

ANTOLOGÍA MACABRA DEL CRIMEN: SACO DE HUESOS PUBLICA UNA SELECCIÓN DE MICRORRELATOS ESCOGIDOS POR SANTIAGO EXIMENO EN HOMENAJE AL TEATRO DEL GRAND GUIGNOL

Por Salomé Guadalupe Ingelmo

En los próximos días la editorial [Saco de Huesos](#) y su principal responsable, [Juan Ángel Laguna Edroso](#), nos regalarán –dentro de su nueva colección **Calabacines en el ático**– una antología de microrrelatos que rinde homenaje al teatro del **Grand Guignol**, un género que aterrizó a pobres y ricos por igual al desvelarles crudamente el monstruo que todos llevamos dentro, el que podría salir a la luz el día menos pensado a causa de la hipnosis, los sueños, las drogas, los raptos de locura... [Santiago Eximeno](#), responsable de la selección de textos y uno de los más reputados autores de terror español contemporáneos, demuestra su excelente juicio al lograr un perfecto equilibrio entre la truculencia que exige el argumento y la belleza formal –amén de la indudable calidad literaria de las obras–, que en algunas ocasiones alcanza casi el lirismo. La antítesis es inquietante y, al tiempo, cautivadora; irresistible y subyugante. No menos turbadora resulta su portada, un fotomontaje realizado a partir de una fotografía tomada por Joseph Hall durante la representación *Death and the Lady*.

Saco de Huesos nos ofrece una deliciosa antología sobre un género no tan conocido. Una pequeña gran joya por su bella y rigurosa factura –que cuenta con el trabajo de maquetación y diseño del propio Kachi Edroso y [Miguel Puente Molins](#)–, y porque constituye una preciosa rareza que de seguro hará las delicias de especialistas y aficionados al terror, pero también de amantes de la buena literatura en general y de simples cazadores de curiosidades.

El título se revela una obra esencial tanto para los asiduos al género como para aquellos que sencillamente sienten curiosidad hacia la naturaleza humana, especialmente hacia sus facetas más ocultas y oscuras.



SOBRE EL GRAND GUIGNOL

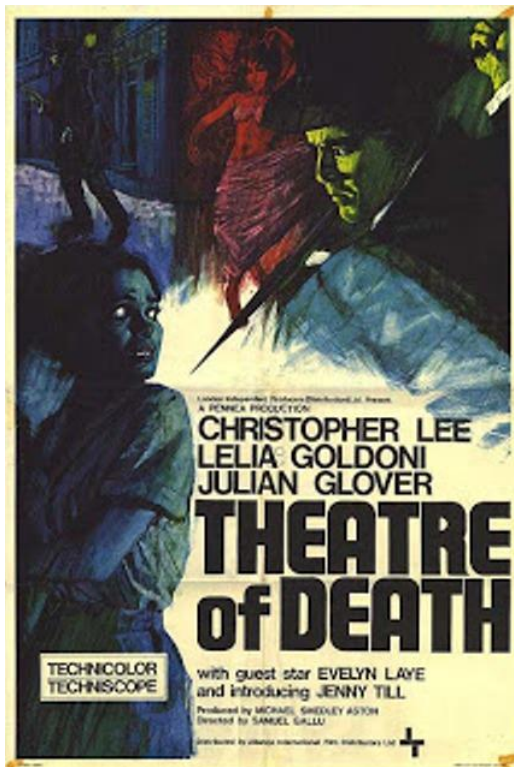
Como saben bien los aficionados al terror, el teatro del Grand Guignol se compone de piezas breves de naturaleza macabra y a menudo cómicas –otras veces, dramáticas o melodramáticas–. El origen de este género, que en Europa se desarrolló tanto en Francia como en Inglaterra, se localiza en un foco muy concreto ubicado en el boulevard du Temple de París, zona donde se concentraban un buen número de teatros populares –el Théâtre-Lyrique, el théâtre de l'Ambigu, el Cirque-Olympique, el Folies-Dramatiques, el Théâtre de la Gaîté, el Théâtre des Funambules, el Théâtre des Délassements-Comiques, el Théâtre des Associés, el Théâtre des Pygmées y el Petit-Lazari–, y en buena medida se alimenta de los sucesos aparecidos en la prensa sensacionalista y en publicaciones truculentas de éxito como los denominados *penny dreadful*¹. De esta forma el Grand Guignol se convierte en el eje de una cultura emergente que indaga en lo criminal violento bajo una óptica eminentemente visual, explotando las denominadas bajas pasiones del público. Hasta tal punto las representaciones de este tipo colman los teatros de la zona que el boulevard du Temple acaba siendo conocido como el boulevard du Crime. Pero el verdadero y primigenio epicentro de ese fenómeno lo encontramos en la sala que se bautizaría precisamente como Théâtre du Grand-Guignol, situada en la Impasse Chaptal –donde paradójicamente antes había existido una capilla–, y que albergó ese género de obras desde su fundación en 1897 hasta su clausura en 1962.

