ISSN: 0210-7287
DOI: https://www.doi.org/10.14201/16162025152340

EDGAR ALLAN POE Y EL TEATRO DEL GRAND GUIGNOL DE PARÍS*

Edgar Allan Poe and the Grand Guignol of Paris

Alejandro Ocaña Fernández
Investigador independiente
a2ocana@gmail.com

Recibido: 23/02/2025; Aceptado: 23/04/2025; Publicado: 00/00/2025
Ref. Bibl. ALEJANDRO OCAÑA FERNÁNDEZ. EDGAR ALLAN POE Y EL TEATRO DEL GRAND GUIGNOL DE PARÍS. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 15 (2025), 23-40.

RESUMEN: En la dramaturgia del teatro del Grand Guignol de París, el terror era un elemento al servicio de la truculencia, el frenesí, el delirio y lo grotesco. Con sus trucajes escénicos de gran calidad y su repertorio de piezas breves tan extenso como fascinante, es recordado como un capítulo destacado en el estudio de las artes escénicas del siglo XX. Fueron muchos los dramaturgos que escribieron para la compañía y muchas fueron las fuentes de inspiración: los relatos de Edgar Allan Poe tienen un lugar destacado entre estas fuentes. En este artículo analizamos algunas de las piezas del Grand Guignol de París que se basaron en relatos de Poe.

Palabras clave: teatro; Edgar Allan Poe; terror; relato; París.

* Una versión más reducida de este texto fue presentada en el Tercer Congreso Internacional de la Asociación española para los estudios de Edgar Allan Poe, celebrado en Albacete y Toledo los días 3, 4 y 5 de octubre de 2023. La comunicación obtuvo el Premio a la mejor comunicación para investigadores noveles en el citado congreso.

ABSTRACT: In the dramaturgy of the Grand Guignol theater in Paris, terror was an element at the service of truculence, frenzy, delirium and the grotesque. With its high-quality stage tricks and its repertoire of short pieces as extensive as it is fascinating, it is remembered as an outstanding chapter in the study of the performing arts of the 20th century. Many playwrights wrote for the company, and many were the sources of inspiration: the stories of Edgar Allan Poe have a prominent place among these sources. In this article we analyze some of the pieces of the Grand Guignol theatre that were based on Poe stories.

Key words: theatre; Edgar Allan Poe; terror; story; Paris.

1. Introducción. El teatro del Grand Guignol de París

El teatro del Grand Guignol de París constituye por derecho propio uno de los episodios más fascinantes en la historia de las artes escénicas del siglo XX. La impronta dejada por esta pequeña compañía, no solo en las artes escénicas, sino en el campo de lo audiovisual, es de tal envergadura que cuesta trabajo adivinar por qué hasta la fecha no ha sido del todo ponderada[1].

En pleno Pigalle, en París, en un pequeño callejón llamado Chaptal, casi limítrofe con el bullicioso y marginal barrio de Montmartre, en la noche del 15 de abril de 1897 comenzaba su andadura un proyecto teatral al que su fundador, un exfuncionario de la policía llamado Oscar Méténier, dio el nombre de Grand Guignol; el guiñol para los adultos. No era, pese a su nombre, una compañía dedicada a las funciones de títeres: era una compañía de teatro convencional (con todas las cautelas que quepa atribuir al término *convencional*). Se ubicó en una antigua capilla desacralizada reconvertida en teatro (a la sala también se le dio el nombre de Grand Guignol) que, pese a su adaptación como sala teatral, mantuvo su decoración sacra, incluyendo perturbadoras figuras de querubines en las paredes.

El Grand Guignol se mantendría en funcionamiento hasta 1962. Desde el primer momento se especializó en teatro breve, siendo esta modalidad la que caracterizaría prácticamente todo su repertorio. Toda vez que las obras en cuestión solían durar entre 20 y 40 minutos, cada noche se representaban alrededor de tres o cinco piezas, dependiendo de la duración de las mismas. A su vez, dependiendo de la mayor o menor aceptación de dichas piezas por parte del público, los programas iban variando con el trascurso de las semanas. Se estima que, durante toda su existencia, en el Grand Guignol se representarían aproximadamente 1000 obras de teatro breve.

1. Nuestra contribución en aras de salvar esta laguna es OCAÑA FERNÁNDEZ, Alejandro. *El Teatro del Grand Guignol de París*. Madrid: Antígona, 2024.

En la mayoría de los casos eran obras exclusivamente escritas para el Grand Guignol; muy ocasionalmente se representaban obras que hubiesen sido estrenadas en otros teatros. Los autores que escribían para la compañía no lo hacían en exclusividad, si bien algunos de ellos (como André de Lorde, al que más abajo nos referiremos) estuvo tan vinculado al proyecto que casi se puede decir que era *de plantilla*.

El Grand Guignol de París compuso su repertorio teatral abarcando todo tipo de géneros: el musical, el vodevil, el drama, la sátira social, etc. Sin embargo, si hubo un género en el que destacó, un género en el que fue especialista, que lo definió y con el que aún hoy día se le identifica, ese fue sin duda el terror. Las piezas de terror del Grand Guignol son las que le han otorgado la fama de la que la compañía, aun habiendo pasado tantos años desde su cierre, sigue disfrutando. Es más, si arriba hemos adelantado que por Grand Guignol podemos entender tanto la compañía en sí misma como la sala que la albergó, podemos añadir una tercera acepción: el Grand Guignol es el modo escénico en el que el terror perturbador, delirante y grotesco toma forma. Tanto es así que el diccionario de la Academia Francesa recoge la expresión *grand-guignolesque* como «Qui est d'une horreur qui dépasse le bon sens»[2]. Las piezas de terror que se representaban en aquel pequeño teatro de Pigalle, antigua capilla, contenían episodios de violencia y sadismo paroxístico de tono altamente elevado: no se escatimaba en representar apuñalamientos, amputaciones, quemaduras por ácido y, en general, cualquier forma de violencia explícita que quepa imaginar. La contemplación catártica del sufrimiento jugó un papel esencial en la configuración del terror «granguiñolesco». Eso sí: el acto de violencia explícita era siempre diegético, es decir, estaba directamente vinculado con el desarrollo de la acción y como consecuencia de esta. Rara vez nos habríamos de encontrar con un momento perturbador, por lo sangriento, incluido en la pieza por capricho o solo con el fin de amedrantar o intimidar al público. Lo cual no quita que, dada la fama que fue adquiriendo el Grand Guignol con el paso de los años, su público demandase a toda costa emociones fuertes a cambio del precio de la entrada; demanda que, en todo caso, la compañía sabía cómo satisfacer…

