

La escena expresionista en la obra teatral *La visita de la vieja dama* y la película *El ciudadano ilustre*

The expressionist scene in the play *The Visit* and the film *The Distinguished Citizen*

KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER

Universidad de La Laguna

kvazsch@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7932-5830

Resumen: El presente artículo tiene como fin establecer las características comunes, desde el punto de vista expresionista, entre la obra teatral de Friedrich Dürrenmatt, *La visita de la vieja dama*, y la película argentina dirigida por Gastón Duprat y Mariano Cohn, *El ciudadano ilustre*. En ambas obras, el protagonista es víctima de la crueldad del pueblo al que pertenece y está sometido a la degradación de su entorno y de sí mismo. En este estudio se analizará el trasfondo ideológico, la temática y las técnicas dramáticas y escénicas dominantes en ambas obras que las convierten en una continuación de lo que fue el movimiento expresionista.

Palabras clave: Expresionismo, teatro, cine, pueblo, degradación, *La visita de la vieja dama*, *El ciudadano ilustre*.

Abstract: The purpose of this article is to establish the common characteristics, from the expressionist point of view, between the play written by Friedrich Dürrenmatt, *The Visit*, and the Argentine film directed by Gastón Duprat and Mariano Cohn, *The Distinguished Citizen*. In both works, the protagonist is the victim of the cruelty of the people from the village to which he belongs and is subjected to the degradation of his surroundings and himself. This study will analyze the ideological background, thematic and the dominant dramatic and scenic techniques in both works that make them a continuation of the past expressionist movement.

Keywords: Expressionism, theatre, cinema, people, degradation, *The Visit*, *The Distinguished Citizen*.

1. INTRODUCCIÓN

Más arduo que definir el expresionismo es, posiblemente, querer delimitarlo en unas coordenadas temporales determinadas. Este movimiento artístico, que proclamaba «la primacía de lo subjetivo, del pensamiento y de la intuición del hombre como fuerzas capaces de cambiar el medio en el que vivimos» (Oliva, 1990: 368-369), no despuntó hasta desaparecer en 1927 con la llegada de la corriente artística que recibió su herencia, la *Neue Sachlichkeit* («Nueva Objetividad»), sino que, por el contrario, ha persistido hasta la actualidad en ciertas técnicas, temáticas, estructuras o, incluso, en el planteamiento de que lo importante no es la realidad objetiva en sí.

Por tal motivo, sin ser una película expresionista y sin que los directores de la misma hayan pretendido, al menos en un primer momento, adjudicarle características semejantes, la película argentina *El ciudadano ilustre* (2016), dirigida por Gaston Duprat y Mariano Cohn, y ganadora del Premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana, traza, de forma similar a la obra de teatro del suizo Friedrich Dürrenmatt, *La visita de la vieja dama* (1955), un arco dramático entre «la festiva y acogedora recepción inicial del escritor Mantovani» y «las instancias finales en que se verá en la necesidad de huir del pueblo a la carrera y entre disparos» (Fontana, 2016). Son las escenas que la crítica cinematográfica ha calificado como de «inverosímil patetismo» (*Con los ojos abiertos*, 2016), de «toneladas de esperpento» (*El País*, 2016), de «broma incómoda» (*Micropsia*, 2016), de «brillantez satírica» (*Fotogramas*, 2016) las que serán aquí analizadas en relación con la obra de Dürrenmatt, pues aquello que ha sido considerado «surrealismo costumbrista» (*El Confidencial*, 2016) es, en realidad, una visión expresionista que persigue provocar a su espectador.

En ambos casos, los protagonistas esperan la llegada de la vieja dama o «la dama del alba», en palabras del dramaturgo español Alejandro Casona, rótulo que mereció en 1944 el título de uno de sus melodramas. En el caso de la obra fílmica, esta dama donosa no es otra que una muerte ya anunciada; sin embargo, en la obra de Dürrenmatt, la metáfora de la muerte no dista mucho de la descripción que Quevedo daba de ella en *Los sueños*: «[...] muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas [...]. Un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda de todos colores; por el un lado era moza y por el otro era vieja» (1967: 94).

