

## TEATRO ALEMAN CONTEMPORANEO. EL HOMBRE DE CIENCIA EN BRECHT, KIPPHARDT Y DÜRRENMATT

NICOLÁS J. DORNHEIM

Dentro de este ciclo dedicado al teatro en sus diversas manifestaciones nacionales, me toca hoy a mí, como profesor de literatura alemana, la misión de esbozar, de algún modo, un panorama del teatro contemporáneo escrito en dicha lengua \*. No es pedantería insistir en que soy profesor de *literatura* alemana, pues no deseo despertar una expectativa errónea. Como historiador de la literatura, carente de experiencia práctica teatral, no me incumbe hablar a Uds. del teatro alemán, en cuanto al modo de representar un conjunto de obras teatrales, con todo lo que ello implica: actores, edificios, técnica teatral, decorados y muchos otros aspectos del quehacer escénico. Debo limitarme a referirme a la *historia del drama* alemán, a la obra teatral como obra literaria, como género literario. Esta aclaración, para mí un deber de conciencia, no implica por mi parte una falta de interés por el teatro como espectáculo visual-acústico. Todo lo contrario: me gusta ir al teatro. Esta afición despertó en mí en los años de facultad en Mendoza, con las representaciones de teatro leído, creció durante los seis años de mi estadía como estudiante en Munich y se mantiene hoy gracias a una cada vez más intensa temporada teatral en Cuyo,

\* Texto de la conferencia pronunciada por el autor, invitado por Extensión Universitaria, en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de Cuyo, en San Juan, el 6 de noviembre de 1971. Se ha querido conservar, en lo posible, el carácter original de la exposición oral. Sólo se agregan algunas notas bibliográficas.

sostenida no por elencos de Buenos Aires, sino por los grupos propios, que hoy van a triunfar aún a la Capital Federal.

Fue en Munich, sin embargo, donde viví con mayor intensidad la vasta gama de posibilidades estéticas y sociales que ofrece el arte escénico. Munich es, sin duda alguna, desde el siglo XVIII, una de las capitales del teatro europeo. Ir allí al teatro puede ser un verdadero acontecimiento, no sólo artístico, sino también social. Los alcaldes de la ciudad se sienten orgullosos de invitar a sus huéspedes de honor a una velada teatral; el teatro es apoyado oficialmente como entidad de formación cultural de la sociedad, como escuelas, museos y bibliotecas. De allí los representativos y costosos edificios, de allí la reconstrucción y construcción de más de cien teatros en la Alemania Federal de postguerra. De alrededor de doscientos teatros profesionales, ciento cuarenta son entidades públicas, es decir que dependen del gobierno. El resto son teatros independientes. Antes de la segunda guerra mundial, Berlín era la metrópoli del teatro alemán; hoy varias ciudades, entre ellas Munich, se disputan el honor de poseer los mejores elencos y las más prestigiosas salas del país. En el *Residenztheater*, o teatro del palacio de invierno, espléndido, tuve ocasión de ver, de Goethe, su *Torcuato Tasso*, *Las ratas* de Gerardo Hauptmann, autor naturalista, y *Minna v. Barnhelm* de Lessing; en el *Münchner Kammerspiele*, teatro más pequeño, pero de primera línea, cuyo repertorio se orienta más hacia piezas modernas, vi por ejemplo *El señor Puntilla y su criado Matti* de Bertolt Brecht y *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* de Edward Albee.

Pero quizá más atractivos para la juventud y más de acuerdo con la despreocupación social del estudiante son los llamados *Zimmertheater*, que surgieron en Europa en los primeros años de la postguerra y se mantienen hasta hoy. Sin mayores exigencias escenográficas y ambientales, en una habitación desnuda, un tablado, algunas sillas, los espectadores tan cerca de los actores como una cámara cinematográfica, blue-jeans y pullóveres, piezas avantgardistas o clásicas con una nueva interpretación, las botellas de cerveza circulan durante y no sólo entre los actos de la pieza. Así he visto en Munich la *Antígona*

de Anouilh (en el *Kleines Theater am Siegestor*), el teatro absurdo de Ionesco, algún Sartre en la vetusta ciudad universitaria de Tübingen, la habitación lindaba con el río Neckar; así vi el *Woyzeck* de Büchner.

