



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL GRAND GUIGNOL Y EL TEATRO EXPRESIONISTA
ALEMÁN: UNA ESTÉTICA DEL CUERPO Y EL DEL
TEXTO FRAGMENTADOS**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRÍA EN LETRAS (LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA

GUADALUPE ANTONIA DOMÍNGUEZ MÁRQUEZ



ASESOR: DR. JOSÉ RICARDO CHAVES PACHECO

MÉXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIAS

A mis padres: Rodolfo y Leticia, su amor, su apoyo y sus consejos. Espero que estén muy orgullosos de mí.

A mis hermanos: Niño y Rody.

A Tony Primavera, mi mickeysack-monkeysack!! Mi amigo, mi amor y mi compañero intelectual. Cakes!

A Yai.

AGRADECIMIENTOS

Con un profundo agradecimiento a:

El Dr. José Ricardo Chaves, quien ha sido siempre una gran inspiración y un faro en mi camino intelectual.

Mis profesores de la maestría.

Mis asesores, por su ayuda y sus consejos: Dr. José Ricardo Chaves, Dra. Ute Seydel, Dra. Esther Cohen, Dra. Tatiana Bubnova y Dra. Carmen Leñero

A la UNAM por la beca y por el viaje de investigación a Alemania.

A mis amigos queridos, por su apoyo y sus porras: Mallilla, Mónica, Haruichi, Tere, Diana, Lorena, Adrián, Ivette y Marisela.

A Martha Guadarrama.

Índice

	Introducción	1
I.	Capítulo 1 “La bohemia de la <i>Belle Époque</i> : punto de encuentro entre el Grand Guignol y el expresionismo”	12
II.	Capítulo 2 “El teatro del Grand Guignol y el teatro expresionista alemán: un espacio carnavalizado para los hijos de Caín”	31
III.	Capítulo 3 “ <i>Lui!</i> : anonimato e individuos dispensables. Formas de la fragmentación en el Grand Guignol del siglo XIX”	48
	• Fragmentación de la identidad a través del anonimato: la violencia de la vida moderna en el vehículo de la prensa.	56
	• La prostituta como elemento sacrificable y como objeto “legítimo” de fragmentación y mutilación.	67
IV.	Capítulo 4 “ <i>Le Jardin des Supplices</i> : la violación de fronteras en el erotismo orientalizado y la mutilación corporal como forma de conocimiento. Formas de la fragmentación en el Grand Guignol del siglo XX .	75
	• Amenazas euroasiáticas: la mujer monstruosa como Resultado de la transgresión a la sana división entre el mundo occidental y el mundo oriental; de lo masculino y lo femenino.	82

• Epistemofilia y sadismo: la búsqueda del conocimiento a través de la observación del cuerpo mutilado.	91
V. Capítulo 5	
“ <i>Los dramas de Lulú y Hinkemann</i> : despojos de la diosa Industria. Formas de la fragmentación en el expresionismo alemán”	100
• Del cuerpo roto a la mentalidad rota y viceversa	104
• La presencia del cuerpo grotesco o deforme en contraposición al cuerpo sano y normal.	119
• Del lenguaje y la comunicación fragmentadas.	127
• Fragmentación estructural de los textos.	134
Conclusiones	138
Bibliografía	151

Introducción

El Grand Guignol y el teatro expresionista alemán: una estética del cuerpo y del texto fragmentados. Definición del objeto y perspectivas teóricas

La presente tesis es un estudio de literatura comparada que muestra los vasos comunicantes entre dos manifestaciones del teatro de la modernidad: el teatro francés del Grand Guignol y el teatro expresionista alemán, en tanto que portadores, más o menos coetáneos, de una estética que subrayaba ante todo los avatares de lo fragmentario y de lo carnal, generalmente en sus manifestaciones más bien negativas: la sexualidad perversa, la enfermedad, el contagio, la tortura, la deformidad, la mutilación, el desmembramiento, y la muerte¹. Las cualidades oscuras y bastante pesimistas tanto de uno como del otro fenómeno, se erigieron como un reclamo o como oposición ante las oleadas de los discursos de la modernidad, que habían prometido evolución y bienestar, pero que en realidad habían dejado tras de sí un rastro de dolor, y a toda una serie de individuos problemáticos, víctimas del progreso. Se trataba entonces de los nuevos monstruos secularizados, los anormales, que desafían todos los modelos deseables, y de los cuales el repertorio grandguignolesco y expresionista constituyeron una especie de catálogo.

Como un claro reflejo de la situación particular del fin de siglo XIX e inicios del XX, de la llamada *Belle Époque*, con todas sus contradicciones y paradojas, estos personajes maltrechos ayudan a tomar conciencia de lo que ese mundo tenía de frágil e inacabado, y preconizan a su vez la violencia desatada que caracterizaría de lleno al siglo XX. En este sentido, la puesta en discurso de la anomalía y de la crisis social, como

¹ El teatro del Grand Guignol, especializado en historias de sangre y horror (con su buena carga de erotismo) es muy anterior al teatro de la crueldad de Artaud, que vio su desarrollo durante los años cuarenta.

veremos con más detalle en los capítulos dedicados al estudio de los dramas, se da a través de la fragmentación de los personajes y de los textos.

Si bien el expresionismo ha sido ampliamente estudiado y documentado en todas sus manifestaciones artísticas: literarias, plásticas, fílmicas, arquitectónicas y musicales; el fenómeno del Grand Guignol comenzó a ser revalorizado y considerado en los círculos académicos sólo hasta los años noventa del siglo pasado. Esto se debió, en buena medida, al halo de incomodidad que ha envuelto a este género teatral desde su surgimiento, en 1897, hasta su desaparición, en 1962. El Grand Guignol, el teatro del horror de la Bella Época, tiene un gusto de sangre y de escándalo, es el lugar y el género donde el exceso es la regla y la única constante. No es baladí que muy pronto la palabra pasara al diccionario francés en su forma adjetivizada: *grand-guignolesque*, para designar algún evento u objeto sanguinolento en exceso y también de mal gusto, pues las fronteras entre el horror y lo pornográfico son endebles en este género. Para algunos espectadores, como el novelista Céline, su dimensión grotesca desvalorizaba al Grand Guignol (Pierron: II) y poco a poco éste fue relegado y olvidado, o en el mejor de los casos, tan sólo considerado como una curiosidad histórica sin importancia.

En todo caso, parte de nuestro interés en realizar una investigación que incluya al Grand Guignol, encuentra su razón en el hecho de que, si bien existe un estudio monográfico muy serio al respecto, realizado dentro de la academia francesa (me refiero a la antología de dramas de este teatro editada por la estudiosa del Grand Guignol, Agnès Pierron), y algunas antologías más pequeñas con sus respectivos comentarios en el ámbito anglosajón, como los libros de Richard Hand y Michael Wilson, que en realidad son más bien reelaboraciones o traducciones de lo dicho por Pierron, hasta donde han llegado nuestras investigaciones, no hay todavía estudios serios sobre el Grand Guignol en el

ámbito hispánico, lo cual se explica, en gran medida, por el muy reciente interés que ha mostrado la crítica por este teatro. Nosotros no pretendemos presentar un estudio monográfico del Grand Guignol, pues este trabajo ya ha sido realizado de manera magistral por Pierron; sino hacer una aportación modesta a este esfuerzo incipiente de revaloración del Guignol en la historia del arte y la literatura de los siglos XIX y XX, a través de un estudio crítico de dos de sus dramas.

En cuanto al expresionismo, éste tiene ya un lugar sólido en el canon del arte, sin embargo, en sus inicios, a finales del siglo XIX, las opiniones desfavorables no se hicieron esperar. Los proto-expresionistas, el más notable sin duda Frank Wedekind, fueron perseguidos por la censura y rechazados casi unánimemente, sus obras fueron rechazadas o vetadas y tuvieron que esperar hasta la creación de la República de Weimar, en 1919, para salir de su condición de parias y ser acogidos en un ambiente cultural de tolerancia, como en el caso de Ernst Toller, el dramaturgo más importante de los años veinte en Alemania, antes de la llegada de Brecht. Los dramas de Toller no son muy conocidos en el ámbito hispánico por las poquísimas traducciones que se han hecho de ellos² y, en este sentido, consideramos muy importante incluir en nuestro análisis de su drama *Hinkemann*, pues además de ser un claro ejemplo de las distintas formas de fragmentación que caracterizan a los personajes del expresionismo, también aprovechamos la oportunidad para contribuir a abrir las puertas de su recepción en el ámbito hispánico.

