambiante realidad individual y social (y no como un campo de batallas teóricas o un aulario para el adoctrinamiento), permea toda la producción literaria de Dürrenmatt y se materializa recurriendo a la paradoja como única figura experiencial, conceptual y lingüística, capaz de representar las contradicciones constitutivas del ser humano y de los distintos poderes – político, económico, científico, etc. – que organizan su acción.

A mi juicio, la razón por la que Dürrenmatt acude a la paradoja como ángulo privilegiado desde el cual observar la realidad reside en la naturaleza del mundo y en la manera en la que el hombre lidia con aquella. El mundo no tiene sentido, es caos y es justo esta condición originaria lo que legitima todos los esfuerzos humanos dirigidos a hacer de él un lugar habitable, pero la experiencia enseña, dice Dürrenmatt, que cuanto más los hombres proceden de forma planificada, tanto más eficaz será el azar en sorprenderles (Spedicato, 2004, p. 8).

Evidentemente, este movimiento ancestral y circular, en virtud del cual un nuevo orden produce siempre nuevo desorden, sugiere acercarse a los máximos sistemas – la política, el derecho, la religión, el arte mismo – con cierta cautela o ironía, que para Dürrenmatt es lo mismo, es decir, no con la actitud propia del hombre de fe, sino con el escepticismo típico de quien busca entender algo de su presente.

Como ha afirmado San León Jiménez, la ironía y el espíritu crítico, a los que apela Dürrenmatt, no deben interpretarse en un sentido derrotista, “sino más bien como una llamada de atención acerca de aquellos problemas y conflictos de la humanidad que solo pueden solucionarse mediante la racionalidad y el sentido común” (San León Jiménez, 2015, p. 42) y que justo por ello requieren un constante seguimiento con el fin de averiguar qué es lo que está debajo del velo de lo que a cada época se construye como razón u opinión compartida.

La mirada incrédula y socarrona no implica, entonces, una despedida de la razón, sino una forma de razonar con ella, de obligarla a ver sus límites y a salir de la prisión que ella misma edifica cuando pretende ser inerrante. Al respecto, Albasini ha hablado de la posibilidad de vislumbrar en la narrativa de Dürrenmatt una especie de “liberalismo

iluminista”, si bien inarticulado y falto de contornos definidos, encaminando a sustituir la vieja razón absoluta, que pretendía ser la detentora de la verdad como criterio inmutable, con una razón falible, comprometida en eliminar los errores cometidos en su proceder y en resolver los nuevos problemas generados por las soluciones de los antiguos (Albasini, 2002, p. 86).

Esta razón razonante, que podríamos definir también itinerante, ya que renuncia a su centro, a su cuartel general, para circular libremente en la sociedad e instituir micro-órdenes que no responden a un macro-orden superior e incuestionable, se sostiene sobre dos postulados: que en la sociedad existen múltiples sistemas de pensamiento; que cada uno de ellos posee una propia verdad intrínseca y una propia legitimidad dentro de todos los otros sistemas de pensamiento (Dürrenmatt, 1989, p. 160).

Estas premisas constituyen para la razón falible una bienaventuranza al mismo tiempo que una amenaza, dado que la tolerancia de distintos sistemas de pensamiento si, por un lado, favorece el prosperar de cada uno de ellos, en la convicción de que sólo una visión plural permita alcanzar niveles más altos de verdad, justicia y libertad, por el otro, alimenta la sospecha recíproca de error.

Según Dürrenmatt, esta paradoja del teatro humano es el precio que el hombre de la modernidad tardía, el hombre que ha roto la unidad de la razón y deconstruido el mito de la sociedad justa, libre e igualitaria, debe pagar para poder alcanzar una sociedad siempre más justa, más libre y más igualitaria. En el “más” están tanto la promesa del logro de la justicia, de la libertad y de la igualdad, como la precariedad de su consecución, que pasa rápidamente a ser consumación.

Dürrenmatt ha comprendido bien que el presente (su presente que, en cierta medida, sigue siendo el nuestro) se mantiene a flote agarrado a una paradoja y que, por consiguiente, si la escritura pretende reproducir su entendimiento, suponiendo que haya entendido algo, no puede prescindir de las paradojas<sup>4</sup>. En *La promesa* lo dice con suma claridad:

---

<sup>4</sup> Acerca de la condición paradójica de la existencia y del mundo, y del recurso al grotesco en la obra de Dürrenmatt para visibilizar dicha condición, véase Orazi (2013, p. 2).

Nuestro entendimiento sólo ilumina el mundo de manera provisional. En la zona crepuscular de sus límites anidan todas las paradojas. Cuidémonos de creer que esos fantasmas son realidades «en sí», como si existiesen fuera del espíritu humano, o peor aún: no cometamos el error de considerarlas una equivocación evitable que podría incitarnos a interpretar el mundo de acuerdo con una especie de moral obstinada e intentar establecer una estructura racional sin fisuras, pues precisamente esa perfección sin fisuras sería su mentira total y un signo de terrible ceguera (Dürrenmatt, 2013b, p. 140).

Decidido a no caer en la ceguera de la razón absoluta, a acercarse a la complejidad del mundo y a transportar al lector en las contradicciones de su existencia y de los sistemas que organizan su vida en comunidad, Dürrenmatt crea la *paradoxe Handlung* (trama paradójica), basada en sucesos esperpénticos que rompen constantemente el equilibrio lógico del acontecer narrativo y obligan al lector a decantarse por la veracidad de la reconstrucción de unos hechos que unas líneas más arriba le había parecido insensata, infundada o, cuanto menos, improbable, salvo tener que volver, unas líneas más abajo, a dudar de su razonabilidad.

Como ha escrito Spedicato, la trama paradójica pone en escena la realidad o, más exactamente, la experiencia histórica y, junto a ella, la noción lógico-científica que en la actualidad tenemos de la realidad como entramado de determinaciones en el que, a cada instante, puede sobrevenir la laceración del imprevisto (Spedicato, 2004, p. 8).

El lector es sometido a una intensa actividad cerebral en la que el continuo aflorar de posibilidades de verdad, que, en el mismo instante, pueden ser también posibilidades de mentira, fuerza a un aprendizaje rizomático, para decirlo con palabras de Deleuze y Guattari, es decir, a un conocimiento que no sigue las tradicionales epistemologías arbóreas o jerárquicas, basadas en la premisa según la cual existen enunciados primarios necesariamente verdaderos a partir de los cuales se pueden formular, por medio de inferencias lógicas, enunciados que de forma progresiva reproducen el valor de verdad de los enunciados básicos, sino que utiliza un modelo acéntrico en el que un punto cualquiera conecta con otro punto cualquiera y el saber, “siempre desmontable, conectable,

invertible, modificable, con entradas y salidas múltiples, con sus líneas de fuga”, es el resultado de la influencia recíproca de todos los puntos<sup>5</sup>.