Pese a todo lo dicho, dentro del género del terror, el Grand Guignol supo moverse por distintos niveles. No todas las piezas de terror incluían un momento de violencia extrema. El terror psicológico (lo que hoy día se llama de manera un tanto pedante, el *terror elevado*) también tuvo su hueco en el repertorio de la compañía. Muchísimos ejemplos cabrían ser citados. Por referirnos a una pieza de especial calidad nombraremos la obra de Maurice

2. «Que es un horror que va más allá del sentido común».

Level y Etienne Rey «Sous la lumière rouge», de 1912, cuyo momento álgido es la apertura de la tumba de la esposa del protagonista, para descubrir, por medio de la posición que adopta el cadáver, que la desgraciada había sido enterrada viva. E, igualmente, piezas que no eran de terror, como algún drama intenso, podía culminar con un lance sangriento. Una vez más, por citar solo un ejemplo, nos referiremos a la pieza de André de Lorde y Masson-Forestier «Baratarie», de 1906, donde una muchedumbre embrutecida lincha a un armador de buques sin escrúpulos.

Decíamos que numerosos dramaturgos escribieron para el Grand Guignol, combinando los distintos géneros. La mayor parte de las piezas eran argumentos originales, pero no eran escasas las adaptaciones de relatos. En este sentido, el autor más adaptado fue Guy de Maupassant, asiduo en los ambientes marginales de Montmartre. El estilo del creador del llamado *conte cruel*, con sus formas naturalistas al tiempo que cínicas y, en muy buena medida, perturbadoras, encontraría un acomodo idóneo en el repertorio de la compañía. No hablamos, en este caso, de piezas de terror, pero sí de historias cargadas de desasosiego y amargura que enriquecieron en gran medida el estilo granguiñolesco.

Y es que el Grand Guignol no era en absoluto ajeno a las tendencias literarias y dramáticas del momento. Pese a su fama de ser un teatro popular, casi una barraca de feria, volcado en la venta de entradas para mantener el negocio atrayendo a un público de escasas pretensiones (y bajas pasiones) por medio de representaciones de obras de teatro escabrosas, lo cierto es que no dejó de ser un crisol de estilos y un escaparate de expresiones artísticas novedosas y atrevidas. En realidad, el gran mérito del Grand Guignol fue el haber sabido aunar lo popular y lo sofisticado, ofreciendo, por medio de piezas de envoltura vulgar, ejemplos de complejidad dramática cercanos a postulados vanguardistas. Y al hablar, precisamente, de vanguardias, lo podemos hacer de manera literal. La primera adaptación teatral que se hizo en la historia de la célebre película expresionista de 1920 *Das Cabinet des Dr. Caligari* (dirigida por Robert Wiene y escrita por Carl Mayer y Hans Janowitz) fue sobre las tablas del Grand Guignol: nos referimos a «Le cabinet du docteur Caligari», escrita por André de Lorde y Henri Bauche y puesta en escena en 1925[3].

3. Las afirmaciones y los datos vertidos en estos párrafos siguen el trabajo de la que es la más afamada investigadora del Grand Guignol: Angés Pierron. En su libro *Le Grand Guignol: Le theatre des peurs de la Belle Epoque* recoge a modo de anexo un listado cronológico de estrenos con los nombres de las obras, los autores y, en su caso, cuál fue la fuente de inspiración (para el caso de adaptaciones) (Pierron 1995, 1403). Igualmente, y a modo en

El simbolismo literario y dramático no escapó a esta hambre de inquietudes que tenía el Grand Guignol. Puestos a hablar de un escritor lo suficientemente popular, cuyos relatos pudieran ser adaptados fácilmente al teatro breve[4], que alimentase el caudal de inspiración de la compañía, que hubiese dedicado buena parte de su producción literaria al terror perturbador y que, por añadidura, fuese del agrado de los escritores vanguardistas europeos de finales del siglo XIX y principios del XX, no cabe más que referirnos a Edgar Allan Poe. Al escritor norteamericano le profesaron su admiración autores simbolistas como Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé. Su relato «The Fall of the House of Usher», por ejemplo, está repleto de elementos (grietas, estanques, aposentos, criptas, sonidos) que invitan al lector a la exploración y a querer identificar, a través de los mismos, un mundo que va más allá de lo que aparentan. A Poe también se le considera uno de los precursores inadvertidos del surrealismo[5], por poner de manifiesto la necesidad del ser humano de apartarse de la opresión que ejerce la sociedad burguesa y de liberarse de los impulsos reprimidos del subconsciente.

Sea por el talento que manifestó al plasmar lo siniestro en sus relatos; porque su obra abrió las puertas a las vanguardias literarias; por la facilidad con la que sus cuentos podían ser adaptados al teatro breve, o, sencillamente, porque era un reclamo eficaz con que atraer público al pequeño teatro de Pigalle, Edgar Allan Poe y el Grand Guignol formaron una pareja tan estable como bien avenida. Analizaremos a continuación parte de esa alianza.

2. Edgar Allan Poe y el Grand Guignol

Los relatos de Poe adaptados para el Grand Guignol fueron:

- «The Tell-Tale Heart», adaptado como «Le Coeur révélateur», por Georges Maurevert y representado en 1900.
- «The system of Doctor Tarr and Professor Fether», adaptado como «Le système du Dr. Goudron et du Pr. Plume» por André de Lorde y representado en 1903.

---

este caso de prólogo, ilustra al lector sobre cómo era el Grand Guignol, su estilo dramático y el funcionamiento de la compañía (Pierron 1995, I).