El Grand Guignol y el expresionismo se caracterizan entonces por un afán de conmocionar, de confrontar de forma violenta y directa a la sociedad con sus fantasmas y obsesiones más privados, sólo que esta vez dichos fantasmas están revestidos de carne. El

² Hasta donde sabemos, sólo existen dos traducciones al español: la de 1931, realizada en España por Rodolfo Halffter, y la más reciente, de 2011 realizada por Lorena Díaz González, estudiante de literatura alemana de la UNAM.

fenómeno que me propongo estudiar en este proyecto es precisamente la forma en que, en esta estética grotesca y fragmentaria que comparten ambos movimientos, el cuerpo se recubre con significado y tiende fuertes lazos con el deseo, la voluntad de saber y la narrativa, lo cual trae como resultado que el cuerpo se convierta en el lugar mismo de la significación –el lugar donde se inscriben y se escriben las historias- y se erige él mismo como significante, como un agente esencial en la narración. Es importante recordar que la semiótica y el cuerpo están ligados desde sus inicios, pues ésta nació como una rama de la medicina hipocrática que estudiaba los síntomas o los signos en el cuerpo que podían contar la historia de la enfermedad (Brooks : 38).

En la presente tesis estudiaremos los fenómenos de la fragmentación corporal, psíquica, social y textual en cuatro dramas, dos del Grand Guignol y dos del expresionismo, a saber: *Lui!*, de Oscar Méténier, uno de los primeros dramas puestos en escena en el Grand Guignol (1897), *Le Jardin Des Supplices*, en la adaptación de la novela homónima de Mirbeau por Pierre Chainé y André de Lorde (1922); *Los dramas de Lulú*³, de Frank

³ A partir de este momento, nos referiremos con este nombre al ciclo de dramas de Frank Wedekind sobre el personaje de Lulú, formado por la unión de los dramas *Erdegeist (El espíritu de la tierra, 1894)*, de cuatro actos, y *Die Büchse der Pandora (La caja de Pandora, 1904)*, de tres actos. El conjunto completo consta entonces de un prólogo y siete actos, que resumiremos brevemente a continuación:

En el prólogo un domador de animales presenta a los personajes del drama como si se tratara de los animales de un *show* de circo ambulante. Esto permite considerar a cada uno de los actos como un acto dentro de una función de circo.

En el primer acto el doctor Goll lleva a Lulú con el pintor Schwarz para que éste le haga un retrato. Al encontrarse solos, Lulú seduce al pintor y el doctor Goll muere de un infarto al regresar y darse cuenta de lo sucedido. En el segundo acto Lulú ha sido casada con Schwarz por mediación de su protector Schön, quien, desesperado por deshacerse de la muchacha que sigue siendo su amante, informa a Schwarz sobre el pasado sórdido de la mujer. Presa del dolor, el pintor se corta las venas del cuello. En el tercer acto vemos a Lulú como bailarina en un espectáculo de revista, donde es promovida por Alwa, el hijo de Schön, quien también está enamorado de ella. Lulú presiona a Schön para que abandone a su prometida, Charlotte y se case por fin con ella. En el cuarto acto, Lulú, ya casada con Schön, le es infiel con toda una serie de personajes –incluida la condesa Geschwitz- de modo que Schön le da una pistola y la insta a suicidarse. Lulú termina por dispararle a Schön y va a la cárcel por este motivo. En el quinto acto del conjunto (o el primero del segundo drama, *Die Büchse der Pandora*) la condesa Geschwitz urde un plan para sacar a Lulú de la cárcel y cuando lo logra, Lulú y sus amantes huyen a París. En el sexto acto, Lulú se ha casado ya con Alwa y ambos llevan una vida de lujos en París, sin embargo, una serie de personajes intentan chantajearlos y comprar a Lulú para llevarla a un burdel en El Cairo, pues ella todavía es buscada en Alemania. El “padre” de Lulú, Schigolch, les

Wedekind (iniciados en 1892 y completados hacia 1913) y *Hinkemann*, de Ernst Toller (1921-22). He elegido este corpus básico para ofrecer una mirada paralela en cuanto a datación –dos dramas de 1897 (aprox.) y dos dramas de 1922-- de lo que estaba ocurriendo tanto en el Grand Guignol como en el expresionismo, así como sus similitudes y diferencias.

La similitud entre los argumentos y los personajes de los dramas *Lui!* y en *Los dramas de Lulú*, da motivos para sospechar el posible conocimiento del teatro del Grand Guignol por parte de Wedekind, quien podría haberse empapado de su estética de violencia explícita, y haberla llevado a su vez al expresionismo a través de *Los dramas de Lulú*. Estos dos textos dramáticos engloban una buena parte de las manifestaciones negativas de la carne que he mencionado al inicio, y por lo tanto resultan especialmente representativos de ambos movimientos. Además ambos comparten el hecho de haber llevado a las tablas, casi al mismo tiempo, el ámbito de la prostitución. Este tema ya había sido trabajado de forma más o menos frecuente en la novela, pero había permanecido tabú para el teatro, pues éste último implicaba necesariamente una “mirada frontal” de hechos que la moral victoriana había relegado a los espacios ocultos y privados. La novela también forma parte de lo privado en tanto que lectura realizada en solitario, como afirma Walter Benjamin, de modo que había podido eludir los problemas de la censura; sin embargo la batalla que el teatro tuvo que librar contra ésta fue más difícil.

En cuanto a los dramas de 1922, *Le Jardin Des Supplices* y *Hinkemann*, podemos decir que ambos muestran una especie de exacerbación de la centralidad de la mutilación

ofrece a todos escondite en Londres. En el séptimo acto los personajes se encuentran en el bajo mundo londinense, donde Lulú se prostituye para mantenerlos. Después de subir a su cuarto con una serie de clientes perversos, Lulú termina por llevar a Jack the Ripper, quien asesina a la condesa y a Lulú. De este modo, el ciclo completo de los dramas de Lulú tiene una estructura desarticulable, puede leerse también como dos dramas independientes, e incluso cada acto puede ser tomado como un todo.

física en los dramas, tanto en Grand Guignol como en el expresionismo. En efecto, el drama basado en la novela de Mirbeau es mucho más gráfico y violento que el inicial *Lui!* y por esta razón, también es un ejemplo elocuente de lo que fue el promedio de los dramas del Grand Guignol en cuanto a la inclusión de buenas dosis de sangre, violencia y erotismo. El drama *Hinkemann*, por otra parte, es también un excelente ejemplo de lo desoladores que llegaron a ser los dramas del expresionismo en su momento de esplendor –ya desde Wedekind vemos una buena prueba de esto–, pues en la figura del personaje castrado de Eugen Hinkemann vemos encarnada la angustia surgida del darse cuenta de que la técnica y el “progreso” escapan esencialmente al dominio del hombre, quien en sus esfuerzos por mostrarse como el amo, sucumbe una y otra vez, dejando tras de sí un rastro de miseria y de abandono. En este sentido, es importante recordar que para 1922, ya había una guerra de por medio, la más terrible de todas⁴, que se había llevado consigo todo rastro de esperanza de una vida mejor y esto permea la interpretación y recepción de los textos.

Se podría argüir, sin embargo, que la puesta en paralelo del Grand Guignol y del expresionismo alemán corre el riesgo de ignorar cuestiones fundamentales como la pertenencia a corrientes en teoría opuestas, a saber: la vena realista y naturalista del Grand Guignol, por un lado y por el otro la vanguardia, que encontraría en parte su razón de ser en la negación de la tradición, es decir, de todo aquello que la había antecedido... el realismo incluido. Sin embargo, nosotros argumentaríamos que el Grand Guignol se encuentra justo en la bisagra del cambio, es decir, que tiene un pie en las corrientes de corte realista del siglo XIX (y también en el romanticismo de los decadentes) y otro en las corrientes

⁴Aunque la Segunda Guerra Mundial fue incluso peor que la primera en cuanto a los niveles de tecnología, devastación y crueldad, la Primera Guerra Mundial fue percibida como más traumática, pues la humanidad carecía de antecedentes con qué medirla o compararla. Es por ello que esta guerra fue la verdadera bisagra del cambio de siglo, como afirma el historiador Erich Hobsbawm en su libro *El corto siglo XX*.

iconoclastas de la vanguardia. Es decir, que tiene preocupaciones muy ancladas en los fantasmas finiseculares, pero al mismo tiempo lleva en las carnicerías de su repertorio las semillas de lo que serían angustias muy particulares del siglo XX.