Este aprendizaje rizomático, consecuencia de los escándalos que se producen en los enredos urdidos por Dürrenmatt, permite interrogar comportamientos y razonamientos sin caer en las trampas del dogmatismo, al mismo tiempo que alimenta una utopía racional y desencantada, priva de fe en finalidades predeterminadas y en quiméricas claves universales capaces de remover los males del mundo, y basada en el compromiso de quien se dispone con valentía y firmeza a hacer su parte aquí y ahora, honrando la perfectibilidad de nuestras instituciones (Albasini, 2002)

Significativo al respecto es el mensaje contenido en *Hércules y el establo de Augias*, el drama que narra la versión no oficial de la quinta fatiga de Hércules, quien, tras recibir una carta de Augias, presidente del Élide, con la que se le ruega remover los gigantescos cúmulos de estiércol que recubren el país, y rechazar, en un principio, semejante encargo, indignado por el descaro de su pedidor, resuelve, en un segundo momento y en razón de las deudas contraídas en los últimos años, aceptar la encomienda. Se dirige así hacia el Élide pensando en el plan que de allí a poco le sería permitido poner en marcha para devolver al país su antiguo

---

<sup>5</sup> Sobre el concepto de rizoma, véase Deleuze y Guattari (1966, p. 33-34): “[...] a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, y cada uno de sus trazos no remite necesariamente a trazos de la misma naturaleza, pone en juego regímenes de signos muy diferentes e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo múltiple. No es el Uno que se convierte en dos, ni tampoco que se convertiría directamente en tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva del Uno, ni al que se añadiría el Uno (n+1). No se compone de unidades sino de dimensiones. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, que pueden disponerse en un plano de consistencia del que siempre se sustrae el Uno (n-1). Tal multiplicidad no varía sus dimensiones sin cambiar su misma naturaleza y metamorfosearse. Por oposición a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y posiciones, relaciones binarias entre los puntos y relaciones biunívocas entre las posiciones, el rizoma sólo está compuesto de líneas: líneas de segmentariedad, de estratificación, como dimensiones, pero también líneas de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea cambiando de naturaleza. No deben confundirse tales líneas o lineamientos con las líneas de tipo arborescente que sólo son lazos entre puntos y posiciones. Por oposición al árbol, el rizoma no es objeto de reproducción: ni reproducción externa como el árbol-imagen, ni reproducción interna como la estructura-árbol. El rizoma es una antigenealogía. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, picadura. Por oposición al grafismo, al dibujo o a la foto, por oposición a los calcos, el rizoma se remite a un mapa que debe producirse, construirse, siempre desmontable, conectable, invertible, modificable, con entradas y salidas múltiples, con sus líneas de fuga”.

esplendor. Pero, llegado a su destino y presentada su propuesta, ve su ejecución retrasarse día tras día como consecuencia de la incapacidad del parlamento de aprobar su proyecto. Justo cuando tiene claro que la clase política del Élide no llegará a ningún acuerdo y está decidido a abandonar el país, recibe otra carta. Su redactor es el Rey de Stinfalia, quien le propone remover de su tierra los excrementos de las harpías.

Al ver en ello una oportunidad para llevar a cabo su plan, huye del Élide con rumbo a Stinfalia. En el último diálogo de la obra, tras la partida de Hércules, Augias mantiene con su hijo Fileo esta conversación:

FILEO: Padre, ¿acaso tiene algún sentido la vida en nuestro estiércol?

AUGIAS: Pues, ven a mi huerto [...] El estiércol se ha vuelto tierra. Buena tierra.

FILEO: Ya no te entiendo padre.

AUGIAS: Yo soy un político, hijo mío, no un héroe, y la política no hace milagros. Es tan débil como los mismos hombres, simple imagen de su fragilidad, destinada siempre a nuevos fracasos. Nunca hace el bien, si no lo hacemos nosotros. Y yo he hecho el bien. He convertido el estiércol en humus.

Vivimos una época difícil, en la que poco se puede hacer por el mundo, pero debemos hacer, al menos, ese poco: lo propio. La gracia de que nuestro mundo vea la luz no puedes obtenerla, pero puedes crear las condiciones para que la gracia — si viene — halle en ti un espejo puro para su luz.

Que sea tuyo este huerto. No lo desdeñes. Sé como él: transforma lo grosero. Da frutos tú también. Atrévete a vivir, y a vivir aquí, en medio de esta tierra informe, salvaje, no como una persona satisfecha, sino como un insatisfecho que sigue cultivando su insatisfacción y así cambia las cosas con el tiempo. Este es el acto heroico que quisiera imponerte, hijo mío, éste es el trabajo de Hércules que quisiera cargar sobre tus hombros (Dürrenmatt, 1973, p. 118-122).

La imagen contradictoria de un huerto que es, a la misma vez, bello y triste, obra del bien y de la renuncia a convertir la propia idea de bien en un proyecto a escala mundial o simplemente estatal, alberga toda la complejidad de la visión política de Dürrenmatt – una visión que solo en raras ocasiones ha sido comprendida y adecuadamente analizada en todo su espesor por la crítica.

A este respecto, valga como ejemplo, sin pretensión de exhaustividad, la reseña que José Monleón publica en la sección *Arte, Letras, Espectáculos* de la revista *Triunfo*, con motivo del estreno en el

teatro madrileño *Arniches* de una de las obras teatrales del escritor bernés con más implicaciones políticas: *El Matrimonio del señor Mississippi*. En esta comedia, que de cómico tiene muy poco, los protagonistas, partidarios de ideas absolutas como la ley mosaica, el comunismo y el quijotismo, con las que pretenden cambiar al mundo, acaban siendo engañados por el mundo mismo, representado por la bella y voluble Anastasia, eterno presente, dice Dürrenmatt, que se niega a ser cambiado.

Según Monleón, las caricaturas risibles de las tres posiciones en conflicto hacen que sea imposible determinar con exactitud lo que el autor quiso hacer con esta obra: si “ridiculizar el mesianismo” y, en general, “la ingenuidad de los radicalismos, para salvar las posibilidades de una interpretación más racional y más lúcida de la sociedad” o si condenar “por igual a los locos y cuerdos, considerando a los personajes de la obra encarnaciones globales de las disyuntivas políticas de nuestra hora” (Monleón, 1973, p. 53-54).

Pero, continúa Monleón, a pesar de esta indecisión entre un Dürrenmatt crítico y uno fatalista, radicalmente convencido de la estupidez de toda acción política, no se puede dejar de reconocer a las rupturas, y deliberados saltos en el tiempo de sus obras, el mérito de una imaginación que jamás se orienta hacia los efectos cómicos como tales, sino hacia una expresión precisa de ideas que en su perfeccionismo acaban siendo cómicas.

Como dará a entender Óscar Lafontaine en 1989, desmontando el mito de un Dürrenmatt-escritor impolítico y construyendo el de un *Dürrenmatt-politischer Diagnostiker* (en sintonía con la forma en la que el escritor suizo se definía a sí mismo: «*Ich bin Diagnostiker, nicht Therapeut*»), no se puede leer su obra esperando encontrar en ella programas ejecutables para moldear la realidad. Nada parecido hay en ella. Su enseñanza no reside en como cambiar el mundo sino en ver como el mundo cambia, como las ideologías se hacen con el poder y preparan para sí y para los que vendrán catástrofes de proporciones desmedidas.

#### 4 EL INTERÉS POR LAS CUESTIONES FUNDAMENTALES DEL DERECHO

El trabajo de diagnóstico, atento, analítico, preciso como el corte de un bisturí, que caracteriza toda la obra de Dürrenmatt, resulta de particular interés para el jurista cuando roza cuestiones jurídicas controvertidas como la igualdad, la libertad, la verdad y la justicia<sup>6</sup>.

En esta dirección, revelador es el apólogo que narra la absurda utopía de Procusto, el gigante que quería eliminar las diferencias existentes entre los habitantes de una pequeña región llamada Korydallos con una práctica de justicia muy discutible.

