

El Exotismo En El Teatro Del Terror Del *GRAND-GUIGNOL* De Paris

Alejandro Ocaña Fernández
Universidad de Málaga, España
a_ocana@hotmail.com

Resumen:

El *Grand-Guignol* de París fue una compañía teatral que desarrolló su actividad entre 1897 y 1962. Principalmente, ponía en escena obras de teatro breve de terror y, más concretamente, de terror exacerbado, extremadamente violento y explícito. Entre el enorme repertorio de obras, encontramos que muchas de ellas se desarrollan en ambientes exóticos, lejanos y, en buena medida, desconocidos. En este trabajo analizamos el uso que el *Grand-Guignol* de París hizo del elemento de lo exótico.

Palabras clave: Teatro; Francia; terror; colonialismo; exotismo.

Abstract:

The *Grand-Guignol* of Paris was a theater company that developed its activity between 1897 and 1962. Mainly, it staged short terror plays and, more specifically, exacerbated terror, extremely violent and explicit terror plays. Among the huge repertoire of plays, we find that many of them are developed in exotic environments, far away and, to a large extent, unknown. In this work we analyze the use that the *Grand-Guignol* of Paris made of the exoticism.

Keywords: Theater; France; terror; colonialism, exoticism.

1.- Introducción

Uno de los casos más fascinantes de artes escénicas del siglo XX en Europa lo constituye el *Théâtre du Grand-Guignol de París*. Esta modesta compañía, cuya sede se ubicaba en una antigua capilla neogótica transformada en teatro, sita la final de un sombrío callejón de Pigalle (la *cit  Chaptal*, una bocacalle de la *rue Chaptal*), se caracterizó por dos rasgos que, si bien no le eran exclusivos, terminarían por identificarla como propios: el hecho de representar piezas de teatro breve (de uno o dos actos, en la mayoría de las veces, de forma que en cada sesión se subían a escena entre 2 y 5 obras dependiendo de la duración de las mismas) y por estar dichas piezas encuadradas en el género del terror delirante, perturbador y grotesco. En efecto, si bien el repertorio del *Grand-Guignol* comprendía también pequeñas piezas musicales, sainetes, vodeviles y dramas (y no de manera escasa), el terror naturalista fue su principal reclamo e, insistimos, su mayor seña identificativa. Añadimos *naturalista* a la categoría del terror dada la ausencia de elementos sobrenaturales en las piezas representadas: prácticamente no había fantasmas, monstruos o seres satánicos en las obras del repertorio de la compañía; por el contrario, los crímenes, actos de sadismo, torturas y, en general, los episodios de violencia pervertida que eran llevados a escena, solo ocurrían por y contra personas, circunstancia hábilmente manejada por el *Grand-Guignol* con el fin de dotar a sus obras

de una consistencia argumental y temática, donde la tensión y la inquietud que provoca el perturbador comportamiento de nuestros semejantes era lo que espantaba, y de qué manera, al público.

El *Grand-Guignol* desarrolló su actividad entre los años 1897 y 1962. Su etapa de mayor éxito fue el primer tercio del siglo XX y, en especial, el período de entreguerras. Después de la Segunda Guerra Mundial entró en una fase de decadencia (la calidad de las piezas cayó, se acrecentó el histrionismo de la violencia representada y se dio paso a escenas de desnudos gratuitos, con el fin de atraer al cada vez más esquivo público) que se prolongaría hasta su cierre.

Dado que la actividad teatral de la compañía fue muy prolongada, y que el teatro breve constituía la abrumadora mayoría de su repertorio, es fácil deducir que el mismo fue inmenso: se estima que aproximadamente 1000 obras lo componían. En este trabajo examinaremos parte (una parte, qué duda cabe, necesariamente pequeña) de dicho repertorio y, más concretamente, aquel en el que el argumento se dota de una aportación llamativa: lo pintoresco y exótico traído de la mano de ambientaciones en lugares lejanos y, desde el punto de vista de la metrópoli, llamativos y potencialmente peligrosos. No son pocas, en efecto, las obras del *Grand-Guignol* ambientadas en el lejano oriente (China, Japón, sudeste asiático), África negra y norte de África, entre otros lugares. El hecho de ser Francia potencia colonizadora y el que las obras que vamos a examinar daten de los años previos a la descolonización, confiere a este estudio un componente

sociológico importante. No obstante, reservaremos las oportunas conclusiones para el final de nuestro análisis. Antes, analizaremos determinadas obras clasificando las mismas según el uso que se haga del elemento exótico en relación con la presencia de lo occidental, en aras a sistematizar de la mejor manera posible este estudio.

En todo caso, debemos advertir, aunque resulte obvio decirlo, que éste no va a ser un estudio antropológico sobre las culturas no europeas colonizadas, sino un examen de determinadas obras de teatro con argumentos ficticios que ofrecen una visión, necesariamente distorsionada, de lugares lejanos y ajenos a la mentalidad y forma de vida de la metrópoli.

2.- Categorización

2.1.- Obras ambientadas en lugares exóticos sin presencia occidental

Entrando ya en el examen de las obras, apreciamos, como primera categoría, la existencia de determinadas piezas que podríamos calificar como fábulas exóticas y que se caracterizan por la ausencia de elementos o personajes occidentales. Se trataría de ofrecernos una historia ocurrida en algún lugar remoto, siendo casi indiferente de qué lugar hablemos, donde se pone de relevancia el peligro y la violencia latente de las culturas extrañas. Refiramos como ejemplo *Hioung-Pe-Ling ou l'Alouette sanglante* (Charles Garin, 2 actos, 1911), que nos cuenta una historia ambientada en la antigua China. Hioung-Pe-Ling es el propietario de una prodigiosa alondra, muy

bien entrenada para el canto y admirada por el mismísimo emperador. La esposa de Hioung-Pe-Ling, en ausencia de éste, deja entrar en casa a un vecino envidioso que pone en libertad al ave. Cuenta una mentira a su marido para ocultar su falta, pero Hioung-Pe-Ling conoce la verdad. Invita a su casa al vecino, lo tortura y lo mata. A continuación hace venir a sus suegros y les muestra la cabeza decapitada de la esposa, guardada en la jaula de la alondra.

En este caso, el contexto exótico no es más que un marco donde ubicar la historia y nada impediría que, con un argumento igual o similar, la misma tuviese lugar en cualquier otro lugar exótico o momento lejano. Se trata, en todo caso, de elegir un ambiente extraño que sea conocido por el público más por prejuicios o por referencias fantasiosas que por datos históricos, políticos, étnicos o culturales ciertos, ya que un conocimiento directo y familiar del lugar restaría sorpresa y sentido de la maravilla a la narración. Eligiendo un ambiente fantástico (y la China medieval, en el marco de esta historia de terror, lo es) se potencia el componente intimidatorio de la obra al hacer, aún más imprevisible e inquietante, las reacciones de los personajes y, en general, el devenir del argumento.

En definitiva, lo extraño, lo exótico, lo lejano, nos conducen a lo pintoresco y, a los efectos de lo que nos interesa, a lo perturbador. Y aún más: si esta propensión a ver en lo exótico un peligro potencial se combina con ciertos prejuicios xenófobos o racistas el resultado no puede ser más llamativo. Decía el crítico Chardon (1913, p. 4):

Hioung-Pè-Ling ou L'Alouette sanglante, le drame si ourieux et si émouvant de M. Charles Garin qui nous fait mieux comprendre l'âme complexe de ce pays ou la civilisation la plus raffinée se mêle à la, plus extrême barbarie. Cette pièce extraordinairement tragique — la scène finale, celle de la tête coupée est terrifiante — a d'ailleurs été mise en scène avec une fidélité qui surprend tous ceux qui connaissent l'Extrême-Orient¹.