De hecho, la barrera entre el realismo y la vanguardia es hasta cierto punto reversible, Geörgy Lukács afirma que la estética de las vanguardias, con sus sentimientos de *Angst*, de náusea, de aislamiento, de desprecio y de desesperación, constituye el nuevo realismo del siglo XX, criticando en ellas incluso que reflejaban la realidad de un modo demasiado directo en sus deformaciones, pero aceptando también que un retrato de la realidad que no evocara o diera forma a esas emociones en el siglo XX, sería falso en el mejor de los casos:

El ostensible no-realismo de esos escritores, dice, brota de una genuina experiencia artística de su tiempo, tiempo de crisis de la sociedad burguesa, de imperialismo, fascismo, guerra; brota de su sufrimiento por la distorsión del hombre, mediado contra aquella intuición y necesidad de totalidad e integridad que es la característica distintiva del artista. Las distorsiones de la realidad en las obras modernistas son verdaderos reflejos de una realidad distorsionada; el caos y *Angst* que caracterizan esas obras son rasgos veraces de la sociedad en que sus autores viven; en realidad no es posible un realismo burgués moderno que no incorpore el caos y la angustia. (citado por Pascal: 160)

En todo caso, la abrumadora presencia del horror, de la masacre y de la locura en el Grand Guignol explicaría su supervivencia hasta bien entrado el siglo XX, pues aun cuando este teatro sufrió un revés a finales de los años cuarenta, cuando su relevancia como teatro del horror fue puesta en tela de juicio bajo la sombra de Auschwitz –donde el horror real rebasó al ficcional-, aseguró todavía su popularidad durante los años cuarenta gracias a muchos escritores que acudieron a su sala y que hicieron una relectura de sus dramas, reconociendo su valor vanguardista.

En el primer capítulo de la tesis, “Punto de encuentro entre el Grand Guignol y el expresionismo: la bohemia de la *Belle Époque*”, estudiaremos precisamente los vasos comunicantes que se tendieron entre la vanguardia del siglo XX y los inicios del Grand Guignol en la última década del siglo XIX, a través del discurso y del ambiente de bohemia parisina de Montmartre, barrio donde tenía su sede el teatro francés y también el lugar de las andanzas y aventuras del escritor Frank Wedekind, considerado el padre del teatro expresionista. La visita de Wedekind a todo tipo de teatros parisinos, incluso a los de menor categoría, está bien documentada; el dramaturgo siempre estuvo interesado en las últimas novedades tanto en la literatura como en el drama, de modo que es muy poco probable, dado que vivía justamente en Montmartre y frecuentaba asiduamente los burdeles de Pigalle, que no hubiera asistido al Grand Guignol. Las semejanzas en cuanto a los argumentos de *Los dramas de Lulú y Lui!*, de Oscar Métenier, refuerzan esta hipótesis.

Asimismo analizaremos cómo la teoría de la mutua retroalimentación entre el Grand Guignol y la literatura alemana de inicios del siglo XX, como movimientos hermanos, se ve reforzada por el hecho de compartir las mismas fuentes de inspiración, como en el caso del *Bänkellied* para el Grand Guignol y para Bertolt Brecht, y por el hecho de que el teatro francés se apropió de las propuestas de horror cinematográfico del expresionismo para revitalizar su repertorio y asegurar su supervivencia ya entrado el siglo XX.

En el segundo capítulo titulado “El teatro del Grand Guignol y el teatro expresionista alemán: un espacio carnavalizado para los hijos de Caín”, abordaremos la cuestión de las diferencias entre los dramas del Grand Guignol y los del expresionismo, las cuales nos parece deben ser estudiadas sobre todo en el marco de la carnavalización, de la inversión de valores y de la posibilidad de la regeneración. En efecto, partimos de la hipótesis de que el significado de la fragmentación en los dramas cambia radicalmente

dependiendo del mayor o menor grado de carnavalización presente en ellas. Para este estudio nos basaremos sobre todo en el libro de Mijail Bajtin sobre la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento y la función del grotesco y la carnavalización, así como en el estudio del grotesco de Wolfgang Kayser quien, a diferencia de Bajtin, se detiene en los nuevos significados de este fenómeno para la vanguardia y el siglo XX⁵.

En la medida en que, como ya hemos mencionado, nuestros dos movimientos se ocupan de individuos marginales, de los “monstruos” del cambio de siglo -quienes disfrutarán o no de la inversión de valores del carnaval-, también nos hemos apoyado, para este capítulo, en el estudio de Michel Foucault sobre los anormales para la definición de estos nuevos sujetos atípicos que deambularon por los escenarios teatrales.

En el tercer capítulo, “*Lui!*: anonimato e individuos dispensables. Formas de la fragmentación del Grand Guignol del siglo XIX”, nos centraremos en el análisis de las formas de la fragmentación que caracterizaron uno de los dramas inaugurales de este teatro y que marcaron la pauta de lo que habría de venir. En la medida en que tanto Méténier como Wedekind comparten el tema de la prostitución –la prostituta a manos de Jack el Destripador y sus variaciones-, analizaremos con detenimiento algunos aspectos generales de la figura de la prostituta en el drama *Lui!*, que también serán pertinentes para la interpretación de *Los dramas de Lulú* en el capítulo sobre el expresionismo. Asimismo estudiaremos la forma en que el anonimato favorecido por las grandes multitudes urbanas significó también una especie de fragmentación en la identidad de los ciudadanos.

En el cuarto capítulo titulado “*Le Jardin des Supplices*: la violación de fronteras en el erotismo orientalizado y la mutilación corporal como forma de conocimiento. Formas de

⁵Aunque en esta tesis no hablaremos del movimiento surrealista, nos parece pertinente indicar que la fragmentación y el desmembramiento fueron vinculados por estos artistas con la denuncia social.

la fragmentación en el Grand Guignol del siglo XX”, estudiaremos, entre otras cosas, un fenómeno recurrente en este teatro francés: la elección del Asia –y en específico China– como el escenario perfecto para la crueldad y el ejercicio de un erotismo oscuro que transgrede los límites. Esto responde a las tendencias generales del fenómeno del orientalismo, de modo que nos apoyaremos en el ya clásico estudio de Edward Said sobre el mismo para la interpretación del texto.

En el quinto y último capítulo titulado “*Los dramas de Lulú y Hinkemann: despojos de la diosa Industria. Formas de la fragmentación en el expresionismo alemán*”, nos ocuparemos de dichos dramas del expresionismo. Ya que ambos presentan formas muy similares de fragmentación, los analizaremos en conjunto. Como apoyo teórico fundamental, echaremos mano del texto de Julia Kristeva sobre lo abyecto: *The Powers of Horror*, que se centra sobre todo en las manifestaciones del horror, la abyección y lo apocalíptico en la literatura del siglo XX, que habría sustituido, en buena medida, los significados del grotesco rabelésiano.

En términos generales, nos hemos apoyado también en el famoso estudio sobre los discursos de la sexualidad en el siglo XIX de Michel Foucault: “Nosotros los victorianos”, pues en la medida en que el Grand Guignol y el expresionismo llevaban una fuerte carga de erotismo oscuro y le otorgaban morada a los “anormales sexuales”, ambos fenómenos deben entenderse en el contexto de la pervivencia marginal y subrepticia de los discursos sexuales no oficiales en la era victoriana. El ya clásico texto de Georges Bataille sobre el erotismo también ha resultado verdaderamente esclarecedor con respecto al erotismo oscuro de ambos fenómenos. Por otro lado, también nos hemos apoyado a lo largo de toda la tesis, de manera general, en el libro de Walter Benjamin: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, ya que es un documento muy importante sobre la naturaleza de la gran

ciudad finisecular, con sus miedos, conflictos y preocupaciones, y la posición que el artista debió buscarse en el torbellino de todos sus cambios. Los estudios de Freud sobre lo ominoso y la histeria también han resultado de gran ayuda para nuestra investigación. Todos los textos del Grand Guignol los hemos citado de la antología de Agnès Pierron y los textos del expresionismo de las ediciones estándar de Reclam. Las traducciones de todos los textos en alemán al español son nuestras.

I. La bohemia de la *Belle Époque*: punto de encuentro entre el Grand Guignol y el expresionismo

El periodo histórico que vio nacer al Grand Guignol en 1897, y que fue testigo de las andanzas en la bohemia parisina de Frank Wedekind, padre del teatro expresionista alemán, se conoce popularmente como la *Belle Époque*, y según las dataciones más generosas, comprende un periodo de algunos decenios antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. El comienzo de la *Belle Époque* es bastante vago y de hecho puede variar de acuerdo con sus diferentes estudiosos; algunos lo marcan tan temprano como la mitad del siglo XIX, otros hasta 1890 y otros, como el historiador Eric Hobsbawn, establecen la datación de 1875 a 1914⁶. Sin embargo, a pesar de las diferencias, la mayoría de los estudiosos concuerdan en que “l’année 1900 sera considérée comme le symbole même, parfumé et exquis, de la Belle Époque” (Ashoet: 13), esto en buena medida, gracias al éxito de la Exposición Universal en París en ese mismo año, símbolo del progreso y la vanguardia: la cereza en el pastel de la modernidad.