Ya que en aquella tierra vivían gigantes e individuos de estatura normal, y los primeros habían sometido a los segundos, Procusto, “el primer político ideológico”, como lo define Dürrenmatt, decide construir dos lechos: uno para los gigantes y otro para los no-gigantes. En el primero acuesta a los no-gigantes y los extiende hasta que su cuerpo no alcanza la largueza del lecho. En el segundo acuesta a los gigantes y corta sus piernas. Cuando Atena lo interpela para rendir cuenta de su actuación, dice que la desigualdad entre los seres humanos lo tiene muy preocupado, pues, todos los hombres, según justicia, deben ser iguales y para eliminar la desigualdad de los habitantes de Korydallos no basta con convertir los gigantes en no-gigantes cortándoles las piernas, ya que ello provocaría una nueva desigualdad: no-gigantes minusválidos y no-gigantes. Tampoco basta con convertir a los no-gigantes en gigantes porque el resultado al que se llega es el mismo con la única variante de que, esta vez, la minusvalía afectaría al grupo contrario. Por tanto, concluye Procusto, la única manera para hacer a todos los hombres iguales es la de cortar los gigantes y agrandar los no-gigantes. Así la doble desigualdad originaria, de naturaleza y de acción, viene a ser definitivamente nivelada: todos serán gigantes y minusválidos.

Desde un punto de vista puramente lógico, el razonamiento de Procusto tiene sentido, pero, como subraya Panella, termina siendo invalidado por su abstracción, por su voluntad utópica absoluta que en la

---

<sup>6</sup> Un atento análisis de las desviaciones de la justicia que caracterizan a los tribunales de Dürrenmatt se encuentra en Voltaire de Freitas Michel y Marc Antoni Deitos (2019). Con respecto al carácter paradójico de la justicia en Dürrenmatt véase Raffaele De Giorgi (2014).

práctica se convierte en una tortura fin en sí misma (Panella, 2014, p. 22). En definitiva, lo que enseña esta fábula es que los grandes ideales caen cuando hacen oídos sordos a las otras razones y el trágico fin de Procusto, cuya cabeza cortada por Teseo solo sabe decir “Aún así, he sido justo”, “No he hecho daño a nadie”, demuestra que no es cosa simple hacer entrar en razón alguien que cree tener toda la razón, sobre todo si este alguien, dispone del poder necesario para imponer su voluntad (Dürrenmatt, 1980).

El mito revisitado de Procusto evidentemente no es la única obra de Dürrenmatt con proyección de sentido jurídico. La acompañan *Der Richter un sein Henker* (1950), *Der Besuch der Alten Dame* (1956), *Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte* (1956), *Das Versprechen. Ein Requiem auf den Kriminalroman* (1958), *Justiz* (1985), *Die Dinosaurier und das Gesetz* (1992).

De esas obras, tres adquieren particular importancia en razón del tema que nos atañe: *Der Besuch der Alten Dame*, *Justiz* y *Die Panne*. Todas abordan el tema de la justicia, pero desde ángulos visuales distintos.

La primera lo presenta como la venganza justificada que una anciana mujer logra cumplir en una pequeña ciudad de la Europa central. La vieja dama en cuestión es la multimillonaria Clara Zachanassian, ciudadana de Güllen que, tras haber sido infamada por su antiguo novio, quien la había dejado embarazada y en un público juicio había corrompido dos amigos suyos para que desmintieran su paternidad afirmando haber tenido relaciones carnales con ella, abandona su pueblo de infancia e intenta rehacer su vida en otro lugar.

Después de cuarenta y cinco años vuelve a su aldea con una firme intención: comprar la justicia. Ya no es la doncella desprevenida y sonrojada de hace años que había tenido que soportar la injusticia estructural de un sistema que consideraba como verdaderas las afirmaciones de dos varones borrachos y como discutibles las de una joven embarazada y repudiada. Clara sabe que ahora, con el dinero heredado de su difunto marido, puede hacer justicia. Para ello, ofrece mil millones a

Güllen (quinientos para la ciudad y quinientos a repartir entre todas las familias) con la única condición de que se repare la injusticia cometida contra su persona matando a Alfred Elías, responsable de su deshonor.

En un principio, escandalizados por la propuesta de Clara, sus conciudadanos rechazan la oferta, pero con el tiempo, y gracias a los gestos altruistas de ella, acuerdan ajusticiar al señor Elías. En el primero de los dos comentarios que acompañan la obra Dürrenmatt escribe:

Claire Zachanassian stellt weder die Gerechtigkeit dar noch den Marshallplan oder gar die Apokalypse, sie sei nur das, was sie ist, die reichste Frau der Welt, durch ihr Vermögen in der Lage, wie eine Heldin der griechischen Tragödie zu handeln, absolut, grausam, wie Medea etwa. Sie kann es sich leisten. Die Dame hat Humor, das ist nicht zu übersehen, da sie Distanz zu den Menschen besitzt als zu einer käuflichen Ware, Distanz auch zu sich selber, eine seltsame Grazie ferner, einen böartigen Charme. Doch, da sie sich außerhalb der menschlichen Ordnung bewegt, ist sie etwas Unabänderliches, Starres geworden, ohne Entwicklung mehr, es sei denn die, zu versteinern, ein Götzenbild zu werden. Sie ist eine dichterische Erscheinung, auch ihr Gefolge, sogar die Eunuchen, die nicht realistisch unappetitlich mit Kastraten-Stimmen wiederzugeben sind, sondern unwirklich, märchenhaft, leise, gespensterhaft in ihrem pflanzenhaften Glück, Opfer einer totalen Rache, die logisch ist wie die Gesetzbücher der Urzeit. [...] Ist Claire Zachanassian unbewegt, eine Heldin, von Anfang an, wird ihr alter Geliebter erst zum Helden. Ein verschmierter Krämer, fällt er ihr zu Beginn ahnungslos zum Opfer; schuldig ist er der Meinung, das Leben hätte von selber alle Schuld getilgt; ein gedankenloses Mannsbild, ein einfacher Mann, dem langsam etwas aufgeht, durch Furcht, durch Entsetzen, etwas höchst Persönliches; an sich erlebt er die Gerechtigkeit, weil er seine Schuld erkennt, er wird groß durch sein Sterben (sein Tod ermangle nicht einer gewissen Monumentalität). Sein Tod ist sinnvoll und sinnlos zugleich. Sinnvoll allein wäre er im mythischen Reich einer antiken Polis, nun spielt sich die Geschichte in Güllen ab. In der Gegenwart<sup>7</sup> (Dürrenmatt, 1985, p. 54-55).

<sup>7</sup> “Clara Zajanassian no representa la justicia, ni el plan Marshall, ni tampoco el Apocalipsis. Es sólo lo que es: la mujer más rica del mundo que, gracias a su fortuna, puede actuar como una heroína de la antigua tragedia griega, de manera cruel y absoluta, como Medea, por ejemplo. Puede permitírsele. La dama tiene humor, no hay que olvidarlo, ya que guarda distancia ante la gente como ante una mercancía comprable, y se distancia también de sí misma. Posee además una extraña gracia, un encanto pérfido. Sin embargo, como se mueve fuera del orden humano, termina convirtiéndose en algo inmutable, rígido, sin más desarrollo, salvo el de petrificarse, de convertirse en ídolo. Es una aparición poética. Y también su séquito lo es, incluidos los eunucos, que no se deben representar de manera realista y desagradable empleando

Una lectura superficial de esta tragicomedia, en parte respaldada por las referencias que Dürrenmatt hace a los episodios de venganzas diseminados en la tragedia griega, podría inducir a creer que no existe en ella la más mínima alusión a la administración de la justicia contemporánea; que todo lo que puede decir sobre la justicia no es nada más que la historia, ya superada, de un código primitivo basado en la lógica del ajuste de cuentas.

