

Alejandro Ocaña Fernández, *El teatro del Grand Guignol de Paris*, Ediciones Antígona, Madrid, 2024, ISBN:978-84-10060-11-1.

El libro de Alejandro Ocaña Fernández propone una recuperación rigurosa del *Grand Guignol* como fenómeno teatral y como problema estético. ¿Cómo puede una escena declaradamente ficcional provocar en el espectador una conmoción somática, impresión o turbación, incluso desmayo, sin que se suspenda la conciencia de artificio? Desde ese núcleo, el volumen articula una lectura histórica y poética del *Grand Guignol* como dispositivo de afectación. Atiende a su repertorio y a las condiciones materiales de producción y recepción.

Uno de los principales aciertos del texto es delimitar con precisión qué se nombra cuando se dice «*Grand Guignol*». Se trata de un teatro en Pigalle, de la compañía que lo habitó y de un modo de ejecutar el arte escénico definido por lo trágico y lo delirante. Esa delimitación evita la nostalgia anecdótica y sitúa el asunto en términos de poética histórica, más allá de la imagen fija de un «teatro famoso por su sangre». En ese marco, el libro precisa un dato fundador que ordena la cronología del fenómeno. Tras la separación entre Oscar Méténier y André Antoine, en 1897, Méténier abrió un pequeño teatro en el barrio de Pigalle, *le théâtre du Grand Guignol de Paris*. El volu-

men recuerda también que el fundador y director fue el propio Oscar Méténier, y con ello fija el punto de partida institucional de una fórmula que muy pronto sería identificable como marca estética.

En esa dirección, el autor recuerda su condición de «teatro del terror delirante» y propone un indicador de lectura de primer orden. El terror *granguignolesco* opera por administración rítmica de intensidades y alterna tensión y alivio mediante la célebre *douche écossaise*. El término remite a una lógica de alternancia calculada. Se combinan escenas de terror con piezas cómicas para producir en el público reacciones cambiantes que pasan de la tensión a la relajación y vuelven a la tensión. La metáfora de la *ducha escocesa*, que alterna agua caliente y fría, permite comprender el efecto tonificante que esa oscilación busca generar.

Ese movimiento pendular conecta con la sección teórica dedicada al atractivo del miedo. El libro construye una genealogía que articula romanticismo y tragedia griega, además de la doctrina aristotélica de la catarsis. Así se hace visible que el *Grand Guignol* reconfigura tradiciones que ya pensaban la emoción intensa como vía de conocimiento y descarga. Una tesis atraviesa el volumen. El espanto

no es únicamente lo extraño, también es lo cercano convertido en amenaza. En la modernidad, la escena responde a la demanda de mostrar aquello que la vida social tiende a ocultar, con especial insistencia en lo abyecto y en la violencia cotidiana.

La contribución más productiva del libro para el debate sobre lo fantástico reside en su capacidad de desplazar el *Grand Guignol* de una comprensión reducida hacia una lectura de umbrales estéticos. Ocaña Fernández sitúa el origen del fenómeno en un horizonte naturalista, vinculado a una ética de lo verosímil que rechaza lo grandilocuente y privilegia tramas comunes. Desde esa matriz se comprende el giro hacia una fórmula orientada a la sorpresa del público adulto. Conserva el suelo realista, pero lo tensiona hasta volverlo inquietante. El itinerario posterior, con sus fases de consolidación y polémica, se interpreta como tránsito del «drama naturalista» hacia un «terror perturbador». Ese desplazamiento adquiere relieve porque impide confundir «terror» con «sobrenatural». El libro insiste en que en las obras del *Grand Guignol* rara vez aparecen elementos sobrenaturales. La potencia fantástica, si se decide nombrarla así, se juega en la producción escénica de una experiencia liminar. Lo real se vuelve improbable por exceso de verosimilitud y por intensificación de lo corporal, bajo un marco de sugestión que gobierna el espectáculo. En esa línea, resulta especialmente sugerente la caracterización del *suspense* como exposición temprana de datos que el público conoce desde el inicio. La ansie-

dad nace del temor a que el peor presagio se cumpla. La escena instala el secreto como amenaza inminente e intensifica la anticipación.

El análisis del repertorio subraya la economía dramática. Predominan piezas breves y concentradas, con un arco narrativo al servicio del desenlace. La incomodidad del miedo debe ascender desde que se levanta el telón. Esta concepción del espanto se complementa con un tramo dedicado a recursos materiales del teatro. Se consideran los decorados descriptivos como ejercicio de verosimilitud, y un trabajo sonoro junto a trucos de escena pensado para amplificar el miedo. También se incorpora una reflexión sobre la proximidad física del público, situado a corta distancia del escenario, condición que vuelve más exigente la credibilidad del trucaje en comparación con el cine. El actor queda exigido en un doble orden. Es intérprete y ejecutor técnico del efecto, y la destreza se convierte en condición estética del sobresalto.

En términos críticos, el sadismo y la violencia ocupan un lugar central, del mismo modo que la dimensión persuasiva de los carteles, a menudo más truculentos que el propio escenario. Se analiza además el riesgo de deriva hacia lo pornográfico, cuando el cuerpo humano se reduce a elemento gráfico destinado a excitar reacciones viscerales. Esta problematización habilita una lectura contemporánea sobre la economía del *shock*. El *Grand Guignol* aparece como antecedente de debates actuales sobre espectacularización del daño y sobre

consumo cultural de lo extremo. Funciona además como caso límite para pensar qué se legitima cuando el teatro apela a la reacción física como criterio de eficacia.

El volumen ofrece, por otra parte, una proyección historiográfica que excede el caso francés. Sugiere vínculos con transformaciones decisivas del teatro del siglo xx y sostiene que el *Grand Guignol* es historia del teatro, aunque haya permanecido relativamente oculto bajo la etiqueta de una variante popular. En este punto, el libro añade una hipótesis particularmente estimulante. Expone razones para pensar que Antonin Artaud, vinculado a los disidentes del surrealismo y cercano a sus postulados, conocía el *Grand Guignol*. Ese conocimiento pudo haber incidido en la formulación posterior de su reflexión sobre el *théâtre et la cruauté*. La sugerencia funciona como apertura de campo y como invitación a leer continuidades menos evidentes entre cultura popular, vanguardia y teoría teatral.

La reconstrucción histórica se completa con un dato de cierre que intensifica la perspectiva de conjunto. En junio de 1962 se presentó el último programa del *Grand Guignol*. Entre las piezas de ese final figuró *Parodie de la mort* de Maurice Renay. El arco temporal queda así defini-

do por un inicio claramente localizado, un despliegue de poética y técnica, y un término que confirma la persistencia del formato programático hasta el final.

En definitiva, *El teatro del Grand Guignol de París* propone un estudio sólido y productivo. Reconstruye una institución y su repertorio, y al mismo tiempo conceptualiza mecanismos de afectación, ingeniería de la sugestión y ambivalencias éticas. En un campo donde los estudios sobre la articulación entre teatro y terror siguen siendo escasos y con frecuencia discontinuos, el trabajo de Ocaña Fernández adquiere un valor metodológico adicional. Ofrece un modelo de análisis transferible para pensar cómo el miedo se fabrica escénicamente. Desde esa perspectiva, el *Grand Guignol* deja de ser una curiosidad truculenta y reaparece como un dispositivo teatral mayor, una máquina histórica del miedo que, sin depender de lo sobrenatural, funda una inquietud persistente construida con verosimilitud, proximidad y técnica.

JAVIER IBARRA LETELIER
Universidad de Concepción
jibarra@udec.cl