En efecto, desde 1867, las exposiciones universales representaron, por un lado, la progresiva internacionalización que habría de sustituir el aislamiento y la autosuficiencia nacionales; y por otro lado, fungieron como escaparate de los avances agigantados de la ciencia e hicieron gala de la incipiente estética de la máquina, que habría de florecer ya de forma plena en el siglo XX. A propósito de la Exposición Universal de 1867 y la admiración que despertó en sus contemporáneos, el escritor simbolista Théophile Gautier

⁶Nos atendremos a la datación que propone Hobsbawn porque el año 1875 marca el inicio de ese precario periodo de paz que siguió a la Guerra Francoprusiana y al levantamiento de la Comuna de París y que antecedió asimismo a la Primera Guerra Mundial; y el cual es determinante para la comprensión del sentimiento de auge económico y satisfacción social que caracterizan a *La Belle Époque*.

dijo lo siguiente: “Art stood side by side with Industry. White statues rose between black machines. Painting spread out alongside the rich materials of the Orient.” (citado por Fahr-Becker: 72) En contraste, la Exposición Universal de 1878 resultó ser menos lucida que su predecesora, pues todavía estaban visibles las cicatrices que la Comuna había dejado en París; sin embargo, la Exposición de 1900, como hemos mencionado, resultó el verdadero emblema del progreso y de la *Belle Époque* porque:

[it] exceeded all previous exhibitions in expense and splendor –the beginning of a new century was being celebrated. In places of the functional steel constructions of 1889 with their focal point the Eiffel Tower– a baroque ceremonial architecture appeared that made no bones about its historical borrowings [...] A monstrous archway adorned the entrance, dedicated to “Electricity” and lit up with over 3000 colored light bulbs. Moving pavements were dreamt of, and everything was to be electrified; the Metro was already operating. The Neo Baroque opulence of the trinity of the Grand and Petit Palais with the Pont Alexandre III gives the bank of the Seine even today the intensive flair of the *Belle Époque*. (Fahr-Becker: 72)

La enorme fe en el progreso y la ciencia como benefactores de la humanidad formaron parte de ese optimismo por el futuro que caracterizó a este periodo de prosperidad. Sin embargo, es necesario hacer algunas precisiones, pues esa bonanza y frivolidad, esa euforia y ligereza, fueron disfrutadas tan sólo por un grupo relativamente pequeño de personas privilegiadas, es decir, por la “‘absolute bourgeoisie’ [...] which owed its rise, absurdly enough, to the revolutions of 1830, 1848 and 1871, which the bourgeoisie had cleverly turned to advantage, thereby triumphing not only over the aristocracy but also over the masses” (Fahr-Becker: 74) y excluyó por tanto a muchos otros sectores sociales menos privilegiados –desde los nobles venidos a menos hasta los proletarios-, que vieron en la figura del burgués a su enemigo mortal.

Así, la aureola dorada con que las clases medias y altas han rodeado la memoria del periodo *Belle Époque*, escondía realidades menos glamorosas y optimistas. Si buscamos un poco debajo de la superficie histórica, encontraremos también que, a pesar de la precaria paz, el cuarto de siglo que antecede a la Primera Guerra Mundial está marcado, en Francia en particular, por una serie casi ininterrumpida de crisis de toda índole, como el levantamiento de las clases populares en la Comuna de París en 1871, tras la derrota de Francia en la guerra con Prusia; el escándalo de Panamá; el peligro de anarquismo; el caso Dreyfuss; la división de Estado e iglesia y una serie de movimientos de huelguistas, por mencionar sólo algunos. En cuanto a la política exterior, la *Belle Époque* se vio opacada también por conflictos en las políticas coloniales de Francia e Inglaterra, específicamente en el Caso Fashoda, que no desembocó en una guerra gracias a la oportuna intervención diplomática británica.

Todo esto nos habla de la frágil estructura social del periodo y de la profunda crisis por la fragmentación de ese mundo hecho por y para la burguesía. En efecto, podría afirmarse que la *Belle Époque* presenció la acumulación progresiva de la inconformidad social y la decepción generalizada ante el devenir degradado de la sociedad burguesa y de los discursos de la modernidad, que desde finales del siglo XVIII había prometido a los hombres emancipación, el desarrollo de todas sus potencialidades, progreso y evolución, pero que en la práctica habían mostrado resultados muy diferentes, dejando a su paso toda una serie de víctimas desoladas del capitalismo y de la explotación. Como afirma Hobsbawn: “se trata de una era de contradicciones, donde la bonanza económica e imperial resulta en el poder de pocos y en la rebelión, revolución de muchos” (1998 B: 17).

Sin embargo, a la par de los procesos de racionalización de la tradición ilustrada, se erigió también el otro pilar de la modernidad: el romanticismo y todos sus avatares⁷, como un movimiento de protesta “contra el mundo capitalista burgués, el mundo de las ilusiones perdidas, de protesta contra la dura prosa de los negocios y el lucro.” (Fischer: 96) El arte del romanticismo, con su intensificación de la subjetividad, buscó en sí mismo la recuperación de la totalidad perdida, es decir, la recuperación del sujeto que había dejado de ser sujeto y del arte que había dejado de ser arte, pues en el mundo del capitalismo el arte corría el riesgo de convertirse en mercancías y los artistas en productores de las mismas.

A la par de los espíritus *Belle Époque*, que bailaban vales en los grandes salones *art nouveau*⁸, sin percatarse de que la espada de Damocles pendía sobre sus cabezas, vemos surgir una corriente que también tenía su mira en el futuro, pero desde una perspectiva anclada en el pasado. Nos referimos por supuesto al así llamado *fin-de-siècle*⁹, también

⁷Compartimos la opinión de críticos como Arthur Lovejoy y Lilian Furst, quienes consideran que no hay un Romanticismo, sino una diversidad de romanticismos encarnados en diferentes momentos del siglo XIX, como los movimientos decadentes finiseculares, y también la de Octavio Paz, quien afirma que las encarnaciones del romanticismo llegaron incluso hasta la vanguardia, que es en realidad una reposición del romanticismo con ropaje del siglo XX y con mayor sentido del absurdo y de la burla.

Un ejemplo concreto de la “reaparición” del romanticismo en la literatura alemana de finales del siglo XIX y principios del XX, es el fenómeno de la así llamada “Neuromantik”: “un concepto que engloba parte de la producción de algunos artistas, que mantenía en común el compartir la orientación hacia ciertos modelos, formas, motivos y temas del romanticismo. Si bien las razones y las intenciones pueden ser diferentes, la postura es la misma: una reacción en contra del desarrollo técnico materialista de la civilización burguesa, que a ellos les parecía amenazante.” (Leiß y Stadler: 62. La traducción es mía)

⁸El *art nouveau*, como movimiento arquitectónico hermano del esteticismo y de la decadencia, aparece afiliado al espíritu *fin-de-siècle*, sin embargo corresponde también a la *Belle Époque*: “It is a paradox of Art Nouveau that it came into being within the artistic framework of the selfsame *Belle Époque* it sought to reject.” (Fahr-Becker: 71) Después de todo, este movimiento satisfacía sobre todo la demanda de lujo que sólo podían costearse las esferas más altas, pues “the seeds of iridescent flowers of this art could unfold only in the fertile, well-prepared soil that the material culture of the grand bourgeoisie offered” (72). Más afín al espíritu *Belle Époque* resultó el movimiento arquitectónico *Art Decó*, que vería sus albores en los principios del siglo XX, pero que encontraría su esplendor en el periodo de entreguerras, el cual se conoce en el contexto francés como *les années folles*.

⁹Una datación del periodo *fin-de-siècle*, simplificada para fines pedagógicos, podría establecerse según Luis Antonio de Villena de 1867 a 1916, es decir, de la muerte de Baudelaire a la muerte de Rubén Darío. Estas

sinónimo de simbolismo, donde “anarquismo, aristocratismo, bohemia, libertad moral, esteticismo, naturalismo, orfismo, espiritismo, idealismo, decadentismo, paganismo, cosmopolitismo y afán erótico se interpretaron y correspondieron.” (Villena: 11) Los espíritus *fin-de-siècle*, sabiéndose perdedores, protestaban en contra de un mundo que les parecía insatisfactorio y vacío. Además se erigieron como un emblema de la muerte, pues vislumbraban ya el fin del mundo como se le conocía: “el decadente anuncia y proclama el fin de una época, para que se le considere el heraldo de la que abrá de venir. El decadente (como Moisés) apuesta por un futuro que él no verá, o sólo de lejos.” (Villena: 11-12) Como parte de esa relación problemática con su presente, los espíritus decadentes reaccionaron ante todas sus fatigas con una serie de excesos, de excentricidades, teatralizaciones y goces perversos que encontraron en el personaje del Duque des Esseintes, el protagonista la novela de J.K.Huysmans, *À Rebours (Al revés)*, una especie de sumo sacerdote o modelo supremo a emular.

En fin, los espíritus finiseculares, hermanos de los espíritus románticos, se opusieron con todas sus fuerzas y su creatividad al mundo desabrido, mediocre y terriblemente aburrido (*ennuiante*) que había creado la burguesía, y donde florecía el frío cientificismo, que había despojado al mundo y al futuro de la fe. En su percepción del mundo, e incluso en su percepción de la razón y la ciencia, los decadentes conservaron en cambio todavía un sentido de sacralidad y de transcendencia, las cuales buscaron con vehemencia en las diferentes logias ocultistas que florecieron a lo largo del siglo XIX.

La producción cultural y artística del periodo de la *Belle Époque*, como reflejo de su realidad paradójica y contradictoria, mostró también la tensión entre la muerte inminente de

fechas coinciden más o menos con la datación de *La Belle Époque* (1875- 1914) que hemos elegido para los propósitos de la presente tesis.

un mundo y la necesidad del nacimiento de otro nuevo, aunque esto significara encarar también la destrucción y la violencia. Como reflejo de lo anterior encontramos entonces que la cruel distorsión de la figura humana, tanto física como psíquica, comienza a hacerse notar con insistencia en la producción artística finisecular, para después ser llevada a nuevos extremos en la vanguardia del siglo XX. El teatro del Grand Guignol y el teatro expresionista de la República de Weimar (1919-1933) son representantes paradigmáticos de ese arte angustiado que, en su búsqueda dolorosa por la nueva humanidad, ofrecieron al público muchos héroes sacados de los gritos de dolor de la gente desilusionada, como los raros, los proletarios, los sufrientes, los suicidas y las prostitutas.... y poblaron los escenarios con sus cuerpos maltrechos y resquebrajados, al tiempo que provocaban o se mofaban del burgués de la *Belle Époque*.

Si bien es cierto que el Grand Guignol antecede algunos años a los grandes dramaturgos de Weimar, quienes vivieron su época de esplendor en los años veinte, también es cierto que una de las piezas clave para el surgimiento de la estética expresionista -me refiero al dramaturgo alemán Frank Wedekind- ya frecuentaba la escena bohemia de Montmartre y Pigalle desde 1892, y respiraba el mismo aire que los miembros del Guignol. En efecto, nos parece que es muy probable que la estética oscura del Grand Guignol permeara en parte a la estética del teatro expresionista a través de Wedekind, justo cuando estaba en el proceso de escritura de sus dramas de Lulú: *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie* y *Erdegeist* (*La caja de Pandora. Una tragedia monstruosa* y *El espíritu de la tierra*), los cuales, a pesar de no ser todavía propiamente expresionistas, ya llevaban en su estética de lo grotesco, lo sórdido y de la sexualidad oscura, la semilla de este movimiento:

Die Forschung hat zwar regelmäßig betont, daß Wedekinds zweijähriger Paris-Aufenthalt wohl ein wichtiger Grund dafür sei, daß er in der Literaturgeschichte als eine “singulär, kaum klassifizierbare” Erscheinung im “Niemandland zwischen den herrschenden literarischen Strömungen, ja zwischen Literatur und Subkultur” angesiedelt werden muß.¹⁰ (Florack: 9-10)

La vida en París para Wedekind puede definirse entonces en dos palabras: *la bohème*. De hecho, al dramaturgo ya se le había relacionado con esta subcultura formada por grupos marginales de intelectuales, a su paso por las ciudades de Múnich, Zúrich y Londres, pero fue justamente en París donde los temas de una nueva sexualidad, de la representación teatral de comportamientos sexuales perversos y del principio de la ruptura de tabúes, se aferraron a su estética, gracias a “un proyecto, aprendizaje y desarrollo de una vida abocada al erotismo [...] identificado con las fuerzas elementales, instintivamente profundas del ser humano” (Requena del Río: 9) que se llevó a cabo, por supuesto, en los burdeles de Pigalle. Como ya hemos mencionado, también es un hecho bien documentado que el dramaturgo frecuentó todo tipo de ambientes teatrales mientras estuvo en la capital francesa, desde los más respetables, hasta los de más duda procedencia.

Esos teatros de segunda categoría que constituían los teatros de variedades y los de *boulevard*, en cuyo grupo bien podría entrar el Grand Guignol, también son un fenómeno de la *Belle Époque*, y producto del bienestar y del progreso que la era postindustrial trajo consigo, y que llevaron al surgimiento de la idea del teatro como un lugar de relajamiento, que debía ofrecer confort, y lo más importante: entretenimiento. Los autores de estos géneros dramáticos trabajaron con gran consideración por gusto y por los intereses del

¹⁰Las investigaciones han recalcado de forma regular, que es muy posible que la estadía de dos años de Wedekind en París sea la causa de que él haya quedado establecido en la historia de la literatura como una aparición singular y apenas clasificable en la tierra de nadie entre las corrientes literarias dominantes, e incluso entre literatura y subcultura.

público –incluso si se trataba de escandalizarlo-, para crear un teatro que era agradable y fácilmente consumible. Y si bien se podría argumentar que el teatro del Grand Guignol fue todo menos “agradable”, sí es un hecho que respondía por completo a las preocupaciones y morbos de la sociedad de fin de siglo con sus dramas de crimen y sexo. Así, René Wisner, un espectador frecuente del Grand Guignol, expresó al respecto que “on va au Grand Guignol lorsque l’on a besoin d’émotions fortes, comme on va aux Folies-Bergère lorsque l’on a envie de voir de jolies cuises” y François Mauriac, un supervisor de la “moralidad”, se vio obligado a aceptar que “Le Grand Guignol est un théâtre de digestion comme les autres; certains estomacs exigent les épices des rebuts de music-hall. Pourquoi refuser à d’autres l’apaisement du sang répandu?” (Citados por Pierron 1995:I). La adaptación de los teatros populares a los gustos y convenciones del momento, llevaron a lo que Hand y Wilson llaman “escapismo burgués” (2002:16), del que el Grand Guignol y el drama *Cyrano de Bergerac*¹¹, de 1897, son un buen ejemplo.

Hemos señalado entonces la gran influencia de la producción teatral parisina para la conformación de los dramas de Lulú de Wedekind, y además los críticos han subrayado también la gran importancia que tuvo para el dramaturgo la obra de ciertos escritores decadentes franceses como Catulle Mendès (*La Femme-Enfant* y *Monstres parisiens*) y Gyp (*Mademoiselle Lou Lou*), sin embargo, nos parece muy pertinente sugerir la posible influencia del Grand Guignol en la conformación de sus dramas más representativos. Como ya hemos indicado, Wedekind inició la redacción de *Los dramas de Lulú* en 1892

¹¹El enorme éxito de este drama puede ser atribuido, en buena medida, al momento específico de su estreno. En los años que precedieron al cambio de siglo, la moral de nación francesa seguía ensombrecida por la humillante derrota ante el ejército prusiano –que tuvo como resultado la pérdida de los territorios de Alsacia y Lorena- y esta herida había sido reabierto con el escándalo del *affaire Dreyfuss*. De este modo, el drama de Rostand encontró una audiencia sedienta de representaciones del “heroïsme à la française” y añorante del recuerdo de los días de esplendor y magnificencia de Francia, que habría de restaurar la confianza en el futuro.

(*Erdgeist*) y terminó su ciclo completo en 1913 (*Die Büchse der Pandora*). Por otra parte, en el Grand Guignol se estrenó en 1897 el drama *Lui!*, de Oscar Méténier, otro drama sobre prostitución con un contenido muy similar al último acto de *Lulú*: la prostituta Violette se encuentra encerrada en su cuarto de burdel con Luc, la versión francesa de Jack, aunque en este caso ella consigue salvar el pellejo cuando la policía llega a tiempo al burdel para aprehenderlo.

Si bien es cierto que *Los dramas de Lulú* anteceden cronológicamente a *Lui!*, y que hay una diferencia fundamental entre ambos en cuanto al destino de la prostituta -lo cual analizaremos en el capítulo que aborda la cuestión de la carnavalización-, también es cierto que ambos dramas causaron bastante controversia al momento de su estreno, entre otras razones, por la representación descarada en escena de los mismos temas sexuales tabú, algo que ciertamente no se había visto antes. Es muy posible que Wedekind asistiera a la representación de *Lui!* en 1897, después de haber empezado a redactar su propio drama, pero también es muy posible que se hubiera ocupado desde antes de la producción literaria de Oscar Méténier, me refiero a su *nouvelle* de 1890, *Le client de Violette*, la cual, junto con su adaptación de la novela *Mimi*, de Guy de Maupassant para el *Théâtre Libre* de André Antoine, constituye el antecedente directo de su drama de prostitución *Lui!*

Además, debemos mantener en mente que de 1892 a 1913, la elaboración y reelaboración de *Los dramas de Lulú*, muchas veces necesarias para burlar la censura, mantuvo a estos textos como un trabajo en *proceso*, de modo que, aun en el caso de que Wedekind no estuviera familiarizado con la *nouvelle*, su posible asistencia a *Lui!* y a otros dramas del Grand Guignol, pudo influir el moldeado y afinado de sus textos, incorporando parte de su estética extrema de la fragmentación, la mutilación y los crímenes y violencia explícitos que rayaban en lo pornográfico. De hecho, la crítica ha afirmado que la redacción

parisina de *Los dramas de Lulú*, incluía un final mucho más obsceno y sádico que el que vemos en la versión final (es decir, la alemana):

Krasser, obszöner als die bekannten Fassungen ist Wedekinds Pariser “Pandora”: Am Ende steht Jack the Ripper auf der Bühne, steckt Lulus Geschlecht als Päckchen in die Tasche und erklärt seinem Lustmord mit einem abstrakten Interesse an wissenschaftlichem Ruhm¹²: “When I am dead and my collection is put up to auction, the London Medical Club will pay a sum of threehundred pounds for that prodigy, I have conquered this night. The professors and the students will say: That is astonishing!” (Florack: 7)

Lo cierto es que, además de compartir las mismas inquietudes teatrales sórdidas por los acontecimientos y aventuras de las prostitutas en los bajos fondos, debemos recordar que tanto Wedekind como Oscar Méténier son hombres de bohemia (y ya Benjamin afirma que la prostituta es una compañera importante en esta hermandad), con todo el repertorio de posturas que los conectaban y que la existencia marginal en esta subcultura implicaba:

Ein programmatischer Individualismus, Opposition gegen die Geldwirtschaft und eine –wie Gay dies nennt- Bourgeoisophobie von häufig dem Großbürgertum entstammenden Söhnen, die Ausbildung einer eigenen Künstlermoral, die Entwicklung informeller Gruppen mit öffentlichen Treffpunkten, der Bruch mit den Vätern und deren Verhaltensvorgaben, ein so genanntes “Kulturnomadentum”, das Changieren zwischen materiellem Verzicht und Verschwendungssucht, eine zeitweise parasitäre Existenzweise, sexueller Libertinismus, eine Mischung von Geltungsverlangen und Publikumsverachtung, vage Sympathie mit den social Deklassierten, die Tendenz zu einem organisationsfeindlichen Anarchismus.¹³
(Pankau: 100)

¹² Más grosero y obsceno que las versiones conocidas es la versión parisina de “Pandora” de Wedekind. Al final está Jack the Ripper en el escenario, se guarda el sexo de Lulú como un paquetito en la bolsa y explica su asesinato sexual como un interés abstracto por la fama médica.

¹³ Un individualismo pragmático, una oposición a la economía monetaria y una “fobia a la burguesía”, como la llama Gay, proveniente de hijos que con frecuencia provenían de la alta burguesía; la formación de una moral artística propia, el desarrollo de grupos informales con puntos de encuentro públicos, la ruptura con los padres y sus pretensiones de comportamiento, un así llamado nomadismo cultural, la oscilación entre la renuncia material y la prodigalidad, y un modo de existencia de vez en cuando parasitario, libertinaje sexual,

La escena de bohemia, con sus excesos y transgresiones, con su rechazo al mundo burgués y al capitalismo, con la defensa del arte ante su pérdida de “función”, como movimiento crítico de la tradición y contra las ilusiones de la modernidad, creó a su vez las condiciones necesarias para la expresión de las jóvenes formas artísticas de la vanguardia, cuyo discurso puede definirse más o menos en los mismos términos que el de la bohemia, y constituye a su vez un importante bastión de resistencia contra las oleadas de la ideología racionalista del positivismo. Es por estas razones que muchos críticos coinciden en ver en Wedekind, si no el primer expresionista, sí una piedra de basamento indiscutible para este movimiento: un profeta de la oscuridad que se había adelantado a su tiempo. De hecho, fue gracias a él que la tradición de la sátira alemana quedó bien establecida en el teatro, alimentando en años subsecuentes a una serie de grandes escritores de canciones de cabaret, como Kurt Tucholsky, Walter Mehring, Joachim Ringelnatz y Erich Kästner, entre otros, quienes a su vez revitalizaron la cultura de la República de Weimar.

Sin embargo, lo que sí separa a Wedekind de los expresionistas es “the ironical distance he preserves from the situation. However disturbing the theme, whether here or in the notorious Lulu tragedies [...], Wedekind never became as impassioned as the ‘ecstatic’ writers of Expressionism” (Patterson: 44). Y ese mismo distanciamiento influyó a su vez al dramaturgo alemán más importante de la primera mitad del siglo XX, me refiero por supuesto a Bertolt Brecht y a su teatro épico, que tenía como una de sus principales prioridades el recordar constantemente a la audiencia que estaba viendo un drama, una representación, y evitar a través de toda una serie de efectos de distanciamiento (*Verfremdungseffekte*) la identificación del espectador con los personajes y la consecuente

una mezcla de deseo de validez y de desprecio por el público, una vaga simpatía por los desclasados sociales y la tendencia a un anarquismo hostil a cualquier organización.

catarsis. Tras la gira de Wedekind por Alemania en 1905, en la cual no sólo dirigía sus dramas, sino que también actuaba en el papel de Jack, Bertolt Brecht incorporó también a su estética algunos elementos de la puesta en escena y de la actuación de Wedekind, e incluso asistió a su funeral en 1918.

De hecho, también es interesante observar los paralelismos y los puntos comunicantes entre el Grand Guignol y Bertolt Brecht –cuya incursión en el expresionismo fue efímera- a través de la influencia para ambos del género musical del *Bänkellied* (baladas callejeras que el intérprete cantaba parado sobre un banco y que contenían las noticias de la región) o *Moritat*. El origen etimológico de esta última palabra no es muy claro, pero se refiere invariablemente a los contenidos de las baladas callejeras: los asesinatos y la muerte, “des événements sanglants, réels ou fictifs, des faits divers ou des histoires traitées en faits divers” (Pierron 1995: L). Y si bien el *Moritat* era un género ya moribundo a finales del siglo XIX y principios del XX, experimentó una especie de revitalización momentánea a través del Grand Guignol, el cual posee en su repertorio por lo menos dos dramas (*Figures en cire*, de André de Lorde y *Les Pantins du vice*, de Charles Méré) en los cuales aparecen este tipo de canciones, y también a través del teatro de Brecht, ya que el dramaturgo las adoptó para narrar la historia del malhechor Mackie Messer, en su *Dreigroschenoper* (*La ópera de los tres peniques*).

El expresionismo surgió propiamente como movimiento alrededor de 1910, y estuvo restringido casi por completo a los países de habla alemana; su vida fue más o menos corta, pero intensa. Entre sus principales dogmas –y en esto comulga con la bohemia y con el Grand Guignol en el contexto francés- se encontraba un profundo rechazo al orden social de la era guillermina, que descansaba sobre la ilusión de unidad y bienestar que se había consolidado durante el régimen de Bismarck, y sobre la riqueza producto del colonialismo

y de la segunda ola de la Revolución Industrial; así como el ferviente deseo de cambiar el mundo a través del arte y acelerar así la regeneración de la humanidad:

With the coming of the Weimar Republic, this prophetic theme (a new humanity, a new day, a new man) became central, and the German stage, in Berlin and the provinces alike, a part-time pulpit. Whether they were by Ernst Toller or by Georg Kaiser [...] their hope was the same: that man must be converted through suffering and living, that men must be purified to give birth to a higher species. (Gay:113)

Estos deseos de cambio, de regeneración y de sacudirse los grilletes del pasado, se vieron a su vez fomentados por la llegada de la Primera Guerra Mundial y el subsecuente alboroto revolucionario, y en la medida en que la crema y nata de la producción dramática expresionista floreció en el periodo de posguerra, debe inscribirse en el contexto de la República de Weimar, la república parlamentaria que habría de reemplazar la forma imperialista de gobierno. En los catorce años de su corta duración, ésta debió enfrentarse a toda una serie de dificultades surgidas a raíz de la derrota alemana en la guerra, como la hiperinflación, el pago de la deuda de guerra y los extremismos políticos tanto de derecha como de izquierda; lo cual no impidió, sin embargo, el desarrollo de un ambiente muy propicio para el extraordinario florecimiento de la expresión artística en general, sobre todo entre los años 1923 y 1929, cuando Weimar disfrutó de una relativa estabilidad, que vería su fin en 1933 con el ascenso al poder del partido nacionalsocialista (NSDAP) y de Hitler. El escritor Charles Dickens dijo sobre el periodo tumultuoso que le tocó vivir que “it was the best of times and the worst of times”, lo mismo podría afirmarse sobre la vida en la República de Weimar.

La producción dramática del escritor judío Ernst Toller, autor del drama *Hinkemann*, escrito en 1922, que analizaremos en la presente tesis, se inscribe precisamente

en ese periodo de esplendor de los años veinte. Toller se había relacionado con los grupos radicales de izquierda de corte proletario -y en este sentido también estaba conectado tangencialmente con la bohemia¹⁴- sobre todo a raíz de su experiencia como soldado en el frente occidental en la Primera Guerra Mundial, donde sirvió durante trece meses y tras lo cual sufrió un completo colapso nervioso y físico. Como muchos otros jóvenes judeo-alemanes de la época, Toller se había enlistado voluntariamente como parte de los redoblados esfuerzos por demostrar su amor a la patria y asimilarse en una sociedad cada vez más antisemita, sin embargo, todo esto sólo lo llevó a la decepción. Al término de la guerra, el dramaturgo participó, junto con otros anarquistas como Bruno Traven y Gustav Landauer, en la revolución alemana de 1918 y 1919, que pretendía establecer un estado socialista en la región de Baviera. De hecho, este movimiento fue exitoso y se estableció la República Soviética de Baviera, de la cual Toller fue presidente durante seis días; sin embargo las fuerzas de derecha, semillero del nazismo, se impusieron al final y Toller fue encarcelado en la prisión para intelectuales y prisioneros políticos, Niederschönenfeld, hasta julio de 1925.

Durante su estadía en la cárcel, Toller escribió su famoso libro de poemas *Das Schwalbenbuch* (*El libro de las golondrinas*) y sus dramas más célebres: *Masse Mensch* (*El hombre masa*), *Der deutsche Hinkemann* (*Hinkemann, el alemán*) y *Die Maschinenstürmer* (*Los destructores de máquinas*)¹⁵, los cuales no pudieron estrenarse sino hasta después de su liberación, en el ambiente más abierto y liberal que ofrecía la República de Weimar,

¹⁴ La relación entre los conspiradores proletarios y la bohemia ya ha sido señalada por Marx: “su oscilante existencia, más dependiente en cada caso del azar que de su actividad, su vida desarreglada, cuyas únicas paradas fijas son las tabernas de los vinateros (lugares de citas de los conjurados), sus inevitables tratos con toda la ralea de gentes equívocas, les colocan en ese círculo vital que en París se llama la bohème” (Citado por Benjamin 1998: 23-24)

¹⁵ Toller mismo explicó que su extraordinaria fecundidad artística durante su encarcelamiento se debió, en buena medida, a que la escritura fue “der einzige Ort, an dem er sich einigermaßen Luft machen durfte” (el único lugar en donde podía hacerse de un poco de aire).

donde tuvo un éxito considerable –aunque también muchos escándalos, más por razones políticas que literarias- y llegó a ser el dramaturgo alemán más famoso de los años veinte, hasta que su fama se vio opacada por la llegada de Brecht hacia finales de esa misma década. Su éxito se vio reflejado incluso en el hecho de que Erwin Piscator dirigió uno de sus últimos dramas *Hopla, wir leben!* (*¡Hopla, estamos vivos!*) en Berlín en 1925, ocho años antes de que los nazis le retiraran la nacionalidad y lo obligaran a salir al exilio.

En este sentido, es muy importante recalcar la importancia de la República de Weimar –y de la ciudad de Berlín en particular-, entre los años de 1921 y 1929, como una especie de asilo artístico y espiritual a todas aquellas personas que hasta ese momento habían sido empujadas a la cárcel, al rechazo o a la marginalidad. En efecto, los extremismos políticos y sociales desatados en esta ciudad durante la década de los veinte fueron mejor captados en la estética de lo carnavalesco, lo cual se vio reflejado sobre todo en el apogeo del género del Kabarett y en una especie de inversión de las jerarquías tradicionales. A este respecto, el estudioso Peter Gay afirma que

in the Weimar Republic outsiders –democrats, Jews, avant-garde artists, and the like- became insiders, decision makers in museums, orchestras, theaters, private centers of scholarship. To say this, a point on which I want to insist, is to imply that these outsiders had already been active in the late Empire [...] In short, the talents and the energies that were to make the republic virtually unique in history –certainly in German history- did not emerge from nowhere, virginal and unknown. But not until the disastrous end of empire could they really rise to their full potentialities. (vi)

En la lista de esos talentos incomprensidos anteriores a Weimar se encuentra, sin lugar a dudas, el nombre de Frank Wedekind, ya que la historia de la puesta en escena de *Los dramas de Lulú*, es también una historia de lucha contra la censura y de por lo menos

tres juicios en contra del dramaturgo. Los escándalos y las prohibiciones marcaron la trayectoria de Wedekind hasta su muerte en 1918, pero la República de Weimar se encargó de hacerle justicia en forma póstuma. En efecto, aunque el mundo de Weimar era ciertamente muy diferente al mundo de Wedekind en 1904, resulta sintomático el hecho de que, cuando el famoso director de cine berlinés G.W. Pabst decidió hacer una versión fílmica de *Los dramas de Lulú* con la joven actriz Louise Brooks, en 1929, muchos de los temas y énfasis del original pudieron ser problematizados en el nuevo medio sin que se precisara de mayores renovaciones y ajustes. Aun después de muerto, Wedekind demostró que no sólo no había perdido relevancia después de la Gran Guerra –del verdadero cambio de siglo¹⁶–, sino que ya le había tomado el pulso al mundo del siglo XX desde la bohemia finisecular.

Además de haber sido acogido por Brecht, por el cine y por los satíricos, algunas propuestas estéticas de Wedekind fueron incorporadas también a la poética de Ernst Toller, lo cual se hace particularmente notable en su drama *Der deutsche Hinkemann*, que trata sobre un soldado que regresa castrado de la guerra. Al igual que Wedekind, Toller animaliza a sus personajes, de modo que poco a poco van perdiendo humanidad; muestra una afinidad por la estética de lo circense en sus aspectos más grotescos, gran interés por lo absurdo y por la pérdida de sentido del lenguaje y, finalmente, por la fragmentación psicológica y la mutilación física de sus personajes. Todos estos aspectos los estudiaremos con más detalle en el capítulo dedicado al teatro expresionista.

¹⁶ Para Eric Hobsbawm, los siglos han de entenderse como unidades históricas, así, el siglo XIX habría empezado con la Revolución Francesa y concluido con la Primera Guerra Mundial. Ésta a su vez marcaría el inicio del corto siglo XX (que vería su fin con la caída del Muro de Berlín) y se erige como uno de los eventos más traumáticos en la historia de la humanidad, pues significó un despliegue bélico sin precedentes – pensemos en el uso de maquinaria de guerra moderna: aviones, armas químicas, metralletas, etc.- una verdadera carnicería en las trincheras que acabó por romper el mundo como se conocía: marcó el fin de los grandes imperios, del primer capitalismo, de la tradición victoriana, etc.

Ahora bien, hemos hablado de cómo la República de Weimar significó para muchos artistas de vanguardia un remanso donde sus diferentes propuestas estéticas pudieron por fin florecer, resguardadas del rechazo y de la censura. Sin embargo, ¿qué sucedió con los dramas escandalosos del Grand Guignol? Es verdad que este teatro francés nació justamente de la necesidad de burlar las prohibiciones, debido a que su creador Oscar Méténier, quien había trabajado un tiempo con André Antoine en su *Théâtre Libre*, fue forzado a buscar su independencia una vez que sus provocadores dramas pusieron muy en riesgo la empresa de Antoine. La elección del téntrico callejón de *Pigalle* para instalar el teatro del horror obedeció, en buena medida, al hecho de que este barrio era ya *de facto* un lugar marginal, enclavado entre burdeles y tabernas, y en el torbellino mismo de la bohemia parisina con sus artistas, intelectuales y conspiradores proletarios. Quien se decidía a hacer el viaje hasta el *impasse* Chaptal, sabía muy bien y de antemano a qué atenerse. Tal vez el Grand Guignol no disfrutó del ambiente de la República de Weimar, pero sí vivió las locuras de su hermana, la “República artística de Montmartre”, fundada en 1921 por iniciativa de los artistas y bohemios de ese barrio.

En todo caso, tanto el Grand Guignol como Wedekind y el teatro propiamente expresionista, deben ser interpretados de manera consecuente en el contexto de su época. Estas dos propuestas abordaron los problemas generales del mundo moderno y postindustrial en sus dramas siniestros y crueles, y en sus personajes de psique y cuerpo fragmentados, que añoran dolorosamente la unidad perdida, de forma quizás más insistente que otros géneros. En este sentido, no es de extrañar que ambos tuvieran un papel muy importante en el desarrollo del cine del terror, pues el Grand Guignol inspiró las legendarias *Hammer Films* a finales de los años cincuenta y el cine expresionista alcanzó su punto máximo en las dos primeras décadas del siglo XX con las cintas de terror de Murnau,

Wiene, Wegener y Boese. De hecho, la inspiración parece haber ido en ambas direcciones, pues parte de los motivos por los cuales el Grand Guignol aseguró su supervivencia deben buscarse en su capacidad de adaptación y de adopción de las nuevas propuestas:

In 1925, for example, we see de Lorde and Henri Bauche's *Le Cabinet du Dr. Caligari*, a stage adaptation of Robert Wiene's 1919 masterpiece of German Expressionist cinema. The production was revived several times, including after the Second World War. Such developments enabled the Grand Guignol to preserve the defining features of the genre which had developed during *la belle époque*, whilst embracing and rejuvenating itself with the innovations of Expressionism". (Richard & Hand 2002:17)

En su teoría sobre la novela moderna, Geörgy Lukács afirma que el nuevo héroe, ya muy lejos del mundo unificado de las antiguas epopeyas, es un individuo problemático, internamente disociado, incapaz de relacionarse de forma significativa con su medio social, de modo que termina también por alienarse en su gran soledad. Estamos convencidos de que estas descripciones específicas del héroe de novela podrían aplicarse de igual manera tanto a los héroes del teatro del Grand Guignol como a los del expresionismo alemán, producto de la imaginación de aquellos intelectuales que veían la terrible realidad de su tiempo como en sueños, pero con la impotencia de no poder cambiarla.

El Grand Guignol y el expresionismo son fenómenos hermanos, extendiéndose más o menos de forma paralela en su cronología - si bien el género francés llegó hasta los años sesenta del siglo XX, su época de esplendor murió con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial- y compartiendo estéticas e intereses muy similares. En este sentido nos parece pertinente volver a resaltar la función de bisagra o de punto de unión que pudo haber cumplido Wedekind entre ambos, propiciada en buena medida por la intensa vida de bohemia que este dramaturgo vivió en Montmartre, donde con toda seguridad estuvo al

tanto de la novedad que representaba el pequeño teatro del horror. Una vez trazada la línea que conecta a todas nuestras piezas en juego, analicemos ahora con más detalle las distintas formas en que se manifiesta la fragmentación en ambos fenómenos, pero también las formas en que se diferencian uno del otro, vehiculadas sobre todo por las distintas formas de carnavalización en cada uno, lo cual abordaremos en el capítulo siguiente.

II. El teatro del Grand Guignol y el teatro expresionista alemán: un espacio carnavalizado para los hijos de Caín.

Dans une intrigue peu factice,
La pièce démontre au bourgeois
Que le vice devient parfois
L'auxiliaire de la Justice.
-Journal Grand Guignol, n° 5-

Desde tiempos inmemoriales, los hombres se han sentido amenazados por los monstruos, aquellos seres lisiados, diferentes o defectuosos que inquietaban por su carácter elusivo, por ser una mixtura de la vida y de la muerte; y porque su sola existencia representaba una violación a las leyes de la sociedad y de la naturaleza, de modo que lo más sensato era librarse de ellos o, en todo caso, siguiendo el modelo impuesto a los leprosos, excluirlos por completo de la sociedad. Los monstruos son una noción muy vieja y han poblado el mundo de las creaciones artísticas desde sus inicios, encontrando en ciertos momentos del devenir del arte un anclaje especial. Podríamos afirmar que el romanticismo y el siglo XIX fueron uno de estos momentos paradigmáticos en los que el monstruo deambuló a su gusto por los textos, esparciendo el horror y la angustia; pensemos por ejemplo en la criatura de Frankenstein, en los demonios de E.T.A. Hoffmann o en la vampiresa Christabell de Coleridge, por mencionar tan sólo algunos.

Sin embargo, a medida que avanzaba ese siglo, vimos surgir en el lugar del monstruo tradicional y sobrenatural, a la gran familia indefinida y confusa de los anormales, los raros de la modernidad, quienes “siguen marcados por esa especie de monstruosidad más definida y diáfana, por esa incorregibilidad rectificable y cada vez mejor cercada por ciertos aparatos de rectificación.” (Foucault 2000: 65) Digamos que el anormal es en el fondo un monstruo cotidiano, un monstruo trivializado, hijo de la

secularización, del capitalismo y de los avances en el estudio de las psicopatologías que acuñaron para él la categoría de degeneración.

En su estudio sobre los anormales, Michel Foucault hace un seguimiento de la evolución de esta nueva teratología, cuyos integrantes, con sus rarezas, imperfecciones y deslices, se formaron a partir de tres elementos cuya constitución no fue necesariamente sincrónica: el monstruo humano (el más antiguo), el individuo a corregir¹⁷, y el onanista; éstos dos últimos tendrían en común el no haber cortado de tajo el universal secreto de las sexualidades infantiles: la masturbación, la cual se convirtió, en la opinión de muchos profesionales de la salud de la época, en el origen de muchos males que habrían de atacar el buen funcionamiento del cuerpo social. De este modo, los nuevos monstruos se encarnaron en los más diversos avatares: en los locos, las histéricas, los epilépticos, en toda la lista de las víctimas de patologías sexuales que llenaron las páginas de los estudios de Kraft-Ebbing, en las prostitutas, en los proletarios, en los criminales¹⁸, los mendigos, los lisiados, los desclasados, en fin... todos aquellos individuos marginales que podríamos definir como los daños colaterales de la modernidad, aquellos que quedaron fuera de sus proyectos de avance, evolución y progreso, o que cayeron víctimas de los mismos. En todo caso, su presencia denunciaba estos fracasos, de modo que la sociedad no tardó en convertirlos en chivos expiatorios, a los que era necesario expulsar si se resistían a los discursos y procesos de normalización, a los que todo un conjunto de instituciones de control y toda una serie de mecanismos de vigilancia intentaron siempre someterlos.

¹⁷ Con esta noción tan general del “individuo a corregir”, Foucault se refiere a que la persona que hay que corregir se presenta en ese carácter en la medida en que fracasaron todas las técnicas, todos los procedimientos, todas las inversiones conocidas y familiares de domesticación mediante los cuales se pudo intentar corregirla. Lo que define al individuo a corregir, por lo tanto, es que es incorregible. Y sin embargo, paradójicamente, el incorregible, en la medida misma en que lo es, exige en torno de sí cierta cantidad de intervenciones específicas, decir, una nueva tecnología de recuperación.

¹⁸ Foucault afirma de hecho que, hacia finales del siglo XIX, se sospechaba sistemáticamente de monstruosidad en toda criminalidad.

Sin embargo, los anormales no permanecieron siempre en las sombras, sino que salieron de su exilio e hicieron que su voz, la voz de la denuncia y el desenmascaramiento de los fracasos de la modernidad, se escuchara desde algunos espacios donde se les permitió morada. En este sentido, el Grand Guignol y el expresionismo constituyen dos de esos baluartes donde el bufón es rey y donde la carnavalización, por desgracia muchas veces momentánea, permite una especie de reivindicación de los representantes de las ruinas y de lo marginal.

En efecto, la última década del siglo XIX vio nacer, tanto en Francia como en Alemania, dos fenómenos teatrales que compartían el gusto por los parias que la sociedad se había esforzado en ignorar o expulsar a los rincones más recónditos de la ciudad. Ambos géneros comparten un conocimiento profundo de las costumbres populares y una gran consideración por los humildes, los desclasados, los desheredados, en fin, por todos los “hijos de Caín”, como diría Baudelaire. De este modo, la literatura producida por dichos fenómenos artísticos se convirtió en una especie de hogar habitado por prostitutas, enfermos mentales, asesinos, tullidos, proletarios y todo tipo de “héroe” inmundos salidos de los despojos de la gran ciudad capitalista.

En un esfuerzo que se antoja muy cercano a la actividad del famoso *chiffonnier* baudelairiano, quien

recoge las basuras del pasado día en la gran capital. Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que perdió, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y lo recoge. Coteja los anales del libertinaje, el Cafarnaún de la escoria; aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada, se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene ante los escombros que entre las mandíbulas de la diosa Industria adoptaran la forma de cosas útiles y agradables. (Benjamin 1998 A: 98)

Así, el fundador del Grand Guignol, Oscar Méténier, echó mano de su larga experiencia como comisario de policía y como periodista, para encontrar inspiración y material abundante para sus dramas: “le milieu qu’il affectionne est celui du cabