

## **TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES AL ESPAÑOL DEL TEATRO DEL TERROR DELIRANTE DEL GRAND GUIGNOL DE PARÍS**

Alejandro Ocaña Fernández  
*Universidad de Málaga, España*

### **Introducción**

En 1897 comienza su actividad teatral el Grand Guignol de París. Esta modesta compañía fundada por un ex funcionario de la policía llamado Oscar Méténier se ubicó en una antigua capilla neogótica del barrio de Pigalle, que tiempo atrás había dejado de estar dedicada al culto. Nació el Grand Guignol al calor de la actividad bohemia y alternativa que se respiraba en el vecino barrio de Montmartre en los años del cambio de siglo. Así, aunque situado administrativamente en el barrio de Pigalle (más concretamente en la cité Chaptal, un callejón sin salida ramal de la calle Chaptal), su cercanía con Montmartre y, sobre todo, el espíritu rompedor, polémico, rebelde y contestatario de su actividad dramática (tan bien reflejado en los argumentos y temáticas que poblaban las obras de su repertorio) lo aproximaban notablemente al ambiente de la *sagrada colina*, hasta el punto de convertirlo en uno de los referentes más emblemáticos de su vida artística y cultural. El Grand Guignol prolongaría su actividad hasta 1962, siendo su época de mayor esplendor y éxito la del primer tercio del siglo XX. Tras la Segunda Guerra Mundial entraría en una lenta pero inevitable fase de decadencia que lo abocaría al cierre.

Se especializó el Grand Guignol en obras de teatro breve, de uno o dos actos, cuya duración rara vez sobrepasaba los 45 minutos. De esta manera, en cada función se representaban entre 2 y 5 piezas dependiendo de la duración de las mismas. Teniendo en cuenta los casi 70 años de vida de la compañía, se estima que aproximadamente 1000 obras compusieron su repertorio. En este enorme corpus dramático, podemos encontrar todo tipo de géneros: desde dramas hasta comedias pasando por vodeviles, sainetes y pequeños números musicales (estos últimos, en su mayor parte, servían como intermedio lúdico entre dos obras). No obstante, si por algo ha pasado el Grand Guignol a formar parte de la historia de las artes escénicas del siglo XX, ha sido por un género muy concreto y que acabó por definir el estilo de la compañía: el terror. En efecto, el Grand Guignol es el nombre que inevitablemente acude a la mente del estudioso de la dramaturgia moderna cuando se trata de referirse al teatro de lo siniestro, perturbador, horripilante, grotesco y delirante. No solo es que determinadas obras del repertorio tuviesen argumentos angustiosos y muy desasosegantes, sino que además contaban con episodios de intensa violencia y sadismo. Era muy habitual que en las obras de terror del Grand Guignol abundasen los actos de tortura y crímenes con ensañamiento, amén de otros muchos donde la brutalidad humana era la principal protagonista. En efecto, pese a que el género de terror, tradicionalmente, ha contado con un elemento recurrente como es el de lo paranormal, en el Grand Guignol apenas hay presencia de elementos fantásticos. Por el contrario, el horror y el espanto siempre iban de la mano del sadismo y la crueldad del ser humano, servida en toda su crudeza. A la violencia descrita en los libretos de las obras, había que sumar la pericia de los técnicos y tramoyistas del Grand Guignol en efectos especiales y trucajes en general, para mostrar con la debida credibilidad las amputaciones, decapitaciones y otras atrocidades que se veían en escena.

Con todo ello, en modo alguno es procedente olvidar ni obviar la existencia del *otro* Grand Guignol: el de las comedias, sainetes y vodeviles. Es más: era habitual en las sesiones teatrales del Grand Guignol el alternar las obras de alto contenido dramático o terrorífico y las obras ligeras y

divertidas. Esta forma de componer los programas fue llamada la “ducha escocesa” (que consiste en alternar chorros de agua fría y caliente para lograr un efecto chocante pero balsámico). En efecto, en cada programa del Grand Guignol se alternaban las comedias y los dramas a fin de hacer vivir al espectador un carrusel de emociones intensas y contrapuestas cuya muy eficaz ejecución contribuyó ciertamente al éxito de la compañía.

Con este panorama ya dibujado, fácil resulta adivinar que el éxito del Grand Guignol pronto habría de superar los límites de Pigalle, de la ciudad de París e incluso de Francia. Muy temprano, en efecto, se expandió la fórmula del Grand Guignol por Europa e incluso más allá.

Este ensayo se centrará en el estudio de la repercusión del teatro del Grand Guignol en España. Es posible enfocar este estudio centrándose en cómo influyó la compañía francesa en la escena española en cuanto a las temáticas, las puestas en escena o el uso de determinados recursos argumentales (principalmente el uso de la violencia), es decir, en la recepción de lo “granguignolesco” en nuestra escena. A este respecto, existen estudios sobre, por ejemplo, la influencia del Grand Guignol en las comedias bárbaras de Valle Inclán o en el teatro de Fernando Arrabal, Francisco Nieva e incluso Federico García Lorca. Sin dejar de ser un tema interesante y enriquecedor para conocer la evolución del teatro español en el siglo XX, estas páginas no van a tratar esos aspectos, básicamente por existir ya, como decimos, estudios al respecto (ver bibliografía).

En su lugar, nos vamos a centrar en el examen de la presencia directa del Grand Guignol en los escenarios españoles, es decir, en la puesta en escena de obras de la compañía en nuestros teatros.

Este estudio, a su vez, se va a dividir en dos grandes bloques: por un lado, la representación de obras del Grand Guignol por compañías extranjeras (básicamente italianas) que visitaban España en sus giras y, por otro, la representación de obras del Grand Guignol por compañías españolas. Las dos grandes notas características de uno y otro bloque son que, en el primer caso, nos encontramos con compañías que muy tempranamente ya había especializado su repertorio, en todo o en parte, en obras del Grand Guignol, pero que actuaban en su propio idioma (italiano), y, en el segundo caso, temporalmente más tardío, con compañías no especializadas en el repertorio del Grand Guignol, pero que aprovechan el tirón publicitario de la compañía introduciendo algunas de sus obras en su propio repertorio y ofreciéndolas ya traducidas al español.

## **1. El panorama del teatro español en los años del cambio de siglo**

En los años de la restauración, de 1874 a 1931, la dramaturgia en España vivió una época floreciente que dio lugar al nacimiento de numerosos teatros en todo el país y a que la marcha de los mismos llegase a ser intensa, con dos representaciones al día los días laborables y tres los días festivos. En 1908 por ejemplo, en Madrid, que entonces contaba con 700.000 habitantes, se representaron 414 obras de 290 autores diferentes, 70 de las cuales tenían números musicales. Existía, en efecto, una verdadera fiebre por el consumo de producciones dramáticas, que llegó a proporciones casi industriales, y que solo la llegada del cine pudo cercenar. Cuestión distinta sería el grado de calidad de las obras representadas. Ciertamente la mayor parte de la propuesta teatral la constituían piezas de marcado carácter popular y de no muy altas pretensiones artísticas, pero sería un error, por un lado, menospreciar una actividad cultural, en este caso teatral, basándonos sencillamente en criterios de calidad o grado de inquietud intelectual del público que solo pasados los años es posible apreciar y, por otro, no reconocer que, como cualquier otra muestra de cultura popular, el teatro es reflejo de la sociedad de cada momento y de las tendencias artísticas imperantes. El teatro, como actividad comercial que era, ofrecía aquello que más atractivo le pudiera resultar al público. Así, si en principio nos puede resultar chocante que Pérez Galdós tuviese mucha menos aceptación que, por ejemplo, Echegaray, debemos analizar este hecho a la luz de la tenaz supervivencia y enorme aceptación por parte del público que tenían las obras de teatro adscritas a la poética del Romanticismo (estilo en el que se alineaba el citado Echegaray).