Pero, si el objetivo de Dürrenmatt hubiese sido simplemente el de representar la estrecha relación que se da en las sociedades antiguas entre la justicia y la violencia, ¿cómo leer, entonces, aquella aclaración final en la que se dice que “la historia acontece en Güllen. Y en la época actual”? Yo creo que yuxtaponiendo las ideas de venganza pública y justicia, Dürrenmatt haya querido desvelar, de alguna manera, la afinidad existente entre el sacrificio y el proceso, adelantando la línea argumentativa de Girard y Garapon, quienes, unos años más tarde, afirmarán que el sacrificio y el proceso – entendido como forma civilizada de administración de la justicia que se sustituye al primero – cumplen las mismas funciones simbólicas: proferir la última palabra sobre la venganza; eliminar o aislar el delincuente; permitir a la sociedad reencontrar su inocencia (Girard, 1972; Garapon y Carbonnier, 1997).

Existiría, pues, en los sistemas judiciales modernos un mecanismo sacrificial originario que, si bien subestimado, representaría el verdadero propulsor de toda la máquina de justicia. Sin este imperativo sacrificial, el proceso y la justicia dejarían de ser una necesidad.

La segunda obra, *Justiz*, contiene una mirada hacia la justicia que administran los jueces y cuestiona la capacidad del Poder Judicial de

---

voces de castrados, sino como seres irreales, fabulosos, silenciosos, espectrales en su felicidad vegetativa, víctimas de una venganza total, que es lógica como los códigos de los tiempos primitivos. [...]

Si Clara Zajanassian es una heroína inmutable desde el principio, su viejo amante se convierte gradualmente en héroe. Mísero comerciante, cae inesperadamente víctima de ella desde el primer momento: Es culpable de creer que la vida ha limpiado todo rastro de culpa por sí misma. Es un hombre irreflexivo, un hombre simple que poco a poco, con miedo, con terror, se da cuenta de algo personalísimo, que experimenta la justicia en carne propia porque reconoce su culpa, y que la muerte lo engrandece (su muerte no carece de cierta monumentalidad). Es una muerte que tiene y no tiene sentido al mismo tiempo. Lo tendría sólo en el reino mítico de una antigua polis, pero el caso es que la historia acontece en Güllen. Y en la época actual”.

descubrir la verdad de los hechos y asegurar mediante sus decisiones la impartición de la justicia.

La novela es una historia de detectives inusual, ya que desde sus primeras hojas revela al lector el tipo de delito que se ha cometido, la identidad del asesino y de la víctima, el lugar y las circunstancias en las que ocurren los acontecimientos y, en general, las intenciones de los protagonistas principales.

Los hechos a juzgar parecen, en un principio, muy claros, tan evidentes como para llevar a una pronta resolución del caso: Isaak Kohler, exconsejero cantonal, ha asesinado al profesor Winter en el popular restaurante *Du Théâtre* y lo ha hecho frente a una multitud de comensales y dependientes que ha presenciado atónita tanto el momento del disparo como la sucesiva salida del local del señor Kohler, quien, en lugar de darse a la fuga, ha abandonado el restaurante en total calma como si nada de lo ocurrido ahí hubiese acontecido de verdad o tuviese la más mínima importancia. La flagrancia del delito hace posible que el juicio se ventile rápidamente con la condena de Kohler a veinte años de cárcel.

La intriga de la novela comienza justo en este instante en el que la decisión judicial parece haber resuelto el caso más fácil de la historia. Desde la cárcel, Kohler contrata un joven abogado para que reexamine su proceso partiendo de la hipótesis que el homicida sea otro. Spät acepta el encargo sólo porque necesita dinero y porque cree que Kohler no miente cuando le dice que su petición no tiene otro interés que el de sondar las posibilidades de lo real, de ver hacia dónde nos puede conducir una hipótesis por absurda que sea o parezca ser.

La investigación, contra todas las expectativas iniciales de Spät, comienza a revelar detalles como la defensa deficiente del acusado, la contradicción de algunos testimonios y la ausencia del arma homicida que derivan en la reapertura del caso. Esta vez, todas las sospechas apuntan hacia otro hombre, que, incapaz de cargar con las sospechas se suicida. El gesto es interpretado como una confesión de culpabilidad que da lugar a la absolución de Kohler con fórmula plena.

Como ha escrito Huerta Ochoa, con esta novela Dürrenmatt establece un paralelo entre la justicia y la legalidad.

[...] el derecho imparte justicia mediante sus normas y actos de aplicación, por lo que este tipo de justicia se

produce en el marco de las leyes, y los procedimientos de decisión se rigen por los deberes impuestos al juez. En este sentido, la justicia se identifica con el principio de legalidad, conforme al cual todo acto de aplicación del derecho se debe fundar y motivar en ejercicio de la competencia atribuida al órgano especificado por la ley. Este es el aspecto rígido del derecho, que provee seguridad y certeza jurídicas (Huerta Ochoa, 2021, p. 47).

Pero, en el caso de Kohler, la aplicación rígida, mecánica, del derecho no sólo no logra alcanzar aquella seguridad y certeza tan deseadas, sino que las hace peligrar, ya que contribuye a la construcción de una verdad siempre más ensimismada, perfecta en la forma, pero alejada de la realidad de los hechos. Como afirma Pannarale, para poder llegar a la Verdad, el derecho necesita poder vagar y curiosar en las múltiples dimensiones de la vida, ampliar sus horizontes. De lo contrario, seguirá construyendo su propia y particular verdad, que siempre podrá ser desmentida por otros puntos de vista (Pannarale, 2013, p. 172).

Tanto *Der Besuch der Alten Dame* como *Justiz* contienen una crítica mordaz de la justicia administrada en los tribunales, una justicia que ha evolucionado más en la forma que en la sustancia, dado que si es verdad que la aparición del sistema judicial moderno ha puesto fin a la espiral de la violencia producida por la venganza privada, también lo es el hecho de que el rito judicial, en su forma actual, no ha abandonado la antigua lógica sacrificial, sino que se ha limitado a sustituir la acusación privada con el *Katagoresthai* del que habla Bourdieu, este acusar públicamente que consiste en notificar con autoridad a alguien lo que él es y lo que tiene que ser, un gesto de acusación que es también una categorización que funciona como un destino (Bourdieu, 2001, p. 81). La única diferencia entre la venganza privada y la venganza pública administrada dentro del marco estatal es que la segunda no tendrá una continuación, no será vengada a su vez.

Es por ello que en la novela *Justiz* parece dar igual la identidad del verdadero culpable (si Kohler o Benno). Lo importante es que se halle un culpable. La verdad, como dirá Stüssi-Leupin, “acontece en planos inalcanzables para el aparato judicial” (Dürrenmatt, 2013a, p. 163). Ningún juez, ningún jurado, ningún fiscal aceptará la verdad si la misma, a pesar de su evidencia, no es demostrable por los medios de prueba

admisibles en el proceso. Al Poder Judicial no puede interesar una realidad como la del caso Kohelr que escapa a su comprensión (“todos los testigos se contradecían”, “el arma del delito no había sido encontrada”, “faltaba un motivo válido”, “la declaración del comandante que, si bien estaba muy cerca cuando se cometió el delito, no aclaró si había visto directamente el crimen o si había interrogado testigos”) (Dürrenmatt, 2013a, p. 161), de ahí que la apariencia (“Benno [...] ha despilfarrado más de veinte millones de la presunta Steiermann, el compromiso matrimonial se hace añicos, Benno se arruina y mata inesperadamente a Winter”) (Dürrenmatt, 2013a, p. 159) puede prevaricar la realidad y llegar a convertirse en la única verdad posible (“[...] el Dr. Benno es el asesino”) (Dürrenmatt, 2013a, p. 163).

Esta idea de una justicia que no ha logrado emanciparse de la lógica del chivo expiatorio se manifiesta con toda claridad en el relato *Die Panne* que será objeto de tratamiento específico.

## 5 DIE PANNE Y EL BANQUETE DE LA JUSTICIA

*Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte* es una novela corta o relato largo ambientado en la Suiza de los años cincuenta, del que existen una versión radiofónica, anterior a la novela, más concisa y con un final distinto, que fue transmitida por primera vez el 17 de enero de 1956 en la radio bávara, una reelaboración teatral cuyo estreno tuvo lugar el 13 de septiembre de 1979 en el *Comödienhaus Wilhelmsbad/Hanau* bajo la dirección del mismo autor, y finalmente una versión cinematográfica de 1972, libremente interpretada por su director, Ettore Scola, y que cuenta con la participación de Alberto Sordi en el papel del protagonista principal, Alfredo Traps. Más recientemente, en 2011, ha sido representada en *Las Naves del Español* de Madrid, en una adaptación teatral cuidada por Fernando Sansegundo y dirigida por Blanca Portillo.

La trama es conocida: Alfredo Traps, representante textil, está regresando a su casa tras un día de trabajo, cuando una avería de su coche, un Studebaker lacado en rojo, le obliga a una parada inesperada en un pequeño pueblo de colina, que surge a unos kilómetros de distancia del punto en el que su vehículo ha dejado de funcionar.

La idea de pasar la noche fuera de casa, lejos de su mujer y de sus hijos, no le desagrada, ya que piensa en la posibilidad de tener una aventura extraconyugal con algunas chicas de la aldea. Motivado por esta fantasía, comienza a buscar una habitación en todas las tascas y casas de huéspedes que halla a lo largo de su paseo por el pueblo, pero, desafortunadamente, constata que todas las estructuras receptoras están reservadas a causa de un congreso de criadores de ganado menor y que la única opción viable es la de pernoctar en la casa de campo de un viejo juez del pueblo que suele ofrecer alojamiento a todos los visitantes que lo deseen. Recién llegado a la vivienda del ex-funcionario de justicia, cuyo pasado laboral todavía desconoce, se instala en una habitación donde descubre en la pared un estante con viejos volúmenes de derecho encuadernados en piel (detalle de suma relevancia para la interpretación de la historia que se ofrecerá a continuación): *El delito de asesinato y la pena de muerte* de Holtzendorff; *El sistema del derecho romano en la actualidad* de Savigny; *La práctica del interrogatorio* de Hölle.

Mientras está examinando los títulos presentes en la librería, desde la ventana de su habitación ve a tres señores mayores cruzar el sendero de grava. Todavía desconoce su identidad, pero pronto descubre que se trata de ex miembros del tribunal – un fiscal, un abogado defensor y un verdugo – que han acudido a la casa del señor Werge para participar en un juego con el que suelen entretenerse desde que han dejado de ejercer sus antiguas funciones. El juego consiste en interpretar famosos juicios históricos como el de Sócrates, el de Jesús, el de Juana de Arco o el de Dreyfus, salvo optar por escenificar nuevos juicios cuando algún huésped se ofrece para desempeñar el papel del acusado. Traps es invitado a participar. La idea no es de su agrado pero, para no parecer grosero, acepta. El proceso se desarrolla en un contexto jovial, en el comedor de la casa alrededor de una gran mesa “dispuesta de la manera más solemne y festiva” (Dürrenmatt, 2020, p. 26). El registro inicial es lúdico, pero pronto surge una atmósfera perturbadora. Unos detalles de la vida privada de Traps como su repentino ascenso laboral, el fallecimiento de su ex-jefe por infarto, su mala relación con este último y el romance con la mujer de aquel, apuntan a la probable comisión de un delito refinado, cometido sin

derramamiento de sangre, sin veneno, sin armas de fuego u otros medios similares, en definitiva un delito perfecto.

Traps se convence, poco a poco, de la veracidad de los argumentos del fiscal y decide asumir hasta el final la responsabilidad del propio gesto criminoso. Así decide ejecutar él mismo la sentencia del tribunal que lo condena a muerte y se ahorca en la habitación en la que había sido hospedado por aquella noche.

Al ver su cuerpo colgando en el marco de la ventana, el fiscal toma aliento y dice con “un tono muy dolido, desconcertado y triste por la pérdida de su amigo: -¡Alfredo, mi buen Alfredo! ¡Por el amor de Dios! ¿Pero cómo se te ocurre? ¡Nos has reventado la mejor reunión de caballeros!” (Dürrenmatt, 2020, p. 104).

Yo diría que la novela imbrica dos ideas opuestas de justicia y que la maraña con la que Dürrenmatt nos las presenta no se puede desenredar sin correr el riesgo de romper los hilos de un discurso que pretende hacer uso de la paradoja como elemento que estructura la justicia administrada en los tribunales.

Por un lado, estaría la *justicia como legalidad*, como aplicación de una ley justa al menos desde el punto de vista de las intenciones, y, por el otro, la *justicia como el arte de narrar*, como posibilidad de seguir contando historias más allá de las pretensiones jurídicas de agotamiento del discurso sobre la justicia.

La primera idea de justicia afirma que justo es lo que las leyes establecen como tal en un determinado momento histórico y para una determinada sociedad, mientras que la segunda cree que la justicia es algo disperso en la experiencia que pasa de boca en boca, esto es, en las historias que son antes que nada narraciones de una identidad individual o colectiva y de sus expectativas de justicia.

Para Dürrenmatt, la primera idea no es más necesaria que la segunda, ni viceversa. Ambas constituyen las premisas fácticas y teóricas para la existencia y el funcionamiento del proceso como lugar privilegiado para el mantenimiento de un estándar de justicia cuya ausencia implicaría la no viabilidad de un proyecto social de justicia.

Sin la creación libre y espontánea de narraciones distintas, y en la mayoría de los casos divergentes, sobre lo que cada individuo o cada

comunidad considera como justo, no sería posible para el derecho reclamar para sí el derecho a administrar la justicia a través de sus juzgados y tribunales. Por tanto, la justicia como narración de lo justo o, para decirlo con palabras de Calvo González, como lecho de amor que engendra todas las narraciones posibles acerca de lo justo (Calvo González, 2002, p. 95), no es sino la razón que motiva el monopolio estatal de la Justicia: ya que existen múltiples relatos de lo que se puede tomar o no por justo y ya que, inevitablemente, algunos de ellos entran en conflicto, se hace necesario universalizar la Justicia, escribir el gran relato estatal de la Justicia y asegurarse que el mismo sea aceptado y seguido por los miembros de la sociedad en la que se instituye. Pero, debido a que en las democracias modernas “la justicia emana del pueblo”, para que los lazos que unen el derecho a la sociedad no se aflojen hasta desatarse del todo o, peor aún, lleguen a romperse, es necesario que el relato estatal de la Justicia se actualice conforme a las demandas sociales de justicia que, en un determinado momento histórico, exigen cambios con cierta premura y reúnen consensos tan amplios como para ser tomadas en consideración.