Pero Munich me ofreció también pequeños teatros de títeres, una escalera bajaba a un sótano, al lado de la puerta un sombrero de copa invertido recibía voluntarios óbolos, tablas como fila de asientos, y frente a mí el mundo encantado de la medieval historia francesa de *Aucassin et Nicolette*. Y Munich era el "Teatro del pueblo", especializado en amenas comedias para ver en la noche de Año Nuevo, como *El cántaro roto* de Heinrich v. Kleist o los Bernardos y Lucindos y las Fenisás y Belisás de una comedia de Lope de Vega. Y Munich era una historia viviente del teatro: los estudiantes que en la puerta de la universidad, con máscaras y textos improvisados, satirizaban a los políticos, sin trajes y sin escenario, como un teatro primitivo. Y el *Juego de la pasión de Oberammergau*, en los Alpes cercanos a Munich, donde cada diez años los habitantes del pueblo renuevan la historia del martirio y la muerte de Jesús, cumpliendo así una solemne promesa que data de los tiempos de la peste, que perdonó a la aldea en la época de la guerra de los Treinta Años, en el siglo XVII.

Pero se trata aquí de incursionar en el teatro alemán contemporáneo. Lo contemporáneo está enclavado en nuestro siglo, pero ambas referencias temporales son a menudo identificadas. Se anuncian conferencias sobre la novela, el arte, el teatro, la música del siglo XX, sin reparar en el paso veloz de las décadas. Lo que en 1930 se podía prometer en una conferencia, es hoy irrealizable. No quisiera ocupar el lugar de quien en 1990 tenga que hablar sobre el teatro de este siglo. Y ya hoy la centuria en que nos toca vivir abarca 71 años de rica actividad teatral. ¿A qué aspecto, pues, limitarme dentro del estrecho marco de una sola clase? ¿Cómo impedir que un enfoque parcial destruya la objetividad, primer postulado del historiador del arte?

Me toca hoy hablar en una Facultad de Ingeniería, lugar en que se hace palpable lo quizá más característico y lo más cargado de consecuencias de todo orden en nuestro tiempo: el avance tecnológico, que ya ha sobrepasado el límite tradicional de nuestro planeta para llevar al hombre al espacio extraterrestre. Un lugar común: la

técnica significa una bendición y al mismo tiempo pone en peligro, sobre todo a través de la aplicación bélica, la continuidad de la humanidad. *¿Podrá sobrevivir el hombre?* reza el título de un libro de Erich Fromm que circula ahora por las librerías.

De allí que pocas figuras de nuestra época susciten tanto el interés general como el científico, el hombre de ciencia, sobre todo el físico, quien parece guardar junto a su saber una sobrecogedora incógnita y la responsabilidad por el incierto destino del hombre. Esto tiene una neta repercusión en el teatro contemporáneo. Así como en otros siglos el espectador compartía el destino de personajes de alcurnia, o sufría desde la platea las vicisitudes del artista en la sociedad (por ejemplo en *Torcuato Tasso* de Goethe), así aparece en nuestra época un nuevo protagonista problemático: el hombre de ciencia. Permítaseme tejer en este contexto algunas ideas, enlazando tres obras teatrales alemanas que se mueven alrededor de uno o de varios científicos: *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht; *El caso J. Robert Oppenheimer* de Heinar Kipphardt; y *Los físicos* de Friedrich Dürrenmatt.

*Galileo Galilei*, en realidad *La vida de Galilei*, fue escrita en los años 1938-9, cuando Brecht, enemigo acérrimo de la tiranía hitlerista, se encontraba en el exilio. Como todas las obras de Brecht, está traducida al castellano. *El caso J. Robert Oppenheimer*, traducido por la editorial española Aymá, es de 1964, y *Los físicos*, del escritor suizo-alemán Dürrenmatt, es de 1962 (1). A través de estas tres importantes obras del teatro alemán podré hacer visibles quizás algunas de las coordenadas fundamentales de este género en los últimos años.

### 1. *Brecht y el teatro alemán contemporáneo*

Bertolt Brecht nació en Augsburgo en 1898 y murió en Berlín en 1956. Es, no cabe duda alguna, el más significativo autor teatral

<sup>1</sup> Se ha consultado las siguientes ediciones: B. BRECHT, *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Losange, 1956, trad. de Oswald Bayer; HEINAR KIPPHARDT, *El caso Oppenheimer*, Barcelona, Aymá, 1966, colección voz imagen, trad. por Adolfo Lozano Borroy. Con un prólogo de Eduardo Haro Tecglen. No conozco una versión castellana de *Die Physiker* de DÜRRENMATT.

alemán de nuestro siglo, no sólo por la amplitud y el nivel de su producción, sino también por la repercusión de sus ideas estéticas en todo el mundo. Se puede estar de acuerdo o no con sus ideas políticas, pero la perfección de sus obras lo ha convertido en un clásico del teatro. Inolvidable para mí la representación de su obra *Los días de la Comuna* en el *Theater am Schiffbauerdamm*, el teatro berlinés donde Brecht durante muchos años, y después su viuda, Helene Weigel, imprimieron su sello al escenario. En Italia fue Giorgio Strehler quien, en su *Piccolo teatro* de Milán, difundió la obra de Brecht. Aquí, en la Argentina, he podido ver *Galileo Galilei* en un teatro independiente de Buenos Aires, y *Las miserias del Tercer Reich*, en Mendoza, en el *Ricardo Milán*, dirigida por Cristóbal Arnold. Hace algunos años, me cuentan, se dio en Mendoza la pieza quizá más popular de Brecht, *La ópera de tres centavos*.

En un volumen muy accesible de la editorial española Alianza, *La literatura alemana desde Thomas Mann*, el crítico Hans Mayer analiza en un capítulo el tema "Brecht y sus consecuencias en el teatro alemán". Dice allí:

"También los personajes escénicos de Brecht parecen tener la propiedad de erigirse, al igual que las figuras míticas de la Antigüedad y del Renacimiento, desde Edipo y Electra hasta don' Juan y Fausto, en verdaderos prototipos. Es evidente que la figura de Galileo ha servido de modelo para numerosos personajes de físicos en el teatro, desde el Möbius de Dürrenmatt hasta el Oppenheimer de Kipphardt"<sup>(2)</sup>.

Este pasaje, cuya lectura ha confirmado *a posteriori* la legitimidad de la vinculación de tres obras que intento en estas páginas, prueba una vez más la actual clasicidad del autor de *Madre Coraje y sus hijos*. Está además reservado a los clásicos el ser asiduamente citados o transfigurados en obras posteriores. Así lo hace G. Grass en su "tra-

<sup>2</sup> HANS MAYER, *La literatura alemana desde Thomas Mann*, Alianza, Madrid, 1970, trad. Ma. Pilar Lorenzo. Mayer menciona aquí a Möbius, personaje clave de *Los físicos* de Dürrenmatt.

gedia alemana" (<sup>3</sup>) *Die Plebeyer proben den Aufstand* ("Los plebeyos ensayan el levantamiento"), pieza estrenada en Berlín en 1966. Günter Grass es más conocido por su narrativa que por su única pieza teatral. Ha escrito las novelas *El tambor de hojalata*, *Años de perro* y la novela corta *El gato y el ratón*. Cito su producción por ser el escritor alemán de mayor peso y el más leído en los últimos veinte años. *Los plebeyos* es uno de los pocos dramas históricos que se ubican temporalmente en la Alemania de postguerra. Grass presenta a un elenco de teatro (con ello hace teatro en el teatro, algo tan característico desde Pirandello, pero que también incluye el *Hamlet* de Shakespeare) en el momento de ensayar *Coriolano*, en los días del levantamiento anticomunista en Berlín oriental, alrededor del 17 de junio de 1953. ¡Y he aquí que el director, el "jefe" del grupo es, sin ser nombrado, Bertolt Brecht!

También la *Gran diatriba junto a la muralla de la ciudad* de Tankred Dorst (1961) remite al maestro y modelo Brecht. Aquí es el espacio de la pieza brechtiana *El alma buena de Sezuán*, es decir la China proletaria.

El citado crítico Mayer nos lleva, en el artículo mencionado anteriormente, a un eco de Brecht aún más relevante: *La aportación más importante al tema "Brecht y sus consecuencias en el teatro alemán" ha de buscarse en el "Marat" de Peter Weiss* (<sup>4</sup>). El *Marat* de Weiss, estrenado en 1964, conocido también a través de la filmación magistral de Peter Brook, lleva un título completo casi barroco: *La persecución y el asesinato de Jean Paul Marat, representado por el grupo teatral del Hospicio de Charenton bajo la dirección del señor de Sade*. La traducción castellana fue hecha pulcramente por la editorial Grijalbo, Méjico, en 1965.

Este "drama en dos actos", que presenta otra vez un teatro en el teatro, como *Los plebeyos* de Grass, esconde desde un punto de vista temático, la contraposición entre el principio individualista y el socialista, ambos encarnados en los personajes centrales, el marqués de

<sup>4</sup> *op. cit.* p. 54.

<sup>3</sup> Así el subtítulo dado por Grass a esta obra, que no ha sido hasta la fecha traducida al castellano.

Sade y Jean Paul Marat. Así lo expresa de Sade en la escena N° 33, "epílogo" (no está en la traducción de Grijalbo):

Era nuestro propósito en los diálogos  
 el ensayar antítesis  
 y confrontarlas siempre de nuevo  
 para terminar con las eternas dudas.  
 Sin embargo, haga lo que haga,  
 no llego en nuestro drama a una conclusión.  
 Yo mismo era un portavoz de la violencia  
 pero en el diálogo con Marat pronto noté  
 que mi violencia era otra que la suya  
 y que niego su método.  
 Por un lado el deseo de cambiar y mejorar  
 al mundo con hachas y cuchillos  
 por el otro el sistema individual  
 de hundirse por medio de los propios pensamientos.  
 Así me ven en la presente situación  
 todavía frente a un no resuelto interrogante.

El camino de Brecht era, como se sabe, el socialismo, su producción teatral intentaba contribuir al cambio en el mundo. Así, Weiss cuestiona en este drama a Brecht y a su estética teatral desde el individualismo extremo de la figura histórica del Marqués de Sade. El *Marat* de Weiss es un interrogatorio constante a Brecht, como lo es, de alguna manera, todo el teatro posterior a él. Con Weiss, el teatro alemán actual se debate entre individualismo y socialismo, entre el teatro tradicional aristotélico y el teatro épico de Brecht y sus consecuencias. El filósofo y crítico católico Romano Guardini dice en su opúsculo *El fin de los tiempos modernos* (5) que el ocaso del individualismo anuncia el comienzo de una nueva era de masas, que repercute en el arte. Por el otro lado, la novela socialista de la Alemania del Este vuelve en los últimos años a la temática del recuerdo individual, es decir a la más característica técnica individualista. Fronteras ideológicas aparentemente bien definidas se borran y permiten, en un flotante proceso, posiciones contrarias. No se sabe cuál será la

<sup>5</sup> ROMANO GUARDINI, *El fin de los tiempos modernos*, Buenos Aires, Sur.

forma del teatro del futuro, pero sí es evidente que las "eternas dudas", como dice de Sade/Weiss, fecundan y vivifican, en la Alemania dividida de hoy, la creación y actividad teatrales. No es casual que *Los físicos* de Dürrenmatt, una de las más recientes entre las obras que presento aquí (1962), señale un acercamiento, una vuelta al teatro tradicional aristotélico.

## 2. Bertolt Brecht, "Galileo Galilei"

Después de esbozar la fundamental influencia de Brecht en el teatro contemporáneo alemán (en Grass, Dorst y Peter Weiss), ha llegado el momento de incursionar en *Galileo Galilei*, en cuanto a exponente de la problemática del hombre de ciencia. Esta pieza fue escrita en 1938-9 en Dinamarca, en el exilio. Los diarios habían publicado por ese entonces la noticia de la desintegración del átomo de uranio por el físico alemán Otto Hahn y sus colaboradores. La obra fue estrenada en 1943 en Zürich. La segunda versión fue representada en 1947 en Estados Unidos. El 18 de diciembre de 1953, Giorgio Strehler estrena *Galileo Galilei* para el mundo latino en su *Piccolo Teatro di Milano*. Nada se sabía en 1939 de las posibilidades de aplicación bélica de la desintegración del átomo. Sólo así la proeza de Hahn pudo entusiasmar a Brecht a tal punto, que parece ser el motivo, el *movens* de la elaboración literaria. El descubrimiento de Hahn parecía augurar un nuevo comienzo de la física, y eso llevó a su vez a Brecht a estudiar la vida de Galilei, representante de aquella generación de hombres que a comienzos de la Edad Moderna abrió el camino a la ciencia moderna. Por eso dice Galilei en la escena primera:

[Y Andrea, el joven discípulo, completa:]

"¡Oh temprano albor al comenzar! ¡Oh soplo del viento / que viene de nuevas costas!".

[Y es nuevamente Andrea, ya hombre maduro, en el trance de llevar los *Discorsi* de Galilei al extranjero, quien da término a la obra, en la escena 15, con las palabras:]

"Estamos realmente en el comienzo".



Es el inicio de una nueva ciencia experimental, que estudia los movimientos de los astros, observa la luna, investiga la caída de los cuerpos. Todo es alegría del conocer. No importa, porque no se sabe, que consecuencias pueda traer la ciencia para el hombre. Hay confianza en la razón, optimismo en cuanto a los resultados: (escena 1)

“Galilei. (desayunando) — En base a nuestras investigaciones, señora Sarti, luego de ardorosas controversias, Andrea y yo hemos hecho tales descubrimientos que no podemos callar ya ante el mundo

[todo lo contrario dirá Möbius en *Los físicos*].

Comienza un tiempo nuevo, una gran era, en la que vivir será un verdadero goce”.

Y: (escena 4):

“Galilei. Yo diría mejor: los científicos no debemos temer hasta dónde nos pueda llevar la verdad”.

Es decir: como la ve Brecht, la ciencia, su dirección, sus resultados, no son todavía en la época de Galilei, y no parecen serlo todavía en el momento del descubrimiento de Otto Hahn, problemáticos en sí. Las aplicaciones militares de la ciencia de entonces nos hacen sonreír: el telescopio permite ver antes al enemigo, el peso de las balas debe ser determinado, y Galilei confiesa “que le divierte” trabajar como director del gran arsenal de la República de Venecia. Los resultados de la ciencia no constituyen pues, para el Galilei de Brecht, un problema de conciencia, no son una fuente de vacilación para el científico. Sus conflictos están orientados y determinados por lo exterior, no residen como *duda* en su seno. Galilei sufre y vence en definitiva las limitaciones que le imponen instituciones como la Iglesia, que defiende la concepción del universo de Ptolomeo. Galileo ataca la filosofía y la física de Aristóteles, así como Brecht ataca al Aristóteles de la Poética.

Bien conocida es la concepción del teatro épico de Brecht, que él entendió como superación de la tradición que arranca con la *téchne poietiké* del Estagirita. Véase por ejemplo, dentro del excelente *Teatro*

*alemán del siglo XX* de Ilse M. de Bruggen (Ed. Nueva Visión, 1961), el capítulo IX, "El teatro antiilusionista, no aristotélico: Bertolt Brecht", o el artículo de Fernando Lázaro (Salamanca, 1957) "Bertolt Brecht y el teatro épico", donde Lázaro inserta la conocida distinción de Brecht entre el teatro tradicional y el nuevo teatro, en las notas finales de *Ascenso y caída de la ciudad Mahagonny*, de 1928-9:

*Teatro dramático, ilusionista, aristotélico*

La escena *incorpora* una serie de sucesos  
envuelve al espectador en la acción y

consume su energía, su voluntad de acción  
lo hace accesible a los sentimientos  
le comunica experiencias  
el espectador se encuentra en medio de la acción  
se le convence con sugerencias  
los sentimientos son censurados

el hombre es presentado como algo conocido

el hombre es inmutable

*teatro épico, antiilusionista*

La escena *narra* esos sucesos  
le convierte en su observador,  
pero

despierta la actividad  
le exige decisiones  
le comunica conocimientos  
se opone a ella  
con argumentos  
se transforman hasta su profunda  
comprensión

el hombre es objeto de investigación

el hombre es mutable y cambiante

En suma, el teatro de Brecht quiere ser en la teoría un teatro de distancia crítica entre el espectador y el escenario. ¿En qué se evidencia el antiaristotelismo de *Galileo Galilei*, más allá del contenido de la obra? por ejemplo en el hecho de la división en 15 escenas que abarcan una buena parte de la vida de Galilei, en los muchos elementos de argumentación reflectiva, en los versos o carteles al comienzo de cada escena.

### 3. H. Kipphardt, "El caso J. Robert Oppenheimer" (1964)

En el año en que Brecht termina su *Galileo Galilei* comienza la segunda guerra mundial. La ciencia de los países beligerantes es puesta al servicio de las exigencias de esta contienda global. Por otra parte, Alemania se aísla culturalmente del resto del mundo. Es por ello que,

entre 1947 y 1957, el teatro alemán se dedica a la ingente tarea de ponerse al día, estrenando y haciendo conocer todas aquellas obras que no estaban permitidas hasta 1945. Se representa a O'Neill, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller, a Jean Giraudoux, Jean Paul Sartre, Albert Camus y Jean Anouilh, a Christopher Fry y Federico García Lorca. Desde 1957 entra una segunda ola, la del "teatro del absurdo": Ionesco, Beckett, Genet, Audiberti y Harold Pinter. En ese mismo año escribe Ionesco en su ensayo sobre Kafka: *Absurdo es algo que no tiene meta. Si el hombre es separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, está perdido, todo su hacer carece de sentido, absurdo, inútil, muere de antemano.*

En 1961 la situación del teatro alemán, en cuanto exponente de nuevas obras de autores germanos, era difícil. Pero en diciembre de ese mismo año el crítico Henning Rischbieter escribe un muy comentado artículo: "Una esperanza para el drama alemán"<sup>6</sup>. De pronto surge una serie de obras, muchas de ellas de asunto marcadamente histórico-político, que no por su temática, sino por su categoría como obras teatrales, constituyen el florecimiento de la última década.

Entre ellas se destaca, de Heinar Kipphardt, *El caso J. Robert Oppenheimer*, de 1964. *El caso J. Robert Oppenheimer* es un ejemplo paradigmático de lo que en Alemania se ha dado en llamar "Teatro documental", por el peso y la presencia constante de la fuente constituida por actas o notas oficiales que documentan un suceso histórico, político o social de relevancia. En la "Observación final" que Kipphardt agrega a su drama se lee:

"El informe escénico *El caso J. Robert Oppenheimer* es un *texto literario*, no un documento. El autor se siente sin embargo determinado por las actas e informes sobre el caso. Su fuente fundamental es la serie de actas protocolares de 3.000 páginas mecanografiadas, de la investigación judicial contra J. Robert Oppenheimer, que fue publicada en mayo de 1954, por la Comisión de la Energía Atómica de los Estados Unidos"<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Artículo publicado en diciembre de 1961 en la revista "Theater heute". Título completo en alemán: "Hoffnung für das deutsche Drama. Zu Stücken von Lenz, Hildesheimer, Grass, Dorst und Walser".

<sup>7</sup> Traducción propia.

El teatro documental puede ser confundido pues, según el propio autor, con la misma fuente, hasta el punto de que se oscurezca el límite entre texto jurídico y texto literario. Hay una intención de extrema objetividad, aunque la selección de las fuentes descubra pronto una intención polémica y moralizante. Antes de entrar en el caso Oppenheimer, quisiera mencionar otros dos ejemplos de "teatro documental"; de Peter Weiss el "Oratorio en 11 cantos", *La indagación*, de 1965, que, basándose en las actas del proceso seguido en Francoforte contra ex-carceleros del espantoso campo de concentración de Auschwitz, traza una dantesca semblanza de ese lugar de exterminación de la raza judía<sup>8</sup>. Y de Rolf Hochhuth, *El vicario* (1963) que, con el apoyo de cartas y documentos oficiales, acusa al Papa Pío XII de no haber impedido la persecución de los judíos durante la época de Hitler<sup>9</sup>.

Como se puede imaginar, estas obras tan cercanas al reciente pasado político alemán despertaron una aguda y persistente polémica, convirtiendo así al teatro en auténtico reflejo de la conciencia nacional.

¿Pero cuál es la situación del hombre de ciencia en *El caso J. Robert Oppenheimer*, para volver al hilo conductor a través del maremagnum teatral de nuestra época? Robert Oppenheimer era un destacado físico nuclear, en la jerga periodística se lo llamaba "el padre de la bomba atómica". En 1954, Oppenheimer es acusado de una supuesta falta de lealtad a su patria, de haber querido impedir o postergar la construcción de la bomba de hidrógeno. Se creía que el físico obraba así por sus pretéritas simpatías hacia el comunismo, anteriores a la guerra. Pero los motivos de Oppenheimer parecen ser en definitiva otros. Con entusiasmo ha construido la bomba atómica en Los Alamos, pero al presenciar la primera explosión nuclear en Alamogordo, *aquel gran globo de fuego*, cruzan por su mente *dos antiguos poemas* (escena 7). Uno dice: *Si la luz de mil soles en el cielo de pronto se viera, al mismo tiempo, eso sería como el brillo de lo maravilloso...*

<sup>8</sup> PETER WEISS, *La indagación* ("Die Ermittlung"). Oratorio en 11 cantos. Barcelona-México, Grijalbo, 1968. Trad. de Ernst-Edmund Keil y Jacobo Muñoz.

<sup>9</sup> No conozco traducción castellana de esta obra.

Pero la otra poesía comienza: *Yo soy la muerte, que todo lo arrebató, que conmociona al mundo...*<sup>10</sup>. Estas dos poesías o, por mejor decir, fragmentos, sintetizan poéticamente la estructura de la *duda*, del conflicto *interior* que rige la problemática del científico desde Hiroshima. El entusiasmo científico por un lado y la profunda angustia del hombre por la otra parte se traducen en escrúpulos que caracterizan la situación del físico en nuestro tiempo. El trasfondo es la posibilidad material de la destrucción total de la vida humana, el resultado, la decisión de Oppenheimer de dedicarse en el futuro a investigaciones privadas inofensivas.

El físico Eduard Teller, testigo del fiscal contra Oppenheimer, "el padre de la bomba H", dice no tener escrúpulos, porque el uso de la bomba ya no sería de su incumbencia. Otros físicos, como Bethe y Rabi, adoptan el criterio de Oppenheimer, en cuanto a la necesidad de tener en cuenta las consecuencias de las invenciones. De este modo, así como *Galileo Galilei* de Brecht presenta un punto de partida de la ciencia moderna, Oppenheimer marca un momento crítico. Sin embargo, Oppenheimer no pierde la fe en la ciencia y sigue trabajando en proyectos pacíficos: *Hemos hecho el trabajo del diablo, y ahora regresamos a nuestras tareas específicas. Hace unos días me contó Rabi, que se volvería a dedicar exclusivamente a la investigación. No podemos (los físicos) hacer nada mejor que mantener abierto el mundo en los pocos lugares que pueden ser mantenidos abiertos.* Así termina la obra de Kipphardt.

#### 4. Friedrich Dürrenmatt, "Los físicos" (1962)

Si bien la comedia de Dürrenmatt es algo anterior al informe escénico de Kipphardt, sitúo a aquélla en el último lugar, pues en ella la problemática del hombre de ciencia llega hasta sus últimas consecuencias. Esta "Comedia en dos actos" de Dürrenmatt, del famoso autor de la *Visita de la anciana dama*, se inserta formalmente en la tra-

<sup>10</sup> Traducción propia.

dición aristotélica, hasta el extremo de respetar las tres unidades. El lugar es un sanatorio para enfermos mentales, llamado "Les Cerisiers". Aquí están reclusos tres físicos nucleares, que se hacen pasar por locos. Uno de ellos, Möbius, se aísla por propia decisión, porque ha desarrollado una "Feldtheorie" y una tesis sobre la gravitación de consecuencias potenciales tan desastrosas, que si cayeran en manos de los políticos, significarían el fin de la humanidad. Los otros dos, Beutler, que se hace pasar por Newton, y Ernesti, que pretende ser Einstein, están en el sanatorio porque han descubierto la verdadera identidad y la cordura de Möbius, y tratan de raptarlo para que sirva a los intereses de sus respectivos gobiernos. Surge un plano argumental de tipo policial, son asesinadas tres hermosas enfermeras que a su vez han notado que los físicos están cuerdos. Y cuando los tres hombres de ciencia podrían salir del sanatorio, Möbius convence a los otros dos de hacerse pasar por locos con él por el resto de sus días, pues sólo así se salvará la humanidad. Dice Möbius: *O nos quedamos en el manicomio, o el mundo se convertirá en uno. O desaparecemos en el recuerdo de los hombres, o la humanidad desaparece.* Y en otro pasaje fundamental:

"...Hemos llegado al final de nuestro camino. Pero la humanidad no está madura. Hemos hecho de punta de lanza, y ahora nadie nos sigue, hemos andado hacia el vacío. Nuestra ciencia se ha hecho temible, nuestra investigación peligrosa, nuestros resultados mortales. Para nosotros, los físicos, sólo existe la derrota frente a la realidad...".

Para Dürrenmatt, la situación actual de la ciencia avanzada es tan amenazadora para el hombre, que sólo cabe para describirla lo grotesco y lo paradójico: la comedia, la simulación de la locura. Para Dürrenmatt nuestra época es una farsa, y sólo la farsa es la forma dramática adecuada para captarla estéticamente. De este modo, la pregunta por la ciencia en el mundo, suscitada por Brecht, adquiere en Dürrenmatt una nueva inflexión. Si *Galileo Galilei* es un punto de partida, *Los físicos* es un *non plus ultra*, en el que el físico ni siquiera vive su conflicto en el mundo real, en la sociedad, como Op-

penheimer, sino que reconoce con su simulada locura su definitiva "derrota frente a la realidad". El debate jurídico, la pugna entre diferentes posiciones todavía posibles en Kipphardt, para Möbius ya son inadmisibles, frente a la rotundidad de su situación como físico ante la sociedad. "El hombre fáustico", el hombre moderno, que como el inmortal protagonista del drama de Goethe todo lo quiere saber, *lo que sostiene al mundo en lo más interior*, ha llegado a la crisis de sus posibilidades, lo que conmueve y fecunda el arte, también arte teatral.

Y de eso se trataba aquí: de ver cómo también el teatro alemán contemporáneo recoge uno de los grandes temas de nuestro tiempo. Y mientras el teatro siga siendo un cabal espejo de lo que sacude a los hombres, seguirá floreciendo y seguirá viviendo.