Bajo este prisma, pues, ha de apreciarse la recepción que en su día recibió el Grand Guignol en España. Resulta curioso cómo el teatro del Grand Guignol (y otras tendencias de semejante calado, adscritas a la poética de un Romanticismo tardío) pese a mostrar situaciones y problemáticas tan alejadas de las del público de la época (situaciones perturbadoras e incluso delirantes), recibía mayor aceptación que el teatro realista, surgido a mediados del siglo XIX, más cercano a las vivencias ordinarias y sencillas del común de la gente y que conllevaba una puesta en escena naturalista y sencilla. Qué duda cabe que esta paradoja se resuelve acudiendo al enorme atractivo que tenían aquellas obras artísticas (no solo piezas teatrales, sino también literarias, musicales y plásticas) que recurrían a categorías estéticas alejadas de los excesivamente familiares cánones clásicos de belleza, proporción y equilibrio en favor de otras que adoptan conceptos como lo grotesco, lo perturbador, lo sublime, lo pintoresco e incluso lo feo. Este atractivo ha existido siempre, en mayor o menor medida en la historia del arte, pero doblegado ante la autoridad del arte clásico. Es en el siglo XVIII, y precisamente como reacción al Neoclasicismo, cuando surge el Romanticismo que ya sin complejo alguno reivindica estas otras categorías estéticas que prácticamente nos han acompañado desde entonces en las diversas prácticas artísticas, bajo unas u otras formas.

## 2. El Grand Guignol en el mundo. El caso italiano

El Grand Guignol, decimos, fue un éxito inmediato en el mismo París, pero también en otros lugares de Europa y el mundo.

Las primeras representaciones de obras del Grand Guignol en los Estados Unidos corrieron a cargo del empresario Holbrook Blinn de 1912 a 1915 en el Princess Theatre de Nueva York. En 1923, la misma compañía de París actuó en la ciudad, concretamente en el Frolic Theatre durante 10 semanas pero, a pesar de ello, y debido sobre todo a las diferencias culturales (la forma de entender el terror delirante de la compañía francesa no casaba con la mentalidad norteamericana), la fórmula no prosperó. En 1926 Georges Renavent fundó la American Grand Guignol, Inc. en el Grove Street Theatre, pero esta aventura teatral no duró más de una sola temporada.

En 1920 se funda el Grand Guignol de Londres, de enorme pero efímero éxito, ya que tuvo que cerrar en 1922 por problemas con la censura. Su breve existencia no impidió que se llegaran a representar 43 obras, muchas de ellas exclusivas de la delegación londinense. Su precursor fue José G. Levy.

### 2.1. Ermete Zacconi

Fuera del ámbito anglosajón, y llegando con esto al contexto que más nos interesa, el Grand Guignol fue todo un éxito en Italia. El primer representante del Grand Guignol en Italia fue Ermete Zacconi (1857-1948). Este eminente actor italiano, que era calificado sin ambages por la prensa de la época como el mejor actor del mundo (Elcano 1901: 4), ya había cosechado grandes éxitos por toda Europa antes de recalar en España, con muchas obras del Grand Guignol en el repertorio de su compañía (repertorio, en todo caso, muy amplio y que incluía a Shakespeare o a D'Anunzio).

La compañía de Ermete Zacconi hizo su primera gira por España en 1901, que incluyó Madrid (Teatro de la Comedia) y Barcelona (Teatro Novedades). Entre las obras representadas nos encontramos con *Il Cuore rivelatore* (*Le Coeur révélateur*, Georges Maurevert, drama, 1900, basado en el relato de Edgar Allan Poe). En su segunda gira por España en 1903, en la que pasó por los mismos teatros, subió a escena, entre otras, *Al telefono* (*Au Téléphone*, André de Lorde y Charles Foley, drama en dos actos, 1902). Precisamente la ejecución del papel principal en esta obra fue de tal calidad y tanto fue su reconocimiento, que cuando se publicó el libreto en París, la foto de la portada no fue la del actor que interpretó el papel en la sala de la calle de Pigalle, sino la de Zacconi (Foley, Lorde 1909: 1).

## 2.2. Compañía de Marianna Vitaliani

Marianna Vitaliani (1866-1938) siguió los pasos de Zacconi. Su compañía ya había girado por España a principios de siglo, pero en 1913, en el Teatro Principal de Barcelona, presentó parte del repertorio del Grand Guignol llevando a escena, entre otras, de nuevo *Al telefono* (*Au Téléphone*, ya citada), *Lui!* (*Lui!*, Oscar Méténier, drama en un acto, 1897) y *Passa la ronda!* (*Chemin de ronde*, Robert Francheville, drama en dos actos, 1905).