En este sentido, es evidente que la justicia como legalidad, que se agota en el proceso de aplicación del derecho, puede recobrar vitalidad sólo porque nuevas narraciones de lo justo entran en conflicto con ella y desafiándola la impulsan a extender y reforzar su horizonte narrativo. Y es aquí, para Dürrenmatt, donde comienza la tragicomedia: a más acusaciones de injusticia dirigidas a la justicia estatal más justicia estatal y a más justicia estatal más narraciones acerca de la imposibilidad de aquella de ser justa.

Sin embargo, las reflexiones que *Die Panne* contiene en torno al tema de la justicia no se agotan en la manifestación de una mecánica social de regulación, fijación y aplicación de la justicia de tipo circular, en virtud de la cual a cada mejora del programa de justicia estatal sigue inevitablemente un incremento de la injusticia social que a su vez actúa como impulso para una nueva mejora y consolidación del gran relato de la justicia pública, sino que se extienden hasta ofrecer una imagen de la justicia estatal ajena al canon jurídico pero no por ello menos verdadera.

El objetivo de las líneas que siguen es el de detectar la imagen a la que Dürrenmatt recurre para simbolizar la justicia oficial, semantizar el universo jurídico al que la misma alude y ver en qué terminos su potencial narrativo influye en la *memoria voluntaria del derecho*.

Con respecto al primer punto, como ha sido notado por los organizadores de la exposición temporal *Das grosse Festmahl* [El gran banquete], que ha tenido lugar en el *Centre Dürrenmatt Neuchâtel*, del 2 de noviembre de 2019 al 2 de agosto de 2020, en *Die Panne* la imagen de un banquete acompaña la celebración de un juicio. En realidad, hablar de acompañamiento no sería del todo correcto, ya que la representación de un frenético sucederse de platos no deja de sobreponerse al progresivo avance del proceso, al punto que llega un momento en el que el lector ya no puede distinguir los dos planos: el banquete es el proceso y el proceso es el banquete. Comer carne y hacer justicia se convierten en gestos, prácticas, de un mismo ritual.

El juez, el fiscal, el abogado, el verdugo, nos vienen presentados como “cuervos inmensos”, cuyos “ojos pajariles” están clavados en Traps, la “presa exquisita”. Su antigua profesión – la administración de la justicia – se concibe como una fuente de alimento o, al menos, esto es lo que deja entender la relación de causalidad que Dürrenmatt establece entre el juego del proceso (que simboliza la vuelta al ejercicio de la antigua función tras la jubilación) y la mejoría física de los ex-funcionarios de justicia cuando pone en la boca del señor Kummer las siguientes palabras:

Estas representaciones se convirtieron en nuestra fuente de salud; las hormonas, los estómagos, los páncreas volvieron a funcionar, el aburrimiento desapareció; las energías, la juventud, la elasticidad, el apetito reaparecieron (Dürrenmatt, 2020, p. 48).

Al decir que la administración de la justicia se convierte en fuente de salud para los que la imparten, Dürrenmatt está expresando algo más que una simple relación de causa y efecto entre la vuelta al trabajo de unos antiguos funcionarios de justicia y su recobrada vitalidad. Está haciendo alusión a la metáfora orgánica de la máquina de justicia en un doble sentido: en el sentido de que es viviente y de que, en su ciclo vital, se nutre de materia orgánica.

Aparece así la imagen de una justicia estatal que es humana y que sólo puede seguir siéndolo si durante su ceremonial alcanza al cuerpo. Dice Dürrenmatt: “[...] sin perpetrador no es posible descubrir un asesinato, ni hacer que impere la justicia” (Dürrenmatt, 2020, p. 63, 64). Este perpetrador que hace avanzar la justicia es Traps, y el destino de su cuerpo, añade Dürrenmatt, no sólo es el lugar en el que se lleva a cabo “el espaldarazo de la justicia” (Dürrenmatt, 2020, p. 99), sino también el escenario donde se hace visible “la tragedia humana” (Dürrenmatt, 2020, p. 99), donde la misma centella adopta una forma inmaculada y se completa.

Yo creo que la mejor guía para entender todo el alcance jurídico de esta imagen que identifica la justicia estatal, en particular la justicia penal, con un gran banquete<sup>8</sup>, es decir, con una comida copiosa a la que concurren muchas personas para celebrar el descubrimiento de la verdad (descubrimiento que estaría simbolizado por la aparición de los huesos que sigue al consumo de carne), se halla en las páginas con las que Foucault abre su estudio sobre la formación del sistema carcelario y que están expresamente dedicadas al cuerpo del condenado.

Ahí Foucault hace referencia a los cambios que se producen en “la economía del castigo” (Foucault, 2012, p. 16) entre el cierre del siglo XVIII

---

<sup>8</sup> Para un análisis del paralelo que Dürrenmatt establece entre el gesto de impartir justicia y el de comer con voracidad véase Plews (2001, p. 87-97). Para un estudio en torno a las ideas de “festiva verdad”, “pueblo laborioso”, “lucha”, “victoria” y “triumfo”, evocadas por las imágenes del banquete, si bien centrado en la narrativa de François Rabelais, véase Bajtin (2003, p. 228-232): “en la absorción de alimentos, las fronteras entre el cuerpo y el mundo son superadas en un sentido favorable para el primero, que triunfa sobre el mundo (sobre el enemigo), celebra su victoria, y crece en detrimento del otro. Esta fase del triunfo victorioso es obligatoriamente inherente a todas las imágenes del banquete. Una comida no podría ser triste. Tristeza y comida son incompatibles (mientras que la muerte y la comida son perfectamente compatibles). El banquete celebra siempre la victoria, éste es un rasgo propio de su naturaleza. El triunfo del banquete es universal, es el triunfo de la vida sobre la muerte. A este respecto, es también el equivalente de la concepción y del nacimiento. El cuerpo victorioso absorbe al cuerpo vencido y se renueva. Esta es la razón por la cual el banquete, comprendido como el triunfo victorioso y la renovación, cumple a menudo en la obra popular las funciones de la coronación. [...] La naturaleza victoriosa y triunfante de todo banquete hace de él no solamente el coronamiento adecuado, sino también el marco adecuado para toda una serie de acontecimientos capitales. [...] El banquete y las imágenes del banquete eran el medio más favorable para una verdad absolutamente intrépida y alegre. El pan y el vino (el mundo vencido por el trabajo y la lucha) anulan todo temor y liberan el lenguaje. [...] Esta victoria sobre el mundo en el acto del comer era concreta, consciente, material y corporal; el hombre sentía el sabor del mundo vencido. El mundo alimentaba y alimentaría a la humanidad.” Acerca de la analogía entre los “sacs à procès” de los que habla Rabelais y los productos alimenticios del campo y la caza, véase Cavallone (2016, p. 87-90).

y el comienzo del siglo XIX, cuando “una nueva moral propia del acto de castigar” (Foucault, 2012, p. 21) modela todo un nuevo imaginario de la justicia penal. A posibilitar estas transformaciones, dice Foucault, han contribuido dos procesos – la desaparición del espectáculo del castigo y la anulación del dolor –, que no han seguido las mismas coordenadas cronológicas ni han sido impulsados por las mismas razones, pero que están muy ligados.