4. Véase, al respecto, la opinión de Margarita Rigal, quien afirma que muchos de los relatos de Poe podrán llevarse con facilidad a las tablas y «permitirían una sublime interpretación» (Rigal Aragón 1988, 77).

5. Sin ir más lejos, Edgar Allan Poe es citado por André Breton tanto en el primer como en el segundo manifiesto surrealista (1924 y 1930, respectivamente) como antecedente literario del movimiento.

- «The Masque of the Red Death», adaptado como «La Mascarade interrompue» por la baronesa Hélène de Zuylen de Nyevelt y representado en 1905.
- «Berenice», adaptado como «Le Poison noir» por Jean Bernac y Albert Jean y representado en 1917.
- «The Fall of the House of Usher», adaptado como «La Chute de la maison Usher» por E.M. Laumann y representado en 1918.
- «The Murders in the Rue Morgue», adaptado como «Le crime de la rue Morgue» por André de Lorde y Eugène Morel y representado en 1936.

Cada una de estas adaptaciones sería merecedora de su oportuno análisis. No obstante, en este artículo examinaremos dos de ellas, especialmente sobresalientes: «Le système du Dr. Goudron et du Pr. Plume» y «La Mascarade interrompue».

2.1. *«Le système du Dr. Goudron et du Pr. Plume»*

Citar esta obra, adaptada del famoso relato «The system of Doctor Tarr and Professor Fether», supone adentrarnos en los orígenes del terror según era entendido por el Grand Guignol. En efecto, esta pieza fue lo que podríamos considerar el primer gran *superéxito* de la compañía. Se cuenta que su cartel, obra del célebre ilustrador Adrien Barrère (1877-1931), empapeló literalmente las calles de París, espantando a los parisienses (Pierron 2002, 8). No obstante, antes de seguir con el análisis de esta pieza, es necesario referirnos al momento concreto por el que pasaba el Grand Guignol.

El creador de la compañía, Oscar Méténier, había abandonado el proyecto al poco tiempo de su fundación, en 1899. Para la estudiosa Carla Arduini, Oscar Méténier abandonó el Grand Guignol por problemas de salud (Arduni 2011, 11). De igual opinión es Agnés Pierron, conocedora y gran referencia a la hora de adentrarnos en el estudio del Grand Guignol, que también se refiere a que Méténier se hallaba enfermo en el momento en que dejó el cargo (Pierron 1995, 6).

Para el momento del estreno de «Le système du Dr. Goudron et du Pr. Plume», la dirección de la compañía estaba siendo ocupada por Max Maurey (nacido Marx Rapoport, 1866-1947), que sería su propietario, director y autor habitual hasta 1914. Aunque tenía experiencia teatral, no era especialmente conocido en el mundo del espectáculo de Montmartre. Se sabe que era ingeniero de minas, pero se desconocen las circunstancias bajo las que acabó siendo director del Grand Guignol y por qué Oscar Méténier decidió venderle precisamente a él la compañía, si bien es igualmente sabido que

era dramaturgo aficionado y que, como el mismo Méténier, había estrenado alguna pieza en el Théâtre Libre de André Antoine, famoso empresario parisino del momento.

Maurey, en un principio, continuó la línea de Méténier en cuanto a la adscripción naturalista del Grand Guignol; es más, muchas de las obras escritas por el mismo Méténier se siguieron representando. Pero coincidiendo con el cambio de siglo empezó a apreciarse, en cuanto a los dramas, una deriva más acentuada hacia lo escabroso. Esta deriva ya se podía apreciar muy sutilmente en algunas de las obras de la etapa de Méténier, pero se hizo más evidente en esta de Maurey y se consolidó en momentos posteriores.

El tránsito hacia lo escabroso en la etapa de Maurey, además, fue rápido: en una obra como «Carrier, Horloger-Bijoutier» (Jean Berleux, 1901, una pieza de alto contenido dramático) el clímax lo constituía el suicidio por ahorcamiento del protagonista; perturbador, sin duda, pero absolutamente inocente en relación con lo que estaba por llegar. Así, en la obra de 1904 «La dernière torture», original de André de Lorde y Eugene Morel, conocíamos la historia de un grupo de soldados y civiles franceses que resiste en el consulado de Pekín el asedio de los chinos durante la guerra de los Boxers; uno de los soldados, al pretender huir, es capturado, se le amputan las manos y es devuelto al consulado. Un diplomático, temiendo el cruel destino que les espera a él y a los suyos, mata a su hija justo antes de que lleguen las tropas liberadoras.

En esta pieza, uno de los momentos más perturbadores era ver al desgraciado soldado con sus manos amputadas siendo devuelto al consulado; era un momento de crueldad y sadismo máximo, que sin duda acongojaba al público más sensible. Pero el episodio verdaderamente dramático era el de la muerte de la pobre niña a manos de su padre, que pretende con ese gesto privarla del sufrimiento a que va a ser sometida cuando caiga en manos de los chinos sublevados… Todo ello antes de conocerse que las tropas occidentales han roto el cerco que rodea al consulado y que se disponen a liberar a los asediados. Saber que la muerte de la niña había sido en vano desgarraba el corazón del más aguerrido de los componentes de la audiencia. Tenemos así las dos características más sobresalientes del Grand Guignol: el uso de efectos teatrales espeluznantes (en este caso, una víctima con las manos amputadas, que era mostrado sin disimulo alguno, no en vano en la compañía sabían cómo ejecutar trucajes teatrales con un gran realismo) y la desazón máxima en forma de lance patético y dramatismo devastador (un padre que presa del pánico mata a su hija): también en eso la compañía alcanzó un alto grado de maestría. De esta forma, en muchas ocasiones, el *pathos* se adueñaba del escenario (y del patio de butacas)

con palabras, gestos, sombras, gritos… y no necesariamente con sangre y miembros amputados.

Si grande fue el éxito de «La dernière torture», no lo fue menos la que nos disponemos a analizar a continuación y que es el objeto de este apartado: «Le système du Dr. Goudron et du Pr. Plume», de nuevo obra de André de Lorde. Había sido estrenada un año antes (1903) que «La dernière torture» (1904), pero es igualmente representativa de la etapa de Maurey en el Grand Guignol. André de Lorde había ofrecido esta pieza a André Antoine, que ya tenía en funcionamiento su Théâtre Antoine, pero este la rechazó por su excesiva carga de violencia y sangre. Antoine llegó a decir que De Lorde estaba enfermo y que era peligroso. En todo caso, gracias al rechazo de Antoine, la obra recaló en el Grand Guignol (Hunter 2012, 20).

El relato de Poe «The system of Doctor Tarr and Professor Fether» (publicado por primera vez en el periódico *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, en noviembre de 1845)[6] nos situaba en un misterioso manicomio ubicado en medio de un bosque, en el sur de Francia. Un viajero curioso se interesa por los métodos que se siguen en la institución. Este viajero va acompañado por un conocido que lo presenta al director del centro y se ausenta inmediatamente, sin que volvamos a saber de él. El director de la institución, Monsieur Maillard, responde solícito a cuantas cuestiones plantea el protagonista/narrador y le describe el nuevo método de sanación, creado por él mismo. El viajero es invitado a cenar y queda asombrado por la cantidad de asistentes, por la decoración suntuosa de la estancia y por el acompañamiento musical, todo extrañamente grotesco. Al mismo tiempo, empieza a sentir una cierta preocupación provocada por el comportamiento de los presentes, que resulta cómico, pero también muy perturbador. Su desazón va en aumento cuando se produce una rebelión durante la que los «locos» se escapan de sus celdas e inician una batalla campal contra los «cuerdos». En ese proceso nuestro protagonista recibe una enorme paliza, pierde la consciencia y al despertar comprende que la sublevación de los internos es en realidad la misma en la que él se ha visto inmerso: los verdaderos rectores y guardianes del manicomio han sido encerrados y suplantados por los locos, encabezados por el más perturbado de todos: el mismísimo director Monsieur Maillard.

6. Hemos usado para la elaboración de este trabajo la siguiente edición de los cuentos de Poe: POE, Edgar Allan. *Narrativa completa*. Madrid: Cátedra, 2011, con traducción y notas de Julio Cortázar y Margarita Rigal Aragón y con estudio introductorio de Margarita Rigal. La segunda, POE, Edgar Allan. *Obras selectas*. Barcelona: Ediciones Nauta, 1970, con prólogo de Carlos Rojas e ilustraciones de Ramón Calsina, si bien en esta última no contiene el relato «The system of Doctor Tarr and Professor Fether» del que ahora nos ocupamos.

En la pieza del Grand Guignol (que se desarrolla en un solo acto y transcurre en el despacho del director del manicomio) la acción tiene lugar de la manera siguiente: dos periodistas, Henri y Jean, están interesados en conocer el funcionamiento del centro[7]. Conocen al profesor Goudron quien, al igual que en el relato original, es amable y educado con sus invitados, aunque excesivamente arrogante cuando se trata de describir las maravillas de su método de sanación. El profesor se ausenta a cada momento, interrumpiendo la charla que mantiene con sus dos invitados, para atender unos extraños gritos y lamentos que parecen provenir de otras estancias, lo que hace que Henri y Jean se extrañen. Aparecen nuevos personajes, entre ellos Monsieur Plume, a los que Goudron presenta como sus colaboradores. Tienen un aspecto extraño y un comportamiento errático, con tics, movimientos convulsos y repentinas risotadas. La acción se va tornando perturbadora en extremo y, en el momento álgido, Henri y Jean son atacados por los que, ahora lo sabemos, son unos perturbados que se han hecho con el control del manicomio. Los protagonistas logran pedir auxilio a través de los ventanales de la estancia y acuden los verdaderos guardianes del sanatorio, que reducen a los locos. Pero aún queda por resolver qué ha pasado con el auténtico director del centro, Monsieur Maillard: su cadáver aparece en un armario descuartizado.

Si nos adentramos en el análisis de la pieza teatral en relación con el relato original podemos apreciar que:

1. El director del manicomio, Maillard, en el relato de Poe, es quien cae en la locura y hace de los internos sus adláteres. En la pieza teatral, uno de los internos, el más peligroso, Goudron, mata a Maillard y usurpa su puesto. Creemos que la solución de Poe es más perturbadora, pues

7. El libreto de la obra fue publicado en la antología *Théatre de D'Epouvante*, que recogía distintas piezas de André de Lorde escritas para el Grand Guignol. Fue publicada en París por Librairie Théâtrale, Artistique & Littéraire en 1909 y la obra se halla en las páginas 219 y siguientes. También está contenido el libreto en *Le Grand Guignol: Le theatre des peurs de la Belle Epoque*, de Agnés Pierron. París: Robert Laffont/Bouquins,1995, en las páginas 48 y siguientes. Existen dos traducciones al inglés del libreto publicadas, ambas bajo el título de «The system of doctor Goudron and profesor Plume». La primera aparece como anexo en el libro del Mel Gordon *The Grand Guignol, Theatre of fear and terror*, publicado por Nueva York: Da Capo Press, en 1997, en las páginas 118 y siguientes. La segunda también como anexo en el libro de *Chapel of gore & psychosis. The Grand Guignol theatre*, de Jack Hunter, EE. UU.: Creation Books, 2012, en las páginas 66 y siguientes. Igualmente, sabemos que la pieza fue traducida al español y representada en 1916 por la compañía de Cecilio Rodríguez de la Vega, Gran Compañía del Teatro Trágico, en teatro Calderón de Valladolid, bajo el título *El sistema del doctor Gonobón*. Que sepamos, aquella traducción al español no sobrevivido hasta nuestros días.

hace que cuestionemos a la mismísima autoridad, pero no es menos cierto que el descubrimiento del cadáver de Maillard al final de la obra de teatro es sobrecogedor y muy efectivo (y, por encima de todo, muy granguiñolesco: en el libreto se describe el momento así: «Lle cadavre du directeur, cadavre horrible, mutilé, déchiqueté, la face toute tailladée de coups de rasoir»[8]).