## 2.3. Compañía Grand Guignol Italiano de Alfredo Sainati y Bella Starace-Sainati

También siguiendo la estela de Zacconi (de hecho, llegó a trabajar para él), Sainati fue el más exitoso de los actores-empresarios que adoptó al Grand Guignol como componente no solo importante, sino casi exclusivo de su repertorio; incluso llegó a bautizar a su compañía con el nombre de Grand Guignol Italiano e incorporó obras escritas por autores italianos que adoptaron el estilo “granguignolesco”. Alfredo Sainati (1868-1936) nació en el seno de una familia dedicada al teatro y tuvo desde joven un gran talento para la comedia. Con poco más de 20 años ya había coincidido en los escenarios con la que sería su esposa, la napolitana Bella Starace.

En la temporada 1910-1911 actúan en Buenos Aires (Teatro Coliseo) y en 1912 realizan una gira por España que los llevó al teatro Novedades de Barcelona, después al teatro de la Comedia de Madrid y de vuelta a Barcelona (casi idéntica gira a la de Zacconi años antes). Sin restar importancia a los casos de Zacconi y Vitaliani, esta gira supuso el verdadero descubrimiento por parte del público español del Grand Guignol. Entre las obras representadas estaban *Il sistema del dottore Goudron* (*Le système du Dr. Goudron et Prof. Plume*, drama de un acto, 1903), *Al rat mort* (*Au Rat Mort*, Cabinet 6, André de Lorde y Pierre Chaine, drama de 1 acto, 1908) y de nuevo *Passa la ronda!* (ya citada).

## 3. Obras del Grand Guignol llevadas a escena por compañías españolas

El hecho de que las compañías italianas arriba citadas representasen en España obras del Grand Guignol con gran éxito fue lo que impulsó a que otras ya nacionales pusieran en escena piezas de su repertorio, pero esta vez con el atractivo añadido de contar con traducción y adaptación al español (o, como veremos adelante en algún ejemplo, también a otras lenguas patrias como el catalán). Este fenómeno se desarrolló en los años 10 y 20 del siglo pasado.

Se observará, examinando el listado que más adelante referimos, que estas compañías no se centraron en la parte del repertorio que incidía en lo violento o truculento (estando presente, no obstante, no podemos hablar más que de una presencia secundaria). Ya hemos referido en la introducción que el Grand Guignol acogía en su repertorio todo tipo de obras y que las comedias constituían casi la mitad de su repertorio. Pero es que además, estas compañías, al no estar especializadas en el teatro del terror delirante del Grand Guignol, y al no depender tanto su aceptación por el público de una fama ya consolidada en el terreno del teatro del terror, no se veían forzadas a adherirse a ese concreto género teatral; mostraban, por el contrario, una tendencia más generalista a la hora de elegir obras del Grand Guignol tal y como se aprecia, insistimos, en el siguiente listado que, en todo caso, es meramente ilustrativo.

**3.1. *Baratería*** (*Baraterie*, André de Lorde y Masson-Forestier, drama en 2 actos, 1906). Un desaprensivo armador fleta premeditadamente uno de sus buques con exceso de carga para que se hunda y así poder cobrar el seguro. Los familiares asaltan el despacho del criminal, lo linchan y lo arrojan por la ventana. En este primer ejemplo, hablamos de una traducción al catalán a cargo de Salvador Vilaregut, con edición impresa de Salvador Bonavía en 1908. Se representó en el Circol de Propietaris de Gracia de Barcelona en 1907, desde donde pasaría a Teatre Romea, también de Barcelona.

**3.2. *Un atraco*** (*Attaque nocturne*, André de Lorde y Masson-Forestier, comedia en dos actos, 1903). Esta sencilla comedia nos cuenta los aprietos de una mujer adúltera para deshacerse del cadáver de su amante, muerto en una noche de pasión en ausencia del marido, antes de que este llegue de un viaje de negocios. El libreto fue publicado en español con traducción de Ricardo Blasco y Carlos de Batlle y editado por R. Velasco en Madrid en 1912. La obra fue estrenada en el teatro Campoamor de Oviedo el 18 de julio de 1912.

**3.3. *Pasa la ronda*** (*Chemin de ronde*, Robert Francheville, drama en dos actos, 1905). Este excelente drama, que nos cuenta la historia de amor surgida una noche de verano entre un joven vigilante de una cárcel de mujeres y una reclusa, ya había sido representada en España por las compañías italianas arriba citadas. Tuvo traducción al español de Francisco Llano, editado por Félix Costa en Barcelona en 1913 (existe también una traducción al catalán), siendo representada la obra en el teatro Lírico de Madrid en 1912.