El primero ha sido provocado por el insinuarse de la sospecha de exceso de parecido entre la violencia del crimen y la de la pena pública, que ha inducido algunos países de Europa y Estados Unidos, a partir de las últimas décadas del siglo XVIII, a abolir prácticas punitivas ejemplares como la retractación pública, la picota, la exposición, la cadena de presidiarios y los trabajos públicos.

A fines del siglo XVIII, y en los comienzos del XIX, a pesar de algunos grandes resplandores, [...] el castigo ha dejado [...] de ser teatro. Y todo lo que podía tener de espectáculo se encontrará en adelante marcado con un índice negativo. Como si las funciones de la ceremonia penal progresivamente fueran dejando de ser comprendidas, el rito que “cerraba” el delito se vuelve sospechoso de mantener con él turbios parentescos: de igualarlo, si no de sobrepasarlo en salvajismo, de habituar a los espectadores a una ferocidad de la que se los quería apartar, de mostrarles la frecuencia de los delitos, de emparejar al verdugo con un criminal y a los jueces con unos asesinos, de invertir en el último momento los papeles, de hacer del suplicado un objeto de compasión o de admiración. Beccaria ya hacía tiempo lo había dicho: “El asesinato que se nos representa como un crimen horrible lo vemos cometer fríamente, sin remordimientos”. La ejecución pública se percibe ahora como un foco en el que se reanima la violencia (Foucault, 2012, p. 17-18).

El segundo proceso, la desaparición del dolor, es el resultado del progresivo ocultamiento de la ejecución de la condena, la cual pasa a ser la parte menos visible del proceso penal en razón de un renovado sentido del pudor que sobrecoge a los detentores del *ius puniendi*, quienes, ahora, en lugar de exhibir la propia fuerza, prefieren dislocarla en un espacio cerrado, inaccesible a la mirada pública. Escribe Foucault:

[...] la justicia no se encarga ya públicamente de la parte de violencia vinculada a su ejercicio. Que mate, ella también, o que hiera no constituye ya la glorificación de su fuerza sino que es un elemento de sí misma que no tiene más remedio que tolerar, pero del que le es difícil

valerse. Las notaciones de la infamia se redistribuyen: en el castigo-espectáculo, un horror confuso brotaba del cadalso, horror que envolvía a la vez al verdugo y al condenado, y que si bien estaba siempre dispuesto a convertir en compasión o en admiración la vergüenza infligida al suplicado, convertía regularmente en infamia la violencia legal del verdugo. A partir de este momento, el escándalo y la luz se repartirán de modo distinto dado que es la propia condena la que se supone que marca al delincuente con un signo negativo y unívoco: se publicitan, por lo tanto, los debates y la sentencia, pero la ejecución misma es como una vergüenza suplementaria que la justicia se avergüenza de imponerle al condenado, que se mantiene, pues, a distancia, y tiende siempre a ser confiada a otros y bajo secreto. Es feo ser digno de castigo, pero poco glorioso castigar. De ahí ese doble sistema de protección que la justicia ha establecido entre ella y el castigo que impone. La ejecución de la pena pasa a convertirse en un sector autónomo, un mecanismo administrativo del cual la justicia se desentiende liberándose así de su sorda desazón por un escamoteo burocrático de la pena (Foucault, 2012, p. 18-19).

Este doble proceso de desaparición del castigo-espectáculo y del dolor del condenado, que se realiza bajo las directrices de una nueva moral del castigar dirigida a alcanzar no el cuerpo sino el alma para su reeducación, produce un nuevo imaginario de la penalidad, la “penalidad de lo no corporal” (Foucault, 2012, p. 25), en el que la atenuación de la severidad del castigo y el cambio de objeto del mismo se interpretan como gestos de filantropía, de sensibilidad, de amor: “menos crueldad, menos sufrimiento, más benignidad, más respeto, más «humanidad»” (Foucault, 2012, p. 26). Sin embargo, dice Foucault, este es el momento en el que termina la tragedia y empieza la comedia, una comedia en la que se celebra el fin del castigo corporal cuando, en realidad, lo que se ha producido es una dislocación del mismo del espacio abierto de la plaza, accesible a la mirada pública, al espacio cerrado de la cárcel. El no ver, el no tener acceso directo al sufrimiento corporal posibilita el discurso de su no estar.

Estas observaciones nos ayudan a entender la alegoría del banquete de la justicia que formula Dürrenmatt: la justicia estatal, al menos en la parte que concierne lo penal, sigue impartándose sobre el cuerpo. Michel de Certeau lo dirá unas décadas más tarde con palabras claras: “[...] la ley se escribe sin cesar sobre el cuerpo. Se graba en los pergaminos hechos

con la piel de los sujetos. Los articula en un corpus jurídico. Los hace su libro” (De Certau, 2000, p. 153). Por ello leemos en *Die Panne* que los volúmenes de derecho que ocupan el estante de la habitación de Traps están “encuadrados en piel” (Dürrenmatt, 2020, p. 18). La referencia no es accidental, sino funcional a la construcción de una imagen del derecho que se parece más al *Saturno* de Goya que a la *Alegoría de la Justicia y La Paz* de Corrado.

## 6 PARA UNA MEMORIA DE LOS SENTIDOS Y UNA CIENCIA JURÍDICA DEL BUEN GUSTO

En *Por una psicología de la alimentación contemporánea*, Barthes escribe:

Alimentarse es una conducta que se desarrolla más allá de su propio fin, que reemplaza, resume o señala otras conductas, y es ahí donde se convierte verdaderamente en un signo. ¿Qué conductas? Hoy se podría decir: todas: la actividad, la labor, el deporte, el esfuerzo, el ocio, la fiesta, cada una de estas situaciones tiene su expresión alimentaria; y casi se podría decir que esta especie de “polisemia” de la comida caracteriza a la modernidad. Antaño, la comida apuntaba a una forma positiva u organizada sólo en las circunstancias festivas; hoy por el contrario, el trabajo tiene su alimentación (entiéndase: en el plano señalético): una comida energética y ligera es vivida como signo mismo (y no sólo como auxiliar) de una participación activa en la vida moderna. El *snack* no sólo responde a una nueva necesidad, da a esa necesidad una cierta expresión teatral, hace de los que lo frecuentan hombres modernos, managers que tienen poder y control sobre la extrema rapidez de la vida contemporánea; hay, digamos, un cierto “napoleonismo” de estas comidas ritualmente densas, ligeras y rápidas. En este plano de usos, totalmente distinto es el *almuerzo de negocios*, ahora comercializado bajo la forma de menú especial: aquí por el contrario, se anuncia el confort y la longitud de las discusiones, dejando subsistir una traza mítica del poder de conciliación de la comensalidad; es por esto por lo que mantiene el valor gastronómico (en la necesidad tradicional) de los platos, haciendo uso de este valor como fermento de euforia adecuado para facilitar las transacciones. *Snack* y almuerzo de negocios, he aquí dos situaciones laborales muy próximas, y de las que sin embargo la comida señala las diferencias con una legibilidad perfecta. Se pueden imaginar muchas otras, que habría que inventariar (Barthes, 2006, p. 220).