2. Se desdobla el personaje del viajero. Los dos periodistas (Henri y Jean) intercambian sus pareceres sobre lo que está sucediendo a su alrededor. Gracias a este recurso tan simple como efectivo, el espectador puede entender las suspicacias que se van generando en el ánimo de los protagonistas; el hecho de intercambiar sus opiniones al respecto nos sirve para conocer cuál es la causa de su recelo y, de paso, describir lo que va sucediendo. Caso de que se hubiese mantenido un solo protagonista, salvo que él mismo expresase sus pensamientos continuamente en voz alta o fuese excesivamente gesticulante, el espectador no sería partícipe de su creciente inquietud. Igualmente, el que uno sea más desconfiado que otro, enriquece los diálogos y da un gran juego dramático: si los dos fueran recelosos desde un primer momento, hubiesen huido de aquel lugar y no habría historia que contar. La actitud más crédula de Henri, que resta importancia continuamente a la preocupación de Jean, impacienta al espectador, alineado con el miedo creciente de este último. Es, en definitiva, una solución teatral efectiva y coherente.
3. Quizás lo más importante sea el cambio de tono. El relato tenía un marcado carácter cómico-grotesco, derivado del comportamiento de los locos. En la pieza teatral, no se llega a desechar el aspecto grotesco, pero desaparece el factor cómico para mostrar la actitud de los dementes como perturbador e imprevisible. Las risas de los dementes son escalofriantes y avecinan el drama que está por producirse. El Grand Guignol, ya por aquellos entonces, se había ganado la fama de su ser el teatro de lo horripilante y debía hacer mérito de ello; no podía dejarse pasar la oportunidad de usar un relato de Poe sin sobrecargar la faceta tenebrosa y estremecedora del mismo y reafirmar así su fama de ser el teatro del terror.

8. «El cadáver del director, un cadáver horrible, mutilado, despedazado, con el rostro cortado a navajazos».

Por otra parte, en cuanto a la importancia de esta pieza en el repertorio del Grand Guignol (y, en general, en toda su trayectoria) cabe señalar lo siguiente:

1. Inauguró una de las principales líneas temáticas en el repertorio de la compañía: la delgada línea que separa la locura de la cordura. El manicomio como entorno recurrente llegó a ser casi una marca de la casa. El loco, por su parte, también se convertiría en un personaje prototípico, incluso en las comedias[9].
2. Consagra, aunque ya era usada con anterioridad, la más eficaz e intimidante fórmula de finalización de las obras, consistente en cerrar el arco narrativo con una revelación cargada de perturbadora violencia. En el caso que nos ocupa de Le système du Dr. Goudron et Pr. Plume», el descubrimiento del cadáver mutilado del auténtico director del manicomio.
3. Da pie a que el éxito del Grand Guignol comience a traspasar fronteras hacia otras formas de expresión: «Le système du Dr. Goudron et Pr. Plume» fue llevada dos veces al cine[10].

9. No cabe desdeñar el hecho de que la locura y los locos fueron unos recursos muy utilizados también en las comedias del Grand Guignol, en las que generalmente el protagonista perturbado resuelve el conflicto para bien. Su candidez, la forma elemental en que ve las cosas y su falta de prejuicios se sobrepone a las arbitrariedades, convencionalismos y rigores de la cordura. Destaquemos la pieza de Henri Duvernois *Le Chevalier Canepin* (1926), en la que un tiránico marido atosiga a su sumisa esposa en la terraza de un hotel. Interviene un aguerrido sujeto (el caballero Canepin del título) que echa al marido y atiende con dulzura a la dama. Pero el benefactor no es más que un loco escapado de un manicomio cercano, que pronto es detenido y devuelto a su reclusión. El marido vuelve y se disculpa ante su esposa. Ella echa de menos a aquel loco que la ayudó y se muestra firme con su esposo, pero vuelve con él al advertir un cambio de actitud a mejor. La locura del protagonista es la que ha facilitado que el amor conyugal se restablezca. En otras comedias del Grand Guignol encontramos que el loco simplemente sirve de excusa para presentar situaciones delirantes. De nuevo recurrimos a Henri Duvernois, en cuya obra *La Dame de bronze et le monsieur cristal* (1921) un marido, harto de su esposa, finge estar loco para que lo encierren en un sanatorio y así poder huir de ella. El fingimiento de la locura no sirve para resolver el conflicto conyugal, más bien lo empeora, pues la enamorada esposa finge igualmente estar loca para vivir junto a su marido en el sanatorio… En *Maman* (Claude Orval, 1943), el protagonista ha heredado una gran fortuna de su padre loco. Duda en si es correcto aceptar el legado. Su madre, para convencerlo de que debe aceptar la herencia, le cuenta que en realidad es el hijo de un amante que tuvo tiempo atrás. El peligro (incluso la inmoralidad) que acarrea la locura se resuelve en esta obra ridiculizando al loco.

10. Fueron, en efecto, dos las adaptaciones cinematográficas con igual título que la pieza teatral. La primera es de 1909 y se ha perdido; solo sabemos que el director fue Robert Saidreau. La segunda es de 1912 y fue dirigida por Maurice Tourneur (hermano del también director Jacques Tourneur, que acabaría triunfando en Hollywood). Esta segunda película

4. Y, quizás lo más importante, inaugura la fructífera y exitosa colaboración del Grand Guignol con el que sería su dramaturgo de cabecera: André de Lorde, al que nos hemos referido en varias ocasiones a lo largo de estas páginas.

Antes de terminar con el análisis de «Le système du Dr. Goudron et Pr. Plume», unas notas sobre su puesta en escena. No se conserva ningún testimonio gráfico de la misma, de modo que tan solo podemos recurrir a las indicaciones contenidas en el libreto, que nos describe únicamente la estancia en la que se desarrolla la pieza: un despacho, su mobiliario, las puertas que sirven de acceso y un ventanal/balcón al fondo. Sabiendo que en aquella época el Grand Guignol usaba unos telones pintados de fondo que podríamos describir como polivalentes (cambiando el mobiliario y algún elemento auxiliar esos telones podían servir para recrear el salón de una casa, un despacho, un restaurante, etc.) no creemos que la puesta en escena de esta obra fuese especialmente llamativa, tanto más cuando en el libreto no se hacen indicaciones específicas sobre otros elementos. El uso de recursos escénicos tales como la iluminación, neblinas artificiales, decorados sofisticados, etc., sería muy habitual del Grand Guignol como apoyo a la acción, pero ya en épocas posteriores, a partir de los años 20.

2.2. *«La Mascarade interrompue»*

Pongamos ahora nuestra atención en «The Masque of the Red Death». El relato fue publicado también por la *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* en mayo de 1842. La adaptación teatral para el Grand Guignol, estrenada en junio de 1905, corrió a cargo de baronesa Hélène de Zuylen de Nyevelt (1863-1947), de quien tendremos ocasión de ocuparnos más abajo. Para empezar, recordemos el argumento del relato original.

Poe nos cuenta cómo una devastadora enfermedad, la Muerte Roja, asola la comarca: el mal se propaga con inusitada rapidez y provoca, también de manera casi instantánea en quien es contagiado, una agónica

---

tiene el atractivo de haber sido hecha en íntima colaboración con el mismo Grand Guignol, hasta el punto de que el actor protagonista de la obra teatral, Henri Gouget (el profesor Goudron), repitió papel en el film. Gouget era por aquellos años la gran estrella del Grand Guignol y era lógico que su nombre en el reparto del film se usase como reclamo publicitario. La película en Gran Bretaña fue titulada *The Lunatics*. Finalmente, la pieza teatral dio pie también a una película paródica llamada *Le système du docteur Bitume*, de 1914, dirigida por Jean Durand. Nos hemos referido a películas adaptadas de la obra del Grand Guignol; las películas adaptadas directamente del cuento de Poe son muchas más.

muerte. El príncipe Próspero vive ajeno al infortunio que asola a sus vecinos en su suntuosa vivienda (una abadía que es igualmente fortaleza), junto con sus cortesanos. El palacio de Próspero tiene amplias y lujosas estancias, todas decoradas con grandes vidrieras, que dan a cada habitación un colorido propio. En la sala principal, hay un lujoso reloj. El protagonista organiza una fiesta de disfraces con sus más íntimos amigos (más bien lacayos) para la que establece unos rígidos protocolos en cuanto a la temática de los trajes. Lo cierto es que Próspero es una persona egoísta y vive rodeado de aduladores que no dudan en seguir cada uno de sus caprichosos dictados. Todo ello, ignorando el dolor de los habitantes de la comarca que mueren sin que se aprecie el más mínimo atisbo de piedad ni en el príncipe ni en los suyos. La fiesta de disfraces, pues, no es más que una frívola e insensible demostración de vanidad. Aparece un personaje enmascarado que nadie conoce y cuya indumentaria no responde a las instrucciones de Próspero: parece venir disfrazado de la Muerte Roja. Próspero entra en cólera por lo que considera un atrevimiento y una broma de mal gusto y ordena que le quiten la máscara al intruso, pero este es una presencia que amedranta a todos; descubre entonces que es la mismísima Muerte Roja, que ha acudido a palacio para acabar con ese pequeño reducto de supervivientes. El reloj de la sala principal se detiene en el mismo momento en que todos caen supurando sangre por los poros, simbolizando así el fin de los tiempos.

En la pieza teatral del Grand Guignol, «La Mascarade interrompue», la acción se desarrolla en un acto dividido en diez escenas, en uno de los salones del palacio de Próspero. Cuando sube el telón, la fiesta de disfraces ya ha comenzado. Los distintos cortesanos hablan entre ellos: se maravillan por la fastuosidad del evento, ignorando el mal que acecha más allá de los muros de palacio. Solo un personaje, la marquesa Violante, parece mostrar algo de piedad hacia los desgraciados que mueren por doquier en la comarca. Es la que se encarga de describir a los demás los estragos que causa el mal. Cierta sensación de fatalidad se va adueñando de los presentes, si bien se consuelan comentando las drásticas medidas de aislamiento y control que Próspero ha establecido para que los habitantes de palacio estén a salvo. El príncipe, por cierto, no aparece hasta la escena séptima, y cuando lo hace no hace sino mostrarse arrogante y seguro de sí mismo: ningún invitado a la fiesta corre peligro alguno. Unos bufones advierten a Próspero de que un asistente a la fiesta es un desconocido enmascarado y se ignora cómo

ha podido entrar. En la escena décima y última Prospero se enfrenta al enmascarado, colérico y desafiante. La pieza termina así[11]:

> PRÍNCIPE PRÓSPERO.- *¡Cobardes! ¡Cobardes! (Al extraño.) Dinos tu nombre, para que sepamos a quién debemos colgar mañana, de las almenas de la abadía.*
>
> El desconocido da un paso en silencio. Se detiene bajo la sombra del reloj de ébano. El príncipe Próspero se arroja sobre él, loco de ira y de miedo, con la daga en alto.
>
> PRÍNCIPE PRÓSPERO.- *¡Quitadle la máscara! ¡Déjanos ver tu cara!*
>
> El desconocido, con un movimiento rígido, se quita la máscara. El rostro pálido está moteado de grandes manchas de sangre. La nariz está carcomida por una gran mancha roja. La daga se escapa de las manos del príncipe Próspero, quien cae inconsciente boca abajo.
>
> LA MARQUESA VIOLANTE. - *¡La Muerte Roja está entre nosotros!*
>
> Un reflejo escarlata prende fuego a los rostros de los cortesanos, quienes a su vez caen en contorsiones de agonía.
>
> TELÓN

Las diferencias entre el relato y la pieza teatral derivan esencialmente de la necesidad de explicar al público, a través de los diálogos y actitudes de los personajes, lo que en el relato es sencillamente narración. Así, mientras en el relato no se personifican individualmente más personajes que Próspero y *la Presencia* (la Muerte Roja), en la pieza teatral tenemos varios personajes diferenciados (que además ocupan más de la mitad de la pieza) cuyos diálogos van describiendo la situación y dando respuesta a las preguntas que se va haciendo el público. Una vez más, un recurso teatral tan simple como efectivo. Llamativa es la presencia de dos bufones, que son los que advierten del peligro, como también lo es el personaje de la marquesa Violante, cuyas suspicacias enriquecen la tensión dramática de la pieza.

En principio, dando por buena y efectiva la adaptación del relato al lenguaje teatral, poco más tendríamos que comentar al respecto. No obstante, hay un aspecto sobre el que hay necesariamente que detenerse para apreciar la enorme (e inadvertida) importancia de esta pieza no solo en la historia del Grand Guignol, sino en la historia del teatro y, casi nos atreveríamos a

11. Hemos hecho nuestra propia traducción. El libreto fue publicado poco después del estreno de la obra en el número 7, agosto de 1905, de la revista *Je sais tout*. El libreto también se incluye en *Le Grand Guignol: Le theatre des peurs de la Belle Epoque*, de Agnés Pierron, ya citada, en las páginas 152 y siguientes.

decir, en la forma en la que el arte sirve de escaparate a las aspiraciones y frustraciones humanas. Nos referimos a su autoría.

El relato fue adaptado para el Grand Guignol por la baronesa Hélène de Zuylen de Nyevelt (1863-1947). Fue «La Mascarade interrompue» la única pieza que la baronesa creó para el Grand Guignol, aunque escribió otras muchas, así como novelas y libros de poesía. Hélène de Zuylen de Nyevelt era una persona emprendedora y muy atrevida. Perteneciente a una familia de gran fortuna, era aficionada, además de a la literatura, a los deportes e incluso a las carreras automovilísticas. En modo alguno le importaban las habladurías y comentarios impertinentes que sobre ella se hacían en los ambientes de la alta sociedad, teniendo en cuenta, además, que era bisexual y que no le faltaron amantes de uno y otro sexo. Una de sus relaciones más estables la tuvo con la poetisa Renée Vivien (1877-1909). Las dos amantes escribieron muchas obras literarias conjuntamente, de modo que se duda, a la hora de atribuir la autoría de las mismas, entre una y otra (Pierron 1995, 130). Al parecer, el peso creativo cayó más sobre los hombros de Vivien; incluso se ha llegado a atribuir a ella «La Mascarade interrompue». Esta hipótesis cobra fuerza desde el momento en que, a partir de la muerte de Renée, la producción literaria de Zuylen de Nyevelt prácticamente cesó.

Las amantes tuvieron que vivir su romance en la clandestinidad, si bien Zuylen de Nyevelt, por su carácter atrevido y su falta de tapujos, llevó la situación con mayor entereza que Vivien, que era una persona muy temerosa y, además, propensa a sufrir depresiones y crisis nerviosas. En efecto, esta última padeció de tal manera el tener que ocultar sus tendencias sexuales que acabó muy afectada psicológicamente y, aunque encontró en su compañera un gran apoyo emocional, acabó muriendo por su negativa a ingerir alimentos durante uno de sus episodios depresivos.

«La Mascarade interrompue» fue escrita mientras se desarrollaba la relación entre ambas. Sabiendo esto, la pieza debe ser vista como una historia arrebatadora y como el relato de una insurrección. El príncipe Próspero pretende vivir aislado y evitar así la enfermedad que asola el mundo; es pues una alegoría de los prejuicios burgueses y de la propensión a estigmatizar a los que no se adscriben a las fórmulas morales y racionales convencionales. Además, este impone, literalmente, la celebración de una fiesta de disfraces: el colmo del simulacro y del fingimiento. La *Presencia* (en el relato de Poe) o la *Máscara* (tal y como es referida en la pieza teatral), por su parte, es un personaje que genera rechazo por un asunto tan banal como es el de no ir disfrazado a la fiesta según los mandatos de Próspero, es decir, por no someterse al juego de las apariencias y disimulos que impone la sociedad. Este personaje es otro estigmatizado y la venganza que ha de perpetrar por el desprecio que sufre será cruel y frenética. Debemos pensar, pues, en

cómo acometieron Zuylen de Nyevelt y Vivien, siendo pareja clandestina, la adaptación del cuento de Poe para el Grand Guignol. Sin duda fue un ejercicio de desahogo, rebeldía y de la expresión del resentimiento oculto que albergaban contra la vulgar moralina de la sociedad en la que les tocó vivir.

Igualmente, la pieza fue concebida como una excusa para mostrar un estado de arrebatamiento. En el relato de Poe, la revelación del personaje de la Peste Roja provoca no solo la muerte de todos los presentes, sino el mismísimo fin del mundo, simbolizado en un reloj que se detiene en ese justo momento. En la pieza teatral, a todos los personajes se les torna la cara roja y se contorsionan de dolor mientras cae el telón. El frenesí y el éxtasis del sufrimiento culminaba el arco narrativo. Renée Vivien, por cierto, estuvo adscrita en su producción poética al simbolismo, la misma tendencia literaria que tanta admiración profesaba a Poe. La conjunción, la armonía, el alineamiento literario y existencial entre la obra de Poe y la arrebatadora visión que de su relato tuvieron las amantes es de tal calibre, que no cabe ser ignorado entre aquellos que estudien y analicen tanto la una como la otra. Mucho se ha hablado y escrito sobre los símbolos y los significados ocultos que contiene «The Masque of the Red Death». Nos permitimos, en estas líneas, incluir uno más: el de la Muerte Roja como un justiciero que castiga a aquellos que han desatendido despreciativamente el sufrimiento de sus semejantes haciéndoles pasar por el mismo tormento que negligentemente han ignorado; su intervención hace que se iguale a los privilegiados que viven en palacio con los desgraciados que sufren y mueren más allá de sus muros. Y es eso muy probablemente en lo que pensaban Zuylen de Nyevelt y Vivien: la *Máscara* es un agente de la llamada justicia poética: el simulacro, la apariencia y, en última instancia, la hipocresía que impone Próspero/la sociedad han de ser erradicados (o deberían serlo) de la manera más arrebatadora posible… aunque ello solo fuera posible en la forma de una pieza teatral.