**3.4. *La fuga*** (*La Fugue de Mme Caramon*, Pierre Jeannot, drama en 1 acto, 1911). Intenso drama policíaco en el que un banquero encarga a un detective privado la búsqueda de su esposa desaparecida; todo es una coartada pues la esposa fue asesinada por el protagonista y su cadáver está encerrado en una enorme caja de caudales. Tuvo traducción de Ricardo Blasco y Carlos de Batlle y fue publicada por R. Velasco en Madrid en 1912, situando la localización de la acción en Barcelona. La representación se hizo en el teatro Cervantes de Sevilla en 1912.

**3.5. *¡¡La puerta se abre!!*** (*La Porte close*, Robert Francheville, drama en 2 actos, 1909). Un doctor deja morir disimuladamente a su mujer pese a que con sus conocimientos podía haberla salvado. Ordena cerrar para siempre la puerta de su dormitorio. Pero años más tarde la puerta de la estancia se abre misteriosamente. El juego de la puerta cerrada/abierta dio origen al título original y, graciosamente, a su traducción al español, de la que se encargaron Enrique Arroyo y Carlos Dotesio siendo publicada en 1915 por Félix Costa. La obra se estrenó en el Coliseo Imperial de Madrid en el mismo año.

**3.6. *El hombre que ha visto al diablo*** (*L'homme qui a vu le diable*, Gaston Leroux, drama en 2 actos, 1911). Terrorífica historia de una aparición diabólica (¿o quizás solo una alucinación?) que incita al protagonista a cometer un crimen pasional. El Grand Guignol, en esta ocasión, contó con un autor de reconocido prestigio como fue Leroux. La versión en español fue obra de Santos Lossa de la Vega, editada por Saturnino Calleja SA, Madrid, ca. 1920 y representada por la compañía Cómico-Dramática de Martínez Sierra en el Teatro Eslava en diciembre de 1919.

**3.7. *Su desconsolada esposa*** (*Un réveillon au Père-Lachaise*, Pierre Veber y Henry Gorsse, comedia en 3 actos, 1917). Esta divertidísima comedia nos cuenta la historia del guardia de un cementerio y su familia. Todos viven en una casa situada en el mismo camposanto y una noche descubren que alguien ha sido por error enterrado vivo. Lo desentierran, la atienden y empiezan a producirse una serie de cómicas situaciones que involucran a la (hasta ese momento) viuda. La traducción al español la hicieron Antonio Paso y Salvador Martínez Cuenca, fue editada por la Sociedad de Autores Españoles en 1924 y la obra representada en el teatro de la Comedia de Madrid de 1924.

Hacer un seguimiento de estas y otras obras supone superar un importante reto: el hecho de que, al ser piezas de teatro breve, la representación de las mismas se hacía dentro de un programa que podía incluir otras obras, números musicales o cualquier otra fórmula del teatro de variedades. Cuando ocurría el caso, por ejemplo, de *Su desconsolada esposa*, que al ser una pieza de tres actos de mayor duración sí permitía una representación de duración más cercana a la convencional, nos encontramos con que hay más referencias en cuanto a reseñas de prensa. Pero con otros de los ejemplos más arriba citados, resulta difícil pulsar la recepción de aquellos montajes dada la abundante producción teatral en medio de la cual la representación de un determinado montaje pasaba no inadvertida, pero sí con escasa impronta en las hemerotecas.

De ahí que resulte tan llamativo el artículo firmado por Alejandro Miquis y publicado en *Nuevo Mundo* del 12 de junio de 1915. En este artículo, el autor empieza refiriendo la *famosa temporada* en la que Sainati actuó en España (se refiere a la temporada del por entonces no muy lejano 1912) y de cómo el éxito de aquella gira provocó el entusiasmo en el público y las ganas por querer repetir aquella experiencia, pero ya por parte de compañías patrias. El artículo de Miquis es desolador. Para él, lo que las compañías extranjeras podían hacer con facilidad, para las españolas, por no saber dominar los recursos y claves del repertorio del Grand Guignol, solo podía conducir al fracaso: “Si los actores enamorados de ese teatro ‘de espanto’ se hubiesen tomado el trabajo de estudiar siquiera someramente en qué condiciones y ante qué público podía triunfar, ni hubiesen sufrido tantas desilusiones ni quizás se expondrían ahora a una nueva gastando energías en una empresa, si no absolutamente imposible, desde luego más difícil de lo que parece” (Miquis 1915: 27).