Podríamos decir, siguiendo a Barthes, que la administración de la justicia, tal y como la representa Dürrenmatt, tiene su expresión alimentaria en el consumo de carne – carne que no debe entenderse como nutriente natural, sino como “alimento culturizado”<sup>9</sup> simbólicamente construido en referencia a una historia común, que es la historia del sacrificio de expiación. La comida a base de carne en el juicio a Traps simboliza la imposición y el triunfo de la justicia estatal, y también la expiación de la culpa originaria que el proceso a Jesús inaugura.

Desde esta perspectiva, la imagen del banquete, lejos de constituir, como afirma Usmani, una técnica estilística que actúa como telón de fondo pasivo y pintoresco de los temas de la culpa y la justicia (Usmani, 1969, p. 13-14), funciona como un mecanismo introducido deliberadamente por el autor para crear una memoria sensorial de la experiencia procesal, una memoria que, al incrustar el proceso en un universo simbólico alimentario regido por las leyes de la comestibilidad y comensalidad, nos invita a cuestionar las costumbres alimenticias de la ciencia jurídica contemporánea.

#### REFERENCIAS

- ALBASINI, Daniele. Dürrenmatt e il codino di Kant. Note su ragione, potere e minorità. *Vertici: Rivista di studi a cura del Gruppo di ricerca filosofica Chora*, Tortona, n. 2, p. 78-93, 2002.
- ALONSO, Luis Enrique; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carlos Jesús. Presentación: Roland Barthes. Por una Psico-Sociología de la Alimentación Contemporánea. *EMPIRIA: Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, n. 11, p. 205-211, 2006.
- ARNOLD, Heinz Ludwig. Introduzione. In: DÜRRENMATT, Friedrich. *Teatro*. Torino: Einaudi, 2002. p. IX-XLVIII.
- BAJTIN, Mikhail Mikailovich. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.
- BARTHES, Roland. Por una Psico-Sociología de la Alimentación Contemporánea. *EMPIRIA: Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, n. 11, p. 213-221, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal, 2001.

---

<sup>9</sup> La expresión “alimento culturizado” es de Alonso y Fernández Rodríguez (2006, p. 210).

CALVO GONZÁLEZ, José. *La justicia como relato: ensayo de una semionarrativa sobre los jueces*. Málaga: Ágora, 2002.

CAVALLONE, Bruno. *La borsa di Miss Flite. Storie e immagini del processo*. Milano: Adelphi, 2016.

DE CERTAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto tecnológico y de estudios superiores de Occidente, 2000.

DE FREITAS MICHEL, Voltaire; ANTONI DEITOS, Marc. Os tribunais de Dürrenmatt. *Anamorphosis-Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 5, n. 2, p. 357-372, 2019.

DE GIORGI, Raffaele. Intorno al diritto. Kafka, Dürrenmatt e l'idea di Luhmann sul cammello. In: DE GIORGI, Raffaele. *Temas de Filosofia del Derecho II*. Lecce: Pensa Multimedia, 2014. p. 171-183.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma: Introducción* México: Coyoacán, 1966.

DÜRRENMATT, Friedrich. Der Richter und sein Henker. *Der Schweizerische Beobachter*, v. 24, n. 23, 1950.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Zusammenhänge: Essay über Israel: eine Konzeption; Nachgedanken: unter anderem über Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit in Judentum, Christentum, Islam und Marxismus und über zwei alte Mythen*. Zürich: Die Arche, 1980.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Der Besuch der alten Dame: eine tragische Komödie*. Zürich: Diogenes, 1985.

DÜRRENMATT, Friedrich. Toleranz. In: DÜRRENMATT, Friedrich. *Denkanstöße. Ausgewählt und zusammengestellt von Daniel Keel. Mit sieben Zeichnungen des Dichters*. Zürich: Diogenes, 1989. p. 160-161.

DÜRRENMATT, Friedrich. Die Dinosaurier und das Gesetz. In: DÜRRENMATT, F. *Gedankenfuge*. Zürich: Diogenes, 1992. p. 43-86.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Gespräche 1961-1990, Band 3*. Zürich: Diogenes, 1996.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Hércules y el establo de Augias*. Barcelona: Lumen, 1973.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Literatura y arte. Ensayos, poemas y discursos*. Madrid: Síntesis, 2000.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Justicia*. Barcelona: Fábula Tusquets, 2013a.

DÜRRENMATT, Friedrich. *La promesa: réquiem por la novela policíaca*. Barcelona: Navona, 2013b.

DÜRRENMATT, Friedrich. *La avería*. Cáceres: Editorial Periférica, 2020.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

GARAPON, Antoine; CARBONNIER, Jean. *Bien Juger: Essai Sur Le Rituel Judiciaire*. Paris: Jacob-Odile, 1997.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset, 1972.

HUERTA OCHOA, Carla. Justicia. Drama y realidad. Análisis de la obra Justicia de Friedrich Dürrenmatt. In: BERRUECO GARCÍA, Adriana (Org.). *Reflejos del sistema jurídico en la literatura mundial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021. p. 21-38.

MONLEÓN, José. “El matrimonio del señor Mississippi”, de Dürrenmatt. *Triunfo*, año XXVII, n. 547, p. 53-54, 1973.

ORAZI, Massimiliano. La giustizia di Dürrenmatt. Diritto, giustizia e letteratura. *ISLL Papers*, v. 6, p. 1-16, 2013.

PANNARALE, Luigi. La Verità del Diritto. Riflessioni a margine di un racconto di Friedrich Dürrenmatt. *Sociologia del Diritto*, XL, n. 1, p. 159-174, 2013.

PANNELLA, Giuseppe. *Lo scrittore nel tempo. Friedrich Dürrenmatt e la poetica della responsabilità umana*. Chieti: Solfanelli, 2014.

PLEWS, John L. Friedrich Dürrenmatt's Der Richter und sein Henker: Gluttony, Victory, and Justice. *Monatshefte*, 93, 1, p. 87-97, 2001.

SAN LEÓN JIMÉNEZ, Esperanza. *Cosmovisión y literatura en Friedrich Dürrenmatt*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras. Fecha de lectura: 13-07-2015.

SPEDICATO, Eugenio. Introduzione. In: SPEDICATO, Eugenio (org.). *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della paradossalità*. Pisa: ETS, 2004. p. 7-11.

USMIANI, Renate. Justice and the Monstrous Meal in the Work of Friedrich Dürrenmatt. *Canadian Humanities Association Bulletin*, v. 20, n. 2, p. 8-14, 1969.

**Lengua original:** Español  
**Recibido:** 01/08/21  
**Aceptado:** 10/01/22

**TITLE:** *Justice: Marginal notes on the works of Friedrich Dürrenmatt (especially the story “A Dangerous Game”)*

**ABSTRACT:** Considering the capacity of literature in relation to the projection of legal meaning to feed the involuntary memory of law, the present work proposes a reflection around the idea of justice as brought by Friedrich Dürrenmatt’s narrative, with the intention of demonstrating how his works offer an image of real justice alien to the legal canon, but no less true for that. In this sense, the paper analyzes the main works by Dürrenmatt that approach the theme of justice, paying special attention *A Dangerous Game*, a story in which, through the allegory of a dinner, the organic trace and the ancient logic of sacrifice that characterize the modern judicial system.

**KEYWORDS:** justice; Dürrenmatt; *A Dangerous Game*; sacrifice; involuntary memory of law.