El crítico atribuye a esta pieza del *Grand-Guignol* incluso una función didáctica. Un despropósito del tal calibre solo puede entenderse desde una visión distorsionada de las culturas orientales. No podemos abstraernos, pues, al hecho de que, en el mejor de los casos, los apriorismos y tópicos aplicados a las culturas extranjeras eran un buen sustrato para dar consistencia argumental a este tipo de historias. Pero sigamos con el examen de otros ejemplos.

2.2.- Obras ambientadas en lugares exóticos y con presencia occidental

¹ *Hioung-Pe-Ling ou l'Alouette sanglante, el drama del Sr. Charles Garin, tan sincero y conmovedor, nos hará comprender mejor la complejidad de este país donde la civilización más refinada se mezcla con la más extrema barbarie. Un trágico evento extraordinario, la escena final, la del corte de cabeza, igualmente terrorífico, fue puesto en escena con una fidelidad que sorprende incluso a todos los que conocen el Lejano Oriente.*

2.2.1.- Con presencia occidental pero sin choque cultural

De entre las obras en las que sí se da entrada a personajes occidentales, examinaremos en primer lugar aquellas que tienen menor interés y ello debido a que no hay interacción entre lo occidental y lo exótico. Se trata, sencillamente, de ambientar una determinada historia perturbadora en un ambiente extraño, con el único fin de darle un mayor atractivo, pero sin que dicho ambiente comprometa de ninguna manera ni la temática de la obra, ni el arco narrativo, ni la actitud o comportamiento de los personajes, ni el desenlace ni, en definitiva, ningún elemento conceptual o argumental de la pieza.

En *Le Château de la mort lente* (André de Lorde y Henri Bauche, 3 actos, 1916) una pareja de jóvenes entra a robar en una lujosa mansión ignorando que en realidad es una leprosería para personas ricas. Una vez dentro se han contagiado inadvertidamente y, al ser descubiertos, son condenados a pasar el resto de sus vidas entre los enfermos, en aquel *castillo de la muerte lenta*. La única aportación exótica, irrelevante en todo caso, es que la mansión-leprosería está ubicada en México².

² Siendo esa nuestra opinión, no podemos dejar de tomar en consideración a Rivière y Wittkop (1979, p. 37) cuando refieren que en *Le Château de la mort lente* hay al menos tres elementos que participan del concepto de lo exótico: la ubicación en la América misteriosa, la exclusión de los leprosos (que, literalmente, tiene su propio mundo) y el hecho de que uno de los personajes se llame *L'Homme au Volie Noir* “dont le nom lui-même semble venu de quelque épopée médiévale. Ainsi le processus de dépaysement est-il parfaitement au point et le spectateur placé d'emblée dans un état de réceptivité propice” (“cuyo nombre parece haber salido de alguna epopeya medieval. Así, el proceso de emplazamiento está

En términos similares podemos hablar de *Un drame à bord* (Georges Adriel, 2 actos, 1926), en donde un asesinato por celos y venganzas tiene lugar en un yate de recreo que pasa junto a la costa de Marruecos. De nuevo la aportación exótica es irrelevante y de ahí que el mayor interés, a los efectos de este estudio, lo encontremos en las siguientes categorías.

2.2.2.- Con presencia occidental y con lo exótico como agente del mal

Así, en las restantes categorías de obras del *Grand-Guignol* donde hay presencia de lo exótico, se da entrada (y protagonismo) a lo occidental y, lo más importante, se hace que haya interacción entre lo occidental y lo exótico, con variados resultados. De hecho, en la mayoría de las obras del *Grand-Guignol* ambientadas en lugares lejanos y/o en territorios colonizados, hay uno o varios personajes principales occidentales, siendo precisamente el encuentro entre ambas culturas el detonante de la tragedia.

Examinemos, entre el conjunto de obras en las que hay presencia de lo occidental, un conjunto de ellas en donde el elemento nativo es el medio por el cual se encausa la perpetración del sufrimiento, pero no el causante del mismo.

perfectamente enfocado y el espectador posicionado súbitamente en un estado de receptividad propicio”).

En *Sol Hyams, brocanteur* (Jean Bernac, 2 actos, 1907, basado en un relato de W.W. Jacobs), tres aventureros descubren un diamante en la India. El primero de ellos intenta traicionar a los otros dos y huye con la joya, pero es capturado y asesinado. El segundo hace lo propio con más éxito: en Londres consigue empeñar el diamante en la casa de empeños de Sol Hyams. Pero igualmente es asesinado por el tercero, que le ha seguido la pista. Al intentar éste último recuperar el diamante, se encuentra con la rotunda negativa del prestamista a venderlo, con lo que el carrusel de crímenes continúa. Observemos que el daño no lo ha causado ningún elemento exótico, ya que los crímenes han sido ejecutados todos ellos por los occidentales, víctimas de la codicia, la envidia y la desconfianza. Pero es muy inteligente el uso de lo exótico como aportación argumental y especialmente como detonante de la tragedia y agente del mal.

En iguales términos podemos hablar de *Devant la mort* (Alfred Savoir y Léopold Marchand, 3 actos, 1920) y *Maige Noire* (André de Lorde y Henri Bauche, 3 actos, 1935) que tienen argumentos parecidos, ambientados en el África negra: en la primera, un marido vengativo convence al amante de su mujer de que ésta le ha contagiado de la rabia al yacer juntos, provocando que el amante, en venganza, mate a la inocente mujer. En la segunda, un marido celoso mata su mujer creyendo que está en relaciones con su hermano, persuadido por la *magia negra* de un brujo local. De nuevo, el mal lo han causado los occidentales, siendo los elementos autóctonos (enfermedades, brujos) meras correas de transmisión al servicio del mal.

Un último ejemplo de esta categoría sería el caso de *La grande mort* (Henri-René Lenormand y Jean d'Aguzan, 2 actos, 1909): unos ingenieros construyen una línea férrea en la India. Hay una epidemia de una enfermedad letal y fulminante. Cada uno de los ingenieros cree que sus compañeros se han contagiado y, temerosos de ser igualmente afectado por el mal, se van matando unos a otros. Todos acaban muriendo, pero por sus propias manos; ninguno por la enfermedad.

2.2.3.- Con presencia occidental y con choque cultural

2.2.3.1.- Choque en respuesta a la usurpación colonialista

Esta es una de las categorías más llamativas. Se nos muestra al elemento nativo, indígena o autóctono rebelándose de manera violenta contra la usurpación colonialista y en reacción a la misma. Examinemos, por ejemplo, *La dernière torture* (André de Lorde y Eugene Morel, 1 acto, 1904), una obra cuyo argumento transcurre durante el levantamiento de los *bóxers* en China. Un grupo de occidentales indefensos se resguardan en el consulado francés, asediado por los soldados *bóxers* que, pese a su superioridad, no terminan de atacar. Se genera una tensión creciente ante la incertidumbre sobre en qué momento se producirá el definitivo y mortal ataque. No pudiendo aguantar más la tensión del asedio, uno de los ocupantes, preso de la locura, sale al exterior y se enfrenta al enemigo en solitario. Es capturado y devuelto al interior con las manos amputadas. El cónsul decide matar a su propia hija ante la perspectiva que se les ofrece, y así evitarle sufrimiento de

la tortura, poco antes de que lleguen las tropas liberadoras. El cónsul cae en la locura.



Fig 1.: Adiren Barrière. Afiche para *La Dernière Torrure* (1904). Litografía, 120 x 80 cm. Biblioteca Nacional de Francia.

Menos sutil, si eso cabe, es el ejemplo de *Terres chaudes* (Henri-René Lenormand, 2 actos, 1913). En un territorio colonial del África ecuatorial, más concretamente en el Congo francés, un nativo, Maelik, es azotado por un delito no cometido en cumplimiento de lo que el oficial francés, Rouge, llama “la justicia blanca”. Poco después la joven esposa del asistente de Rouge, con cargo de conciencia por lo acontecido, acude a la llamada de auxilio de la esposa de Maelik, para que lo atienda de sus heridas. Los nativos retornan con una caja que contiene la cabeza de la mujer, en respuesta a tantos años de “justicia blanca”³.

Un tercer ejemplo en esta categoría que define la reacción nativa ante la usurpación occidental sería *La Marque de la bête* (E.M. Laumann, 2 actos, 1926, basada en una obra de Rudyard Kipling). En la India bajo dominación británica, un inglés borracho, Fleete, profana un templo. Es maldecido por un leproso que le hace una marca en el pecho. Al día siguiente, Fleete, ya sobrio, se muestra enfermo y enajenado: está

³ Esta obra fue reestrenada en 1924 con el título de *A l'ombre du mal*, con leves variaciones en el argumento, en el *Studio des Champs-Élysées*. Con ocasión de dicho reestreno, el crítico Brisson (1924, p. 441) hizo una aportación interesante al análisis de la obra: toda vez que el protagonista, el malvado Rouge, había sido víctima de una injusticia administrativa en su anterior destino en Asia, paga su frustración y enojo aplicando la “justicia blanca” a los nativos del Congo de manera intencionadamente arbitraria. De esta manera, el verdadero tema de la obra no sería tanto el choque de culturas y la acción/reacción ante el atropello colonialista, como el del concepto de justicia en tanto acción caprichosa, arbitraria y desproporcionada en contraposición al de la justicia igualitaria, universal y comedida. Sirva este comentario para poner en valor la riqueza temática del *Grand-Guignol* ante quienes tildan a esta compañía de tener un repertorio de obras frívolas y simples de escasa entidad conceptual.

contagiado por la rabia. El leproso es capturado y torturado para forzarle a que deshaga la maldición que le ha dirigido a Fleete, a lo que finalmente accede.

Un caso muy peculiar lo constituye *Dans le bled marocain* (S. Ramel, 2 actos, 1925). Esta obra nos cuenta la historia de un francés huésped en la *jaima* de un marroquí. Mantienen una discusión sobre el colonialismo y la implantación de las costumbres de la metrópoli frente a las locales. Accidentalmente, el francés ve el rostro de la esposa del marroquí y la situación se incendia. Temeroso de que su anfitrión le agrede por la presunta afrenta, el francés le dispara y huye. El marroquí, que no reconoce en principio la gravedad de la herida, acaba muriendo.

En todos estos casos el colonialismo (o incluso la agresión colonialista, podríamos decir), y la reacción al mismo, son los causantes directos de la desdicha y el horror. La ideología de estas obras es compleja pues apreciamos, no solo el temor desahogado ante los peligros que esconde lo exótico (peligros ciertos y no potenciales), sino también cómo los autores han jugado con un elemento temático especialmente malévolos: el peso de remordimiento de los occidentales albergan como consecuencia del afán colonialista o, si se quiere, el temor íntimo a que dicho afán implique el pago de un precio en forma de sufrimiento por parte de ambas culturas casi inevitable. Efectivamente, con la excepción de *La Marque de la bête* y *Dans le bled marocain*, que tienen finales satisfactorios para los personajes occidentales, estas obras se caracterizan, además de por la exacerbación de

la violencia y los finales de muy acentuada crueldad, por la fatalidad de sus líneas argumentales. En palabras de Rivière y Wittkop (1979, p. 34):

Par surcroît, une espèce de "mauvaise conscience" plus ou moins informulée fait son apparition avec les notions sociales de l'ére industrielle (...) Une tension se manifeste, profondément différente de celle qui résultant aux siècles précédents du combat ouvert entre autochtones et colonisateurs. Le glissement des valeurs morales semble devenu irréversible vers la fin du XIX siècle. Cette fois, la peur est là, bien installée, crainte latente d'un acte de représaille fertilisé horriblement par une longue suite de contraintes⁴.

⁴ Además, una especie de "mala conciencia" más o menos informal aparece con las nociones sociales de la era industrial (...) Se manifiesta una tensión, profundamente diferente de la que resultó en siglos anteriores, de lucha abierta entre indígenas y colonizadores. El cambio en los valores morales pareció volverse irreversible hacia fines del siglo XIX. Esta vez, el miedo está ahí, bien establecido, el miedo latente a un acto de represalia fertilizado horriblemente por una larga serie de restricciones.



Fig. 2: Jean-Victor Desmeures. Afiche de la Exposition Coloniale Internationale de 1931. Musée de l'Armée, Paris.

2.2.3.2.- Choque en cumplimiento de la justicia poética

La última categoría que pasamos a comentar es la que a nosotros se nos antoja como la más interesante, aunque también sea la más compleja de analizar desde el punto de vista conceptual (recayendo en dicha complejidad, quizás, su atractivo). La constituyen una serie de obras donde, como en el caso anterior, tenemos una agresión del elemento indígena contra el usurpador occidental pero con la diferencia de que dicha agresión

no es repuesta directa al colonialismo sino que es una suerte de cumplimiento de lo que se ha venido en llamar justicia poética. Con algunos ejemplos lo entenderemos mejor.

Le jardin des supplices (Pierre Chaine, 3 actos, 1922, basada en la novela de Octave Mirbeau de 1899⁵) nos cuenta cómo un barco de pasajeros francés arriba a la ciudad china de Shanghái. Una pasajera británica, Clara Watson, enamorada de Marchal, un oficial francés, persuade a éste para que deserte y huya con ella con la complicidad de un grupo de rebeldes chinos. Sin embargo, los amantes son capturados y llevados al Jardín de las Torturas, donde los insurgentes son sistemáticamente torturados hasta la muerte. La pareja de amantes furtivos no se libra del tormento. Antes de ser asesinada, a Clara le clavan agujas al rojo en los ojos.

En *Harakiri* (Jean Sartène y Pierre Day, 2 actos, 1919), se nos presenta un fumadero de opio en Japón al que acuden dos occidentales y la esposa de uno de ellos, sucumbiendo todos a los efectos de la droga. El regente del establecimiento, Thi Nam (que también se encuentra con la consciencia alterada), aprovecha el estado de los hombres para violar y matar a la mujer. Al recuperar la cordura y darse cuenta de su crimen, se suicida practicándose el *Hara Kiri*. Todo ello mientras una exótica japonesa baila una danza hipnótica con velos y bajo luces multicolores.

⁵ Novela que se publicó en español *El jardín de los suplicios*, en la Casa editorial Manucci, Barcelona, sin fecha de impresión, con traducción de R. Sempau y C. Sos Gautreau.

Le Démon noir (André-Paul Antoine, 1922) trata de un explorador tremendamente celoso y posesivo que se niega en rotundo a que su bella mujer se quede sola en París mientras que él atraviesa el corazón de África con una caravana con portadores negros, de modo que le obliga a acompañarle, y ello pese a ser un trayecto muy peligroso. En un momento dado, los nativos asaltan, violan y asesinan a la mujer.

En estos tres ejemplos vemos que la agresión indígena lo que hace es castigar una falta que no es la de la intrusión colonialista, sino la de la desviación de los preceptos morales y de convivencia occidentales y burgueses. Ya sea el adulterio, el consumo de drogas o los celos enfermizos, el elemento indígena actúa solo de brazo ejecutor de esa moral biempensante que no alcanza, por si misma, a impartir su estricto sistema ético y a castigar a los que lo infringen. Es por ello por lo que entendemos concurre en estas obras el recurso a la justicia poética: ese mecanismo narrativo sutil, plagado de casualidades y coincidencias, por medio del cual se termina corrigiendo la alteración de un sistema de valores violentado, sin que exista una aparente conexión lógica entre la falta y el castigo.