Miquis no llega a citar ninguna obra en concreto, pero por la fecha de publicación del artículo podemos pensar que se refiere al estreno de *¡¡La puerta se abre!!*, representada en el Coliseo Imperial de Madrid en el mismo año de 1915. Con independencia de que en efecto Miquis tuviese en mente este montaje, lo cierto es que la tesis que sigue a lo largo de su artículo resulta bastante discutible en aras a explicar el eventual fracaso (o simplemente, mala acogida) que pudiera tener esa obra del Grand Guignol u otra similar. Sucintamente, Miquis considera que el público habitual del Grand Guignol de París, o incluso el público madrileño que acudía al Teatro de la Comedia a ver los montajes de Sainati, era un público formado, sofisticado, *especialísimo*, conocedor de los distintos géneros y estilos teatrales y, por tanto, receptivo ante nuevas y atrevidas propuestas escénicas. Por el contrario, las compañías nacionales, que acogieron el repertorio del Grand Guignol, actuaban en teatros *populares* cuyo público es *poco sensible a los primores literarios*.

Insistimos en considerar desafortunadas las conclusiones a las que llega Miquis y ello por lo que entendemos es un exceso en la alta consideración con que valora al Grand Guignol. En su sede de Pigalle (no precisamente, en aquellos años, la zona más respetable de París) el Grand Guignol acogía como público al vecindario no solo del mismo Pigalle, sino también del bohemio Montmartre, muy cercano. Fue siempre un proyecto teatral vulgar (en el sentido más amplio de la palabra, es decir, no en el sentido despectivo habitual sino en que era un proyecto teatral que no buscaba la aceptación de un público experto). Era un teatro que buscaba el éxito rápido y fácil con propuestas escénicas sencillas y que, apelando a las más elementales pulsiones del público (risa y espanto), se aseguraba un recibimiento lo suficientemente generoso como para permitir la continuidad del negocio. Si de exclusividad y sofisticación se trataba, no era el Grand Guignol ejemplo de ello, ni sobre las tablas ni en el patio de butacas.

Miquis que, insistimos, no cita ningún caso concreto de obra del Grand Guignol representada en Madrid, sí cita otros dos montajes de obras que contenían escenas de violencia perturbadora: *Edipo* y *La escalinata del trono*, esta última de Echeagaray. En ambos casos, Miquis recuerda cómo el público (ese público *popular* al que tanto alude) rio ante aquellas escenas en principio intimidantes. Si tal fue el caso con las obras del Grand Guignol, nosotros nos inclinamos más por la mala ejecución de los trucajes o la histriónica interpretación de los actores antes que por la simpleza del público para explicar la mala acogida del espectáculo.

En todo caso, con independencia de lo más o menos acertado que sea el dictamen de Miquis, si los montajes del Grand Guignol llevados a cabo por compañías nacionales no alcanzaron el nivel de aceptación que poco antes habían tenido las compañías italianas, la explicación puede deberse, a nuestro juicio, a dos factores fundamentales: en primer lugar (y en esto sí podemos dar parte de razón a Miquis), a la proverbial tendencia española a valorar y recibir con mayor entusiasmo lo que viene de fuera, en detrimento de la producción nacional. En segundo lugar, y más importante, al hecho de que las compañías italianas que actuaron en nuestro país estaban especializadas en el repertorio del Grand Guignol, al contrario que las compañías nacionales, que acudían a las piezas de su repertorio ocasionalmente, movidas por la búsqueda del éxito contagioso, sin llegar en ningún momento a interiorizar la fórmula “granguñolesca” o a alinearse de algún modo con la poética del horror que caracterizó a la compañía parisina. Zacconi o Sainati conocían a la perfección los resortes del Grand

Guignol y su fórmula para intimidar al público y de ahí la calidad de sus montajes. Es muy posible que las compañías españolas no llegasen a ese grado de conocimiento.