El éxito de esa nueva forma de concebir y proponer el horror provocaría que los supuestos de los que parte el Grand Guignol traspasasen las fronteras de la propia disciplina teatral para iniciar la conquista de nuevos ámbitos. De hecho probablemente sería la aparición del Gore en otras esferas y su progresivo desarrollo en esos nuevos terrenos conquistados lo que justificaría la definitiva desaparición del Grand Guignol tras la Segunda Guerra mundial². De alguna forma, el éxito del Grand Guignol y su capacidad de fascinar e influir en otros creadores ajenos al teatro, a la larga, se reveló la semilla de su propia muerte. Ignacio Ramos Gay³ también conviene en responsabilizar de esa desaparición al aumento de lo macabro y sangriento en otros medios de expresión artística, entre los cuales destaca de forma privilegiada y precoz el cine –más tarde pero con no menos entusiasmo se sumarían los cómics y los videojuegos–.

¹ Así denominados porque cada número costaba un penique, estas ediciones típicas de la Inglaterra del XIX publicaban historias macabras por capítulos con materiales pobres que permitiesen dirigirse a bajo coste a un amplio público de extracción obrera.

² Si bien actualmente asistimos a un resurgimiento del teatro del Gran Guignol en San Francisco gracias a la compañía Thrillpeddlers, nacida en los años noventa. <http://thrillpeddlers.com/>

³ “Ocularidad y testimonio criminal en el Grand-Guignol francés”, *InterseXiones* 2 (2011), p. 169. <http://interseXiones.es/Numero2/09RamosGay.pdf>



Si bien las adaptaciones de obras de teatro del Grand Guignol al cine resultan bastante escasas –*Le Système du Docteur Goudron et du Professor Plume* (1913) y *Figures de Cire* (1914), ambas versiones de obras de un solo acto de André de Lorde y protagonizadas por Henri Gouget, precisamente estrella del Grand Guignol; *Gardiens de Phare* (1929), dirigida por Jean Grémillon y adaptación de una obra de Pierre Antier y Paul Cloquemin; *The Medium* (1934), *Latin Quarter* (1945), *Ghost Ship* (1952) y *House of Mystery* (1961), todas ellas adaptaciones de *L'Angoisse*, obra de Pierre Mille y C. de Vylars, dirigidas por Vernon Sewell–, hoy en día los especialistas reconocen sin sombra de dudas la gran influencia que este género teatral ha ejercido en el cine de terror⁴. A esa herencia rinde homenaje el propio cine a través de algunas películas en las que el crimen y lo macabro se

encuadran en el escenario del teatro: *Mad Love (Las manos de Orlac)*, dirigida por Karl Freund en 1935; *Theatre of Death (La Cueva del Vampiro)* rodada por Samuel Gallu en 1966; *Theatre of Blood (Matar o no matar, este es el problema)* dirigida por Douglas Hickox en 1973; *The Incredible Torture Show*, obra de Joel M. Reed en 1976... Aunque uno de los homenajes más curiosos y recordados por el público lo encontramos en la película *Entrevista con el vampiro*, dirigida por Neil Jordan en 1994. Asistimos a una suerte de estructura en forma de matrioska: el teatro dentro del cine. Asomándonos a la prodigiosa ventana del cine, vemos como un grupo de viejos vampiros europeos malvive en la Francia del XIX haciéndose pasar por una compañía de teatro. Los macabros actores representan sus presuntas obras precisamente en una suerte de capilla, como fue el Théâtre du Grand-Guignol en su día. Las escenas de asesinatos de humanos perpetrados por actores que presuntamente desempeñan el papel de vampiros, pero que en efecto lo son, ante un fascinado e incauto público humano, se relevan no ya extremadamente convincentes sino absolutamente reales y por lo tanto dramáticamente irónicas. El argumento, por otro lado, trae a la memoria la trama de *Theatre of Death*, en la que un director de teatro de Grand Guignol se convierte en el principal sospechoso de una serie de asesinatos de corte vampírico.

Los lazos entre el teatro del Grand Guignol y el cine de terror llegarían a ser tan estrechos que ambos compartirían algunas de sus grandes estrellas, como el antes mencionado Henri Gouget o la admirada Rafaela Ottiano, protagonista de *The Devil-Doll (Muñecos diabólicos)*, dirigida por Tod Browning en 1936.

No sorprende el embrujo que el teatro del Grand Guignol ejerció sobre el cine, porque si algo lo caracteriza es su gusto por el verismo, su obsesión por lograr a toda costa la verosimilitud de lo puesto en escena. En este sentido, el fenómeno del Grand

⁴ “Cinéma du Grand Guignol: Theatricality in the Horror Film”, *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*, eds André Loïselle and Jeremy Maron, Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 2012, pp.55-80. http://carleton.ca/filmstudies/wp-content/uploads/Loiselle_-_Cinema_du_Grand_Guignol.pdf

Guignol puede ser analizado bajo el prisma de su calidad en los elementos escénicos y efectos. La conclusión es que su afán investigativo sobre los materiales lo convierte en una suerte de precursor de los efectos especiales modernos. Y es que sus especialistas alcanzan un nivel, si no de sofisticación en la mayor parte de los casos, sí de imaginación y explotación de los precarios y escasos recursos, asombroso: sustancias químicas para imitar la sangre, uso de vísceras animales, empleo de postizos realizados en látex...

Por eso, por su ansia de arrastrar al espectador dentro de la escena, de obligar a la interacción e incluso a la identificación entre personajes y público, el Grand Guignol se representa en salas muy pequeñas, capaces de sugerir la claustrofobia y aumentar la angustia. El crimen se convierte, además, en algo íntimo, enfermizamente íntimo. De hecho, la acción planteada en las propias obras se suele desarrollar también en espacios cerrados y angostos. Además ese espacio modesto permite una mayor percepción de los pequeños detalles en escena. La mirada es esencial en el género: la mirada del público pero también la mirada de los actores, que a menudo reemplaza a un diálogo que suele revelarse bastante reducido. Y es que el Grand Guignol se convierte en un teatro muy físico, que favorece la comunicación no verbal.

Esa obsesión por el realismo que se manifiesta en el Grand Guignol llegaría a pasar factura a algunos de sus actores. Las armas u objetos con los que se llevaban a cabo los crímenes en escena solían ser reales, de tal forma que no resultan infrecuentes los cortes o contusiones accidentales entre los miembros de la compañía. Quienes, por otro lado, a veces llegaron a sufrir sobre el escenario crisis de nervios desencadenadas por la violencia que función tras función representaban y al tiempo, por lo que parece, interiorizaban. Y es que, claramente, el Grand Guignol pretendía hacer partícipe de sus obras al público como teatro alguno lo hubiese hecho antes. De ahí ese realismo exacerbado que se utiliza para introducir al espectador en escena, para involucrarlo sin remedio. En el fondo no dejaba de suponer un enorme éxito que las personas se indignasen, vomitasen o se desmayasen como a menudo sucedía. Y lo cierto es que solían volver a por más, porque bajo la piel de cada ser humano late un desconocido mucho más morboso de cuanto desearíamos reconocer. Por eso el teatro reservaba palcos privados desde los que podían observar la función discretamente, sin ser reconocidos, también miembros respetados de la burguesía o aristocracia; personas que consideraban deshonoroso asistir a tales espectáculos y cuya reputación se habría visto seriamente dañada de haberlo hecho abiertamente. Porque presuntamente tales espectáculos sólo podían ser del gusto de mentes poco cultivadas, de masas obreras sin formación ni escrúpulos. Pero lo cierto es que la esposa de Alfonso XIII asistía con una cierta asiduidad.



El Grand Guignol presenta un componente democratizador que no sólo se materializa en la extracción social, de lo más variada, de su público sino también en algunos de los argumentos de sus obras. Por tanto algunos libretistas voluntariamente se proponen acabar con determinados prejuicios que pretendían responsabilizar permanentemente de la depravación y el crimen a las clases bajas. Porque un caballero, presuntamente, nunca habría podido cometer un crimen horrible y sangriento. Se sostenía, por tanto, que la calidad moral de una persona se podía conocer a priori sencillamente observando su posición económica y social. El mismo prejuicio se advierte en el Londres victoriano cuando los investigadores se obstinaban en descartar de antemano que Jack El Destripador pudiera ser un médico, y preferían pensar que había de tratarse de un carnicero: alguien sin formación académica y de baja cuna. De hecho los principales sospechosos serían, curiosamente, de extracción social baja.

Así observamos como en algunas obras del Grand Guignol⁵ el crimen, presentado bajo el aspecto de algo cotidiano y anónimo, libre de castigo alguno, y la tragedia consecuente entran también en las casas acomodadas y salpican a quienes se creían a salvo del ataque de la locura o la depravación. Nada más inquietante, pues se demostraba a quienes hasta el momento habían gozado de sueños tranquilos que nadie está verdaderamente a salvo. Que los ricos, como sostendría más tarde el título de una famosa telenovela, también lloran. Para el individuo no puede haber mayor zozobra que la pérdida de la certeza y la seguridad. En este sentido el Grand Guignol, en tanto género de terror, rozó el virtuosismo.

Podemos concluir que, para el Grand Guignol, el crimen se convierte en una suerte de ritual democrático: todos podemos ser víctimas y verdugos.

⁵ Como en *L'Horrible Passion*, de Andre de Lorde y Henri Bauche, en la que una joven niñera estrangula a los niños dejados a su cuidado.