3.- Algunas notas sobre la puesta en escena

El estilo primitivo del *Grand-Guignol* era deudor del teatro naturalista y, más concretamente, del estilo de otras compañías como la del *Théâtre Libre* de André Antoine⁶ adscritas a esta tendencia. Esta alineación llevó a que en

⁶ Esta compañía, que operó de 1887 a 1896 en París, tuvo a Oscar Metenier, creador y primer director del *Grand-Guignol* como socio y colaborador. En cierta medida, y dado que

su repertorio, tal y como hemos referido más arriba, casi no hubiese presencia de elementos sobrenaturales, siendo la maldad humana, en toda su crudeza, la que generase el terror y la desgracia. Igualmente, el tono naturalista de las obras de la compañía conllevó, en sus primeros años, una puesta en escena sencilla, sin artificios ni elementos que entorpeciesen la actuación de los actores, el entendimiento de los argumentos y la claridad de los temas. Sin embargo, a medida que fueron pasando los años, cada vez más elementos artificiosos y barrocos, que recuperaban determinadas prácticas del teatro del romanticismo del siglo XIX, fueron haciendo aparición sobre el escenario del *Grand-Guignol*⁷.

Las obras que hemos estudiado en este artículo abarcan desde 1904 (*La dernière torture*) hasta 1935 (*Maige Noire*), que es precisamente el lapso de tiempo (año arriba, año abajo) en el que se produjo esta transformación hacia elementos formales cada vez más complejos⁸. De escenarios dotados tan solo con algunos muebles y telones de fondo (como el sencillo decorado de *Sol Hyams, brocanteur*, 1907, que representaba la

en el *Théâtre Libre* se representaban las llamadas *comédies rosses*, dramas intensos de argumentos perturbadores, es común referirse al *Grand-Guignol* como continuador del *Théâtre Libre*.

⁷ Desgraciadamente, son pocas las imágenes con las que podemos contar para ilustrar este apartado. Nos debemos remitir, para hacernos una idea de las distintas puestas en escena en estos años, a las descripciones contenidas en los mismos textos de las obras o en algunas reseñas de prensa.

⁸ Más concretamente, Deák (1974, p. 38), sitúa este tránsito en la época en la que Camille Choisy fue director del *Grand-Guignol*, de 1914 a 1930.

tienda de empeños del prestamista) a aparatosos decorados, juegos de luces y efectos de humo y sonoros (como el complejo decorado del barco en *Un drame à bord*, 1926, que llamó la atención en su día por el telón móvil que simulaba el paso por la costa africana, los efectos de sonido de la brisa marina y la caída de la noche en el mar⁹).

Hay que indicar que esta paulatina complejidad de la puesta en escena corrió paralela al mayor tremendismo de las piezas representadas ya que, si bien es cierto que la afectación por lo truculento en el *Grand-Guignol* fue una característica que surgió casi desde el inicio de la compañía, no es menos cierto que la recuperación de las poéticas del romanticismo (ambientaciones en parajes misteriosos, personajes perturbados hasta el delirio, actos de violencia cada vez más explícitos) no podía más que acarrear la adopción de técnicas escenográficas (y también de maquillaje, vestuario y efectos especiales) al unísono con esta tendencia.

⁹ Se empezó a poner en valor igualmente la labor de los técnicos y artistas encargados de la escenografía. Del anonimato de los primeros años, al reconocimiento de los profesionales que, para el caso de *Un drame à bord*, sabemos fue [Gabriel Rousseau](#).



Fig. 3. Decorado para *Le Démon noir* (1922). Interior de una tienda de campaña en el corazón del África negra. Uso acentuado, casi expresionista, de los claroscuros.

4.- Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos ido adelantando algunas notas sobre el uso que en las obras de teatro del *Grand-Guignol* se hizo de lo exótico, que pasamos a sistematizar.

En primer lugar, conviene partir de la consideración de Francia como potencia colonial y París como metrópoli dominante. En segundo lugar, el hecho de que la dominación colonial respondía a intereses geopolíticos y estratégicos pero fundamentalmente económicos. En tercer lugar, el que de la usurpación colonialista habría de surgir, si bien no como regla general, pero de manera muy genérica, una reacción por parte de la población

autóctona, en ocasiones violenta. En cuarto lugar, que el teatro del *Grand-Guignol* no desperdiciaba ningún recurso argumental o temático que pudiese servir para llevar a escena situaciones de máxima tensión y violencia. Por último, el que el público que acudía a la sala lo formaba en gran parte aquella burguesía urbana y acomodaticia cuyo confort y estatus social se asentaba, entre otros factores, en la explotación colonial.