## Conclusión

Nos dice Jesús Rubio Jiménez:

El Grand Guignol creó sus propias fórmulas teatrales, y lo que acaso es más importante, generó una corriente de reflexión sobre la función social de este teatro en su entorno inmediato y después en otros países europeos al difundirse su repertorio, llegando a crearse compañías especializadas y distintas publicaciones dedicaron amplio espacio a su seguimiento y análisis [...] Son aspectos todos ellos que no pueden obviarse cuando se trata de escribir la historia del teatro en nuestro siglo, incluido el teatro español. (Rubio Jiménez 2002: 72)

Compartimos estas palabras. Del contenido de las páginas precedentes podríamos concluir precipitadamente que la experiencia del Grand Guignol en España fue puramente anecdótica o poco relevante. Pero no debemos reducir la historia de la dramaturgia española del siglo XX a los grandes títulos, a los autores consagrados o a los éxitos mediáticos. La recepción, aún modesta, de las nuevas fórmulas y propuestas escénicas, tanto más cuando las mismas se ejecutaban con éxito en otras partes del mundo, refleja una especial sensibilidad y un decidido afán por ampliar los estrechos límites que imponían la tradición, la desidia o el mero interés acomodaticio en repetir una y otra vez los arquetipos escénicos ya conocidos. La recepción del Grand Guignol en España obedeció a un propósito como era el de apuntarse el éxito ya granjeado por la compañía parisina, pero también fue la evidencia de cómo la gente del teatro en España (incluyendo el público) estaba dispuesto a hacer de la escena española un lugar abierto a nuevos retos dramáticos.

Es por ello por lo que, entendemos, el estudio de las artes escénicas en nuestro país debería hacer una parada, si no obligatoria, sí muy recomendable, en el estudio y conocimiento de lo que fue un proyecto teatral nuevo, atrevido, controvertido y estimulante como fue el teatro del Grand Guignol de París.

## Bibliografía

ANTONA-TRAVERSI, Camilo (1928): *L'Histoire du Grand Guignol. Théâtre de l'épouvante et du rire*. Paris: Librairie Théâtrale, artistique et littéraire.

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

ELCANO, Pablo de (1901): "Ermete Zacconi", en *ABC*, 16 de noviembre, p. 4.

FOLEY, Charles y LORDE, André de (1909): *Au Téléphone*. Paris: Librairie illustrée Jules Tallandier.

FRANCHEVILLE, Robert (1913): *Pasa la ronda*. Barcelona: Félix Costa. Traducción de Llano, Francisco.

— (1915) *¡¡La puerta se abre!!* Barcelona: Félix Costa. Traducción de Arroyo, Enrique y Dotesio, Carlos.

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

HAND, Richard J. y WILSON, Michael (2013): *Grand-Guignol. The French theatre of horror*. Exeter: University of Exeter Press.

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

JEANNIOT, Pierre (1912): *La fuga*. Traducción de Ricardo Blasco, y Carlos de Batlle. Madrid: R. Velasco.

LEROUX, Gaston (ca. 1920): *El hombre que ha visto al diablo*. Traducción de Santos Lasso de la Vega. Madrid: Saturnino Calleja SA.

LORDE, André de y MASSON-FORESTIER (1908): *Barateria*. Barcelona: Salvador Bonavía. Traducción de Vilaregut, Salvador.

— (1912): *Un atraco*. Traducción de Ricardo Blasco y Carlos de Batlle. Madrid: R. Velasco.

MAS Y PI, Juan (1910): “El teatro poético y el Gran Guignol”, en *Arte y Letras*, n.º VI, pp. 10-12.

MIQUIS, Alejandro (1915): “Grand Guignol”, en *Nuevo Mundo*, número 1115, 12 de junio de 1915, p. 27.

MURCIA, Juan Ignacio (1967): “Los resultados del Grand-Guignol en el teatro de ensayo español”, en JACQUOT, Jean (ed.), *El teatro moderno*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 250-266.

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

— (2002): *Les nuits blanches du Grand-Guignol*. Paris: Seuil.

RIVIERE, Francois y WITTKOP, Gabrielle (1979): *Grand Guignol*. Paris: Henri Veyrier.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2002): “La recepción del Grand-Guignol en España: una aproximación”, en *Diablotexto, Revista de crítica literaria*, n.º 6, pp. 71-87.

VEBER, Pierre y GORSSE, Henry (1924): *Su desconsolada esposa*. Traducción de Antonio Paso y S. Martínez Cuenca. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.