Para terminar con el análisis de «La Mascarade interrompue», al igual que hicimos con «Le système du Dr. Goudron et Pr. Plume», daremos unas notas sobre su puesta en escena. La publicación en la revista *Je sais tout* del libreto iba acompañada de una ilustración, pero la misma era una ilustración genérica, propia de las revistas ilustradas de la época. El libreto sí incluía una descripción de la estancia donde se desarrolla la acción, pero, tal y como hemos referido en el apartado anterior, muy probablemente, a la hora de llevar a cabo la puesta en escena no se contó más que con un telón de fondo y algunos elementos añadidos.

No obstante, cabe hacer alguna apreciación sobre el efecto sanguinolento del final. La indicación contenida en el libreto («Un reflejo escarlata prende fuego a los rostros de los cortesanos, quienes a su vez caen en contorsiones de agonía») debió ser dificultosa de llevar a la práctica. A falta de información

al respecto, nos atrevemos a especular sobre cómo se pudo hacer este truco escénico. En el relato, Poe nos cuenta que las distintas estancias del palacio se coloreaban por la luz que atravesaba las vidrieras de las ventanas. Quizá esto sirvió de inspiración a los tramoyistas del Grand Guignol y el momento final, el lance patético culminante, se ejecutó inundando de luz roja el escenario. La expresividad de los actores haría el resto.

3. Conclusion

El Grand Guignol se mantuvo activo hasta 1962. Cerró debido a los muchos problemas financieros que arrastró en sus últimos años de actividad, a su vez provocados por la paulatina ausencia de público. El cada vez más reducido atractivo de sus obras (en clara desventaja con respecto a lo que ofrecía el cine y la televisión); la vejez de su público tradicional, y la consideración de sus obras como ejemplo de teatro decadente, obsoleto y decrépito precipitaron la desaparición de la compañía.

El Grand Guignol es recordado en buena medida bajo el estigma de ser el teatro del terror, sin más miramientos al respecto que el que han tenido los estudiosos que lo han examinado, y que han apreciado la complejidad de su repertorio y la inmensa riqueza de matices de sus obras, fruto de la creatividad de los dramaturgos que participaron en la creación de las piezas, de los distintos avatares históricos por los que pasó la compañía (el cambio de siglo, la llegada del cine, la irrupción de las vanguardias, dos guerras mundiales…) y de la dedicación de sus trabajadores y gerentes, empeñados en hacer de la pequeña sala de la calle Chaptal un reducto para el teatro popular que habría de funcionar bajo los postulados de la creación, el entretenimiento y la osadía.

Es necesario reconocer, por tanto, el valor del Grand Guignol. Como agente del arte dramático (un tanto excéntrico, ciertamente), y asumiendo la responsabilidad que tal actividad conlleva, la compañía era bien conocedora de la carga que supone el subir al escenario un libreto; de poner en escena lo que solo es un texto escrito. Y esta carga la desempeñó con solvencia y con un acierto que no admite reserva alguna. En el Grand Guignol los recursos del lenguaje teatral eran manejados de manera más que sobresaliente, y prueba de ello son los dos ejemplos que hemos analizado.

La esencia de Poe fue traspasada de las páginas del relato a las tablas sin pérdida de identidad. Pueden ser objeto de reproche las libertades que los autores se tomaron a la hora de acometer ciertas adaptaciones, pero ese es el riesgo que esta actividad conlleva: el cambio de lenguaje (en este caso, del literario al teatral) implica necesariamente inventiva y, en ocasiones,

atrevimiento. La obra original debe poder respirar y acomodarse a su nuevo entorno sin ataduras derivadas de prejuicios o apriorismos. Este acomodo es lo que hace que la fuente conserve el respeto que le es debido y que la nueva obra resultante sea coherente y digna. Creemos que los dos ejemplos que han sido examinados en estas páginas ilustran perfectamente cómo se puede respetar lo ajeno respetando igualmente lo propio. Sin dejar de ser el Grand Guignol, la compañía supo también ser un honroso portador del espíritu de Edgar Allan Poe.

4. Bibliografía

Antona-Traversi, Camillo. *L'Historie du Grand Guignol. Théâtre de L'Epouvante et du rire.* París: Librairie Théâtrale, 1930.

Arduini, Carla. *Teatro sinistro. Storia del Grand Guignol in Italia*. Roma: Bulzoni, 2011.

Breton, André. *Manifiestos del surrealismo.* Buenos Aires: Argonauta, 2001.

Gordon, Mel. *The Grand Guignol, Theatre of fear and terror.* Nueva York: Da Capo Press, 1997.

Hand, Richard J. y Michael Wilson. *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror.* Exeter: University of Exeter Press, 2002.

Hand, Richard J. y Michael Wilson. *Performing Grand-Guignol. Playing the Theatre of Horror*. Exeter: University of Exeter Press, 2016.

Hunter, Jack. *Chapel of gore & psychosis. The Grand Guignol theatre.* EE.UU.: Creation Books, 2012.

Kersten, Karin y Caroline Neubaur. *Grand Guignol, Das Vergnügen, tausend tode zu sterben*. Berlín: Verlag Klauss Wagenbach, 1979.

Ocaña Fernández, Alejandro. *El Teatro del Grand Guignol de París.* Madrid: Antígona, 2024.

O'Leary, Sean J. *The relationship between le theater du Grand Guignol and the cinema 1897-1962.* Nueva Jersey: Rowan University, 2005.

Pierron, Agnés. *Le Grand Guignol: Le theatre des peurs de la Belle Epoque*. París: Robert Laffont/Bouquins, 1995.

Pierron, Agnés. *Les nuits blanches du Grand-Guignol.* Seuil, 2002.

Poe, Edgar Allan. «La máscara de la muerte roja». En *Narrativa completa*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Cátedra, 2011a, pp. 430-434.

Poe, Edgar Allan. «El sistema del doctor Tarr y del profesor Fether». En *Narrativa completa*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Cátedra, 2011b, pp. 696-710.

Rigal Aragón, Margarita. *Aspectos estructurales y temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar Allan Poe*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

Rivière, François y Gabrielle Wittkop. *Grand Guignol.* París: Henry Veyrier, 1979.