También luciendo joyas entra Clara Zajanassian a escena, pero a diferencia de la Muerte descrita por Quevedo, en la obra de Dürrenmatt está representada de forma esperpéntica, degradada,

porque más que ser la Muerte, es ella quien la provoca: «Sesenta y dos años, pelirroja, un collar de perlas, enormes pulseras de oro, vestida exageradamente con un gusto atroz, aunque quizá por eso mismo como una dama mundana, no exenta de cierta gracia pese a todo lo grotesco» (2014: 21). Se trata de una mujer multimillonaria desarticulada, viva imagen del horror expresionista. En la película, sin embargo, no hay metáfora posible, solamente el resentimiento de una comunidad hacia uno de sus ciudadanos, foráneo y traidor a la vista de todos.

2. OBRA CINEMATOGRÁFICA Y OBRA TEATRAL

Un tema común entre la obra dramática y la cinematográfica, pero también en otras piezas teatrales de Dürrenmatt como *Der Physiker* (1962) o *Romulus der Grosse* (1949), es la traición y su consecuente venganza. A diferencia del dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1898-1956), Dürrenmatt nunca intentó dar con sus obras respuestas dogmáticas a los temas que pertenecen a la condición humana. Sus textos no se vinculan con una ideología determinada ni pueden inscribirse dentro de una literatura revolucionaria. El mismo autor establece en la primera edición de su obra, en 1956: «Propongo un mundo, no una moral». En palabras del propio autor, «el ser humano no cambia y se convierte en víctima del mundo modificado por él» (Dürrenmatt, 1996: 316), mientras que Brecht creía en un mundo que se podía cambiar. No obstante, la influencia de Brecht en las obras de Dürrenmatt es evidente. El Teatro Épico considera que el propósito del teatro es presentar ideas y acercar el público para que las comente, más que entretener o mimetizar la realidad. En las obras de Dürrenmatt, el juicio que tenga el público no estará inducido por una propuesta del autor: «[la obra] está escrita por alguien que no pretende distanciarse de sus personajes, ya que no está seguro de que obraría de distinta forma que los güllenses en la misma situación» (Dürrenmatt, 1996: 316). Esta actitud del dramaturgo es propia de la corriente artística del expresionismo, puesto que este reclama un nuevo tipo de sociedad mediante el arte. Sin embargo, las obras artísticas solo pueden manifestar su oposición ante el estado de las cosas mediante las distorsiones, las líneas nerviosas, los contrastes de forma y color, la angustia y el desconcierto.

La visita de la vieja dama podría suponer el descenso de Alfred, chivo expiatorio del pueblo, al infierno, como además advierte el cartel dantesco a las puertas del pueblo: «prohibida la entrada». Para Daniel Mantovani, protagonista de *El ciudadano ilustre*, la llegada al pueblo de Salas es también un descenso a los infiernos, pero ya no solo

del individuo, sino también del resto del pueblo. En la pieza teatral, el protagonista, Alfred III, sin saberlo, debe cumplir una condena por sus errores cometidos en el pasado, de tal forma que la dama llega para rendir cuentas por haber sido abandonada ante un pueblo al que exige, además, que dé la vida por ella. Observa Rodríguez Muñoz (2001: 514) que la obra critica implícitamente «el hecho de que la sociedad no sea capaz de trascender mediante la capacidad de amar el horror de la barbarie, incrementándola con una barbarie aún mayor». Sin embargo, esto no es ninguna novedad, debido a que ya es posible comprobarlo en la obra de Henrik Ibsen, *Un enemigo del pueblo* (1882), en el cual, el doctor Stockmann, después de descubrir en el agua del balneario del pueblo una bacteria contaminante, es acusado de arruinar su ciudad natal, primero por el alcalde y luego por todos los ciudadanos, y va siendo, paulatinamente, excluido y limitado en ejercer sus derechos, del mismo modo que sucede en la obra de Dürrenmatt y como también ocurre en la película de Duprat y Cohn. Mantovani, por su actitud arrogante y por «defenestrar» el pueblo de Salas en sus libros, en una terrible confusión entre la ficción y la realidad, debe pagar por lo que le ha hecho al pueblo.