Más arriba ya hemos señalado algunas notas que son consecuencia de las referidas premisas, como son el miedo a la reacción nativa o el cargo de consciencia por la usurpación de lo ajeno.

Pero estas notas han de ponerse en relación con la más propia de las características del teatro del *Grand-Guignol*: la fascinación por la violencia delirante (cuando la misma es contemplada desde la comodidad de un entorno seguro como es el patio de butacas de un teatro de Pigalle) o, más sencillamente, el morbo; más aún cuando concurre un atractivo añadido como es el de la insinuación, la advertencia sutil, hábilmente disimulada en forma de obra de ficción, del *podría pasarle a usted*.

El espectador del *Grand-Guignol* acudía de buen agrado a la sala sabiendo que en escena iba a ver episodios de violencia grotesca y exagerada. Esa exacerbación de lo violento funcionaba a modo de espejismo, dando la impresión de que lo que se contemplaba era algo lejano, extraño y ajeno, cuando lo cierto es que los autores de las obras representadas y los responsables de la compañía manejaban con maestría los mecanismos del miedo y dotaban a las piezas de elementos

perturbadoramente familiares, siendo ahí donde surge, precisamente, esa tendencia a hacer del ciudadano común, del burgués inocente, la víctima propiciatoria de los crímenes perpetrados en el escenario. Gordon (1997, p. 2) utiliza la expresión *epater les bourgeois* (*impresionar al burgués*) para definir, en este sentido, la intencionalidad última y la ideología del *Grand-Guignol*.

De esta manera, hasta un crimen cometido al calor de las alucinaciones provocadas por unas fiebres en el corazón del África negra, tiene capacidad suficiente para intimidar al público e infundirle un miedo angustiosamente familiar. Este era el gran mérito y aquí residía la maestría del *Grand-Guignol*.

Con todo ello, no obstante, hay un elemento más a tomar en cuenta que, por evidente, podemos llegar a no apreciar debidamente. Hablamos de un elemento que caracteriza todas y cada una de las obras aquí analizadas, que determina sus argumentos, que condiciona el comportamiento de los personajes y que es, por añadidura, el reflejo del más profundo sentir del ser humano: el miedo atávico al otro.

Bibliografía

GORDON, Mel. (1997). *The Grand Guignol. Theatre of fear and terror*. New York, EE.UU.: Da Capo.

HAND, Richard J., y WILSON, Michael. (2007) *London's Grand Guignol and the theatre of horror*. Exeter, Reino Unido. University of Exeter Press.

- (2013). *Grand-Guignol. The French theatre of horror*. Exeter, Reino Unido. University of Exeter Press.

HUNTER, Jack. (2011). *Chapel of gore and psychosis; The Grand Guignol Theatre*. Hove, EE.UU. Creation Books.

LORDE, André de. (1909). *Théâtre D'Épouvante*. Paris, Francia : Librairie Théâtrale, Artistique & Littéraire.

MIRBEAU, Octave. *El jardín de los suplicios*. Barcelona, España: Casa editorial Manucci.

PIERRON, Agnès (1995). *Le Grand guignol: Le théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris, Francia. Robert Laffont, S.A.

- (2002). *Les nuits blanches du Grand-Guignol*. París, Francia. Seuil

RIVIÈRE, François y Wittkop, Gabrielle. (1979). *Grand Guignol*. París, Francia: Henri Veyrier.

Artículos:

BRISSON, Pierre. (26 de octubre de 1924). Le Théâtre. *Les annales*, p.441.

CHARDON, Lucien. (17 de julio de 1913). Courrier des Théâtres. *L'Action française*, p. 4.

DEÁK, Frantisek. (marzo de 1974). Théâtre du Grand Guignol. *The Drama Review*, volumen 18, número 1, pp 35-43.