Es importante resaltar la posición que los protagonistas de sendas obras tienen al comienzo de la obra: uno llega al pueblo de Salas con la noticia de que será nombrado «ciudadano ilustre» y el otro será nombrado el nuevo alcalde de la ciudad de Güllen en primavera. El mismo Alcalde le dice a Alfred antes de la llegada de Clara Zajanassian: «Hace tiempo que es usted la persona más popular de Güllen» (2014: 20). Este método acentúa la degradación que sufren ambos personajes al pasar de estar en un pedestal de respeto y admiración social a ser repudiado por sus vecinos.

Tanto Salas como Güllen, pueblos imaginarios que se localizan en países reales (Argentina y Suiza, respectivamente), constituyen un micro-mundo caído en desgracia y «alejado de la mano de Dios». Los ciudadanos de ambos lugares aíslan paulatinamente a los protagonistas, Daniel y Alfred, hasta que se quedan completamente solos y toman conciencia de su absoluta soledad como un preámbulo de la muerte. Ambos intentan escapar de allí, pero ninguno de los dos lo consigue, a pesar de haber sido advertidos con anterioridad por un ciudadano del pueblo, el único que no está del todo corrupto, que actúa a modo de arcángel. Se trata de El Maestro en la obra de Güllen y de Irene en la película, expareja del protagonista. El Maestro le dice a Alfred: «Van a matarlo. Lo supe desde el principio, y usted también lo sabe hace tiempo, aunque en Güllen nadie quiera darse por enterado» (2014: 104). «Te tenés que ir ya de Salas [...]». Te tengo que sacar ya mismo

de acá» (1:37:54), le advierte Irene. No obstante, ambos siguen perteneciendo al pueblo y asisten a «la tramoya escénica que se levanta ante la crucifixión de un pobre hombre» (Rodríguez, 2001: 517).

3. «CAPÍTULO V: LA CACERÍA»

En la película se produce una prolepsis que se relaciona directamente con las señales que le hacen dar cuenta a Alfred III de que la comunidad se está organizando en su contra. Se trata de la escena en que Mantovani sueña con una sucesión de personajes pertenecientes al pueblo de Salas, en un principio inofensivos, como el portero del ayuntamiento o la reina de la belleza, que empuñan un arma de fuego (véase fot. 1). En la obra de Dürrenmatt son numerosas las ocasiones en que los personajes se presentan armados ante Alfred, también los más inocentes, por ejemplo El Pastor, como se comprueba en la siguiente acotación: «Entra el alcalde, pone un revólver sobre el pupitre y se sienta» (2014: 67) o «Por la izquierda entra el pastor con un fusil en bandolera» (2014: 73). Estas escenas, por lo tanto, actúan como una advertencia o, incluso, un adelanto de lo que ocurrirá más adelante. La sensación que provoca, en los protagonistas primero, pero también en el espectador/lector, es una mayor tensión y desconfianza respecto a los habitantes del pueblo, incrementado en la película por la mirada de los personajes a la cámara que apela directamente a su espectador. Todos son capaces de matar, incluso un pastor o un anciano vestido con una bata.

Si nos detenemos en la escena que ya se anticipaba, es decir, en el último capítulo que narra la película *El ciudadano ilustre*, salta a la vista el principio general del expresionismo que también se hace evidente en la versión de la obra de Dürrenmatt de Juan Mayorga, en el cual «los escenarios no imitan la realidad, sino que reflejan plásticamente (líneas en diagonal, angulaciones, sombras) los estados anímicos de sus personajes» (Romaguera y Asina, 1980: 100). En la película, el protagonista, llevado en la parte trasera de un coche como un animal al matadero, atraviesa una calle desierta custodiada a ambos lados por algunos vecinos del pueblo que tuvieron algún conflicto con Mantovani: el hombre que creyó reconocer a su padre en el libro escrito por Daniel, el pintor cuya obra no fue debidamente reconocida y alabada, o el propio alcalde. De este modo, los habitantes del pueblo de Salas lo ven desfilar hacia el lugar donde se le dará muerte o, al menos, un escarnio (véase fot. 2). La técnica empleada, por lo tanto, consiste en centrar al personaje ante un punto de fuga marcado por las diagonales que forman las farolas a ambos lados de la calle.

Algo parecido ocurre en la escena de la obra de Dürrenmatt cuando Alfred decide viajar en el próximo tren que lo aleje de la ciudad y el pueblo, a modo de coro griego, ejerce presión sobre el protagonista para que no consiga subirse al tren. Sin embargo, y esto recae en la decisión tomada por la dirección escénica porque Dürrenmatt no lo hace explícito en las acotaciones, los habitantes de la ciudad nunca llegan a detener físicamente a Alfred, aunque por el parlamento del mismo pareciera que, efectivamente, lo están acorralando. Esta escena es clave en la obra porque «el expresionista ya no ve, tiene “visiones”» (Eisner, 1988: 17). Exclama uno de los ciudadanos del pueblo en la representación teatral de Mayorga: «Al menos tendremos derecho a despedirte» (1:30:33), a lo que otro ciudadano, y después todo el pueblo al unísono, agrega: «Como viejos amigos». Esta última frase hecha debe tomarse de forma literal, puesto que, como final del segundo acto, marca el punto de inflexión entre el momento en el que los habitantes de la ciudad de Güllen aún sostenían sus principios morales, y el momento en el que sus propios vecinos se convertirán en enemigos. En la película, la pasarela de los rostros de los vecinos, aquellos que lo conocen desde hace mucho tiempo y que le habían admirado antes de su llegada, es una evidencia de que, primero, tampoco Mantovani podrá jamás salir del pueblo; y, segundo, de que se encuentra en la misma situación que el personaje de Dürrenmatt: perdido.

Este personaje coral constituido por los güllensen al igual que el resto de los ciudadanos, excepto el propio Alfred III o Clara Zajanassian, no es designado con un nombre propio, sino en función de su clase o categoría (El Alcalde, El Policía o El Maestro, solo por nombrar algunos). Dicho fenómeno es una técnica eminentemente expresionista de despersonalización. En la película, aunque este procedimiento no se lleva a cabo, sí es presentado el protagonista Daniel Mantovani en más de una ocasión bajo el rótulo de «ciudadano ilustre» a modo de «personaje simbólico filosófico», según la denominación que utiliza Plebe (1971: 80) para distinguir los tres tipos de personajes abstractos¹. A pesar de ser un ciudadano ilustre también cumple la función del protagonista, aunque este título honorífico solo sirve como una amarga ironía. A su vez, el hombre que lo matará lo llama Titi, un apodo que lejos de acercar afectivamente al personaje, como cabría esperar, logra también despersonalizarlo o, en todo caso, degradarlo.

¹ El uso más representativo del personaje simbólico es en la obra de teatro de Kokoschka, *Sphinx und Strohmännchen* (1956), en la que uno de ellos es denominado el «Señor Hombre-de-Caucho».

Es importante resaltar que la película no es íntegramente expresionista, sin embargo, esta última parte, coherente con el desarrollo degradante de la actitud de los ciudadanos antes el recién llegado, adquiere un tinte expresionista, sobre todo por el empleo de recursos visuales como la máscara que lleva su amigo Antonio. Precisamente, el empleo de máscaras responde al hecho de que el expresionismo es un complejo ideográfico. Esto ya se puede comprobar en *El gran dios Brown* (1925), de Eugene O'Neill, en el cual cada personaje cambia varias veces de máscara, o de expresión en su máscara, para ofrecer una síntesis de cada estado. En la película de Duprat y Cohn, la máscara solo aparece una vez en la escena de mayor tensión, difuminando por completo el rostro del que pudo ser en algún momento un amigo. En el expresionismo la ideografía es una imagen (véase fot. 3), ya que el elemento de la máscara sugiere otro significado: el personaje se transforma siendo el mismo, es decir, su carácter ha cambiado y, por lo tanto, también sus acciones.

A su vez, los personajes, inocentes al principio y cada vez más corrompidos a medida que se acerca el final, desvelan, en realidad, personajes diabólicos, perversos, poderosos y en vías de perdición y delito, propios del cine expresionista que pretendía «subvertir los valores de la sociedad burguesa, denunciando, de forma violenta y exasperada, sus aspectos negativos» (González, 1990: 61). No obstante, lo interesante de esta película es la ambigüedad que esconde, puesto que nunca queda del todo claro hacia qué sector de la sociedad va dirigida la crítica de esta obra. «El cine expresionista tiene que ser grafismo viviente» (Romaguera y Asina, 1980: 102) y así se comprueba en la escena de «La cacería» en la que solo suena una voz en *off* correspondiente a las distintas voces de cada uno de los habitantes del pueblo. En este recorrido hacia el descampado, la niebla envuelve la escena, poniendo así de relieve la confusión, el hermetismo y el silencio. Paradójicamente, la oración que recitan los habitantes del pueblo de Dürren es la siguiente: «¡Que aleje las tinieblas de la ciudad!». No obstante, en la versión de Mayorga, Juan Carlos Pérez de la Fuente optó en su representación teatral por sustituir la oración o el momento solemne por una canción de musical en la que el pueblo, uniformado con trajes rojos y rosas, baila después de haber adquirido el cheque de Clara Zajanassian ante un cartel que dice con letras gigantes «VEN», en clara oposición con el cartel al comienzo de la obra que advertía del paso restringido a la ciudad. «Estos circunstanciales *boys* de gran musical visten como ven el futuro: “color de rosa”», opina García Templado (2000), lo cual mantiene la coherencia con la estética *drag-queen* que Pérez de la Fuente elige para los eunucos, y con los

portadores de la «silla gestatoria» de Clara que no son otra cosa que sado-masoquistas vestidos de cuero y estética nazi.

De este modo, se escenifica una tragedia grotesca que acaba en un gran musical. A propósito, sostenía Jan Kott (1965): «Ill y los güllenses se encuentran en una situación en la que no cabe lo trágico, en la que solo hay lugar para lo grotesco», y este puede ser el principio fundamental de la película, puesto que la tragedia se convierte, sobre todo en la obra de Dürrenmatt, en una consecuencia directa de la caída en la tentación. Al final resulta que Clara Zajanassian restablece el orden perdido y posibilitó la felicidad del pueblo de Güllen, «después de todo, el sentimentalismo y el derecho natural son realidades culturales fácilmente manipulables» (García, 2000).

Otra analogía que se puede establecer entre la secuencia que lleva por título «Capítulo V: La cacería» y la obra de Dürrenmatt es aquella que se relaciona con el intento de dar caza a la pantera negra que huyó pocos minutos después de que llegara con su dueña, Clara Zajanassian, a la ciudad. No obstante, este intento de cazar a la bestia no es otra cosa que la premonición del rapto y fin del propio Alfred. El Policía comenta: «Y tengo que darle caza. La ciudad entera tendrá que darle caza», a lo que responde Alfred: «A mí vais a darme caza, a mí» (2014: 66). Ante esta atmósfera tensa, en la que, de pronto, las armas han proliferado entre los habitantes del pueblo, Alfred ya es consciente de que corre peligro y de que el objetivo de la escopeta está, en realidad, apuntándole. Algo similar encontramos en la película, en la cual la esposa de su amigo Antonio y su expareja le advierte: «Ni se te ocurra irte de cacería con Antonio» (1:37:50).

En la escena que nos interesa, una de las voces que Mantovani recuerda es aquella que dice: «Este tipo es un Judas», lo cual pone de manifiesto el sentimiento de traición que el pueblo intenta contagiar a ambos protagonistas. Comenta Rodríguez Muñoz que «lo sagrado es expresionista» (2001: 515), porque el expresionismo en sí nace en un momento en el que «el mundo entero rinde culto al horror». De este modo, lo trágico y lo apocalíptico se dan cita en estas dos obras las cuales tienen una «estructura de sueño pesadillesco y premonitorio» (2001: 515), lo cual se ve reforzado en la película cuando Mantovani, al final, presenta su libro basado en la historia que acaba de ser representada y no queda claro si realmente Mantovani vivió todo aquello: ¿le llegó alguna vez una bala realmente? La pregunta que un periodista le hace en esta rueda de prensa sobre cuánto tiene de realidad su historia es lo que podríamos preguntarnos acerca del expresionismo, el cual perseguía «las visiones provistas de un estado de ánimo vago y confuso, concreto e irreal a la vez» (Eisner, 1988:

21). El mero hecho de que se represente la historia que fue escrita posteriormente (o quizás solo existió a la vez que se escribía) muestra, precisamente, el hecho de que «la realidad ha sido creada por nosotros, la imagen del mundo tan solo existe en nosotros» (1988: 16).

4. TÉCNICAS EXPRESIONISTAS

Consideraba Lotte H. Eisner (1980: 103) que era necesario diferenciar entre «la iluminación a lo Rembrandt de la iluminación abrupta y “de choc” de los expresionistas». No obstante, es necesario detenerse en la escena de la representación teatral que se desarrolla en la carnicería (véase fot. 4) y en la que se muestra una res colgando del mismo modo que en un cuadro de Rembrandt que lleva por nombre *El buey desollado* (1655). En la misma, la técnica del claroscuro sigue presente, pero ahora no esconden los rasgos de los personajes, sino que cada ciudadano está recortado contra un fondo negro y se encuentran tras una mesa blanca completamente iluminada, una remembranza del laboratorio del boticario de *Caligari* (1920), por su conjunto de líneas deslumbrantes e insólitas. No parece fortuita la introducción en esta escena de esta referencia a Rembrandt, puesto que el pintor era el maestro del “negro bilioso”, de lo melancólico, y busca siempre «el lado oscuro de la existencia, la hora crepuscular en la que lo sombrío parece aún más sombrío y lo claro más claro» (Eisner, 1988: 49). Precisamente esto es lo que se muestra en la escena: lo oscuro y lo luminoso se potencia en su contraste. Por ello, la mesa es tan blanca y el fondo tan negro. A su vez, entre los dos extremos, los ciudadanos que participan en esta escena en la que llegan los periodistas portan una vestimenta marrón, «el más irreal de todos los colores» (Eisner, 1988: 49), que remite al marrón del taller de Rembrandt.

En la representación escénica que se hizo en 1987 por Daniel Gallegos en el teatro La Aduana, el estilo expresionista logró acentuar la pobreza del desvinciado pueblo, lo cual se muestra en la escenificación del Bosque de Conradsweiler que se hizo con maderas colocadas angularmente y sostenidas por los personajes (Vargas, 2004: 85). Además, transmite la idea de miseria y fantoche que responde al rechazo del teatro expresionista de cualquier maquinaria o artificio moderno que pudiera distraer al público (Oliva, 1990: 370). Pero, sobre todo, es importante recalcar los colores blancos, grises, madera vieja, terracotas y negros que predominan en esta representación teatral, puesto que provoca, precisamente, la sensación de abandono, miserabilidad, «un pueblo de muertos vivientes que luego emergen a

una posición económicamente estable, dentro de una rigidez intrínseca y latente» (Vargas, 2004: 85).

El decorado, tanto en la puesta en escena de Gallegos o en la de Mayorga, se construye a partir de las líneas de fuerza, de sus momentos de exaltación, de sus gritos. De ahí que la luz y los silencios sean los verdaderos tramoyistas de la escena. Oliva (1990: 369) establece al respecto que «en el espectáculo expresionista se rompe el equilibrio y la proporción clásica; se puede retardar el relato con paréntesis, monólogos exaltados o turbadores silencios».

En ambas obras, aunque más en la película que en el drama teatral, la iluminación busca recalcar las sombras, de modo que la oscuridad y la noche son esenciales en los momentos de mayor tensión. Así lo interpreta también Eisner en *Predisposición de los alemanes para el expresionismo*, y hace notar los paralelismos de esta corriente artística con el Romanticismo: «[...] hacen de la noche el momento esencial de la existencia» (1968: 71). Si tenemos todo esto en cuenta, nos encontraríamos ante una técnica, por lo tanto, más bien impresionista.

Por otro lado, Guerrero Zamora considera clave en la estética escénica del expresionismo la ampliación del gesto, el contrastado claroscuro, el contraluz o la proyección al costado de los actores (1955: 15), lo cual consiste en el principio luminotécnico perteneciente a la escuela de Strindberg. Este procedimiento se refleja en la película como se puede observar en el fotograma 5, en cuya escena el actor está iluminado de forma parcial por una luz anaranjada, mientras la otra mitad del rostro queda escondido entre las sombras. Esto provoca que sus cejas espesas se recorten de forma más notoria en su cara y que se resalte su mueca siniestra. De este modo, tres ciudadanos más lo observan iluminados únicamente por el alumbrado público que emula, en cierto modo, la luz cenital usada en el escenario. Un ejemplo en la representación escénica son las conversaciones que mantienen Alfred y La Policía, El Alcalde y El Pastor, en las cuales una luz blanca solo consigue alumbrar la frente, la nariz y los pómulos, y oculta los ojos de los personajes. Así queda planteado el interés del expresionismo por querer ofrecer un esquema radiográfico del ser.

No obstante, el expresionismo se encontraría, sobre todo, en la estructura de ambas obras. Tanto en la película como en la obra de teatro, es el miedo y el horror lo que provoca desenlaces trágicos, pues la trama se desarrolla en un ambiente de secreto y conspiración. Al fin y al cabo, en el expresionismo «lo importante es crear inquietud y terror» (Eisner, 1988: 28). Es por ello que lo que Clara Zajanassian le dice a El Maestro, «Güllen por un asesinato, progreso por un cadáver», no es tan distinto al pensamiento de los habitantes de Salas, puesto que

concuerdan en que la ciudad prosperará una vez que Mantovani ya no sea parte de ella.

La apoteosis llega en el pueblo de Dürren al final con un Padrenuestro, una oración de bendición tras haber recibido, cada uno de los ciudadanos, su cheque correspondiente. Esta oración resalta, por lo tanto, la condición patética del ser humano desacralizada o, por el contrario, la sacralización del crimen, lo cual se refleja también en la película. En el momento en que Daniel es disparado por Roque, acompañante de Antonio y novio de su hija, este se santigua dos veces. Aquí, nuevamente, aparece lo sagrado como un elemento expresionista porque hace temer y temblar al hombre ante su presencia. El horror infunde doble temor si es aceptado por la máxima autoridad religiosa que premia y castiga. Conviene detenerse en el personaje de Roque, puesto que aúna numerosas características propias del movimiento artístico que aquí planteamos. Establecía Eisner (1980: 104) que «los intérpretes netamente expresionistas son ya mucho menos frecuentes», no obstante, en Roque podemos reconocer la personificación de la degradación humana. Coherente con su nombre, Roque es bruto en sus movimientos, no habla, los únicos sonidos que pronuncia son irreconocibles, solamente actúa por impulsos violentos, y carece de cualquier tipo de ética o moral. Es un personaje deshumanizado que encarna la ignorancia y su peligro, puesto que es el que mata finalmente a Daniel sin escrúpulos ni cargo de conciencia, satisfecho.

La mirada dirigida directamente a la cámara que Mantovani ofrece al final de la película funciona como la luz que ilumina a la sala de espectadores en el momento en el que se enjuicia a Alfred. En ese momento de la obra muchos de los presentes entre el público en el María Guerrero levantan la mano durante el voto en el que se decide si se debe mantener con vida o no a Alfred. El propio Pérez de la Fuente añadía, en una entrevista con Ignacio Amestoy, lo siguiente: «He querido confundir al público, que se pregunta, ante unas imágenes trucadas, en las que todo el mundo levanta el brazo condenatorio, quién habrá levantado el brazo, el de detrás, el de al lado... Y nadie se fía de nadie» (2000: 21). En la película, el interrogante que se plantea es si realmente lo que acaba de ver el espectador ha sucedido o no dentro del pacto de la ficción, ya que de por sí se trata de una historia ficticia. De alguna manera, tanto la obra cinematográfica como la dramática persiguen interpelar a su público. Este mundo hostil al que se refiere el director del CDN en el que nadie confía en el otro es precisamente lo que la película de Duprat y Cohn intenta transmitir.

5. CONCLUSIÓN

Tanto en la obra filmica *El ciudadano ilustre* como en la obra de teatro *La visita de la vieja dama* se cuestiona la organización moral del Occidente cristiano, es decir, los principios éticos por los que se rige la conducta del ser humano en sociedad. Este planteamiento no deja de ser profundamente expresionista, puesto que es la miseria surgida después de la Primera Guerra Mundial y la preocupación por el mañana lo que empujó, primero a los artistas alemanes y luego al resto de Europa, a desarrollar este movimiento. En la obra de teatro de Dürrenmatt la relación es más sencilla de establecer por el contexto socio-histórico en el que fue escrita, pero no ocurre lo mismo con la película de Duprat y Cohn, producida medio siglo más tarde, lo cual impide poder inscribirla dentro del expresionismo. No obstante, y posiblemente sin intención alguna por parte de los directores, se puede establecer una serie de vasos comunicantes entre las dos obras que se comprueba ya en el argumento: una comunidad que se vuelve en contra de un conciudadano, el cual sufrirá el hostigamiento del pueblo hasta su trágico final.

El lugar en el que se desarrollan los dos argumentos actúa como una cápsula del tiempo, pues los dos pueblos, Salas y Dürren, se mantienen como un refugio de costumbres, prejuicios, inequidades y crueldades donde se pueden poner en práctica el cinismo. Entre sus ciudadanos, una presunta superioridad intelectual y extra-moral se ríe de la debilidad de los otros que conforman un ejército de prescindibles, los cuales pasan por el mundo para afirmar su intrascendencia. En la obra de Dürrenmatt, el personaje cínico es doble y lo conforman Clara Zajanassian y Alfred Ill, aunque a este último, al ser víctima directa de la primera y por la empatía que el público pueda generar, le perdonamos sus errores. Al fin y al cabo, y como dice el Doctor Stockmann en la obra *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen: «el hombre más poderoso del mundo es el que está más solo» (1972: 160).

La escena expresionista en la obra teatral *La visita de la vieja dama...*

IMÁGENES



Fot. 1 (1:22:19). Sucesión de personajes con un arma de fuego.



Fot. 2 (1:41:53). El pueblo ve al protagonista desfilando hacia su fin.



Fot. 3 (1:40:51). El uso de la máscara.



Fot. 4 (1:44:48). Res colgando como en el cuadro de Rembrandt *El buey desollado* (1655).

La escena expresionista en la obra teatral *La visita de la vieja dama...*



Fot. 5 (1:42:18). La luz que ilumina solo una parte del rostro y realza los rasgos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGEL, Henri (1968), *Estética del cine*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- AMESTOY, Ignacio (2000), «Dürrenmatt, I: La puesta en escena: 'La vieja dama' y la búsqueda de un teatro ritual», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 283, págs. 15-23.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1996), *Gespräche 1961-1990*, Zürich, Diogenes Verlag.
- DÜRRENMATT, Friedrich (2014), *La visita de la vieja dama: una comedia trágica*, Barcelona, Tusquets.
- EISNER, Lotte (1988), *La pantalla demoniaca*, Madrid, Cátedra.
- FONTANA, Patricio (2016), «El ciudadano ilustre y sus trampas», *Revista Transas*, Universidad Nacional de San Martín, 10-2016, págs. 1-3. Recuperado de: <https://www.revistatransas.com/2016/10/20/el-ciudadano-ilustre-y-sus-trampas/>
- GARCÍA TEMPLADO, José (2000), «La visita de la Vieja Dama. Otro punto de vista», *Espéculo*, 14, s. pág. [En línea: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero14/v_dama.html].
- GUERRERO ZAMORA, Juan (1955), *La imagen activa y el expresionismo dramático*, Madrid, Ateneo.
- IBSEN, Henrik (1972), *Un enemigo del pueblo: drama en tres actos*, Madrid, Escelicer.
- KOTT, Jan (1965), «El rey Lear y Final de partida», *Primer Acto*, 69, págs. 4-17.
- OLIVA, César (1990), *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.

- PLEBE, Armando (1971), *Qué es verdaderamente el Expresionismo*, Madrid, Doncel.
- QUEVEDO, Francisco de (1967), *Los sueños*, Zaragoza, Ebro.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, Aureliano (2001), «Ritualismo y expresionismo social en La visita de la vieja dama», en Francisco Torres Monreal (coord.), *El teatro y lo sagrado: de M. de Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia, Universidad de Murcia, págs. 513-520.
- ROMAGUERA, Joaquim y Homero ASINA (1980), *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
- VARGAS, David (2004), «La visita de la vieja dama», *Escena: Revista de las Artes*, 55/2, págs. 81-103.

Fecha de recepción: 16/02/21.

Fecha de aceptación: 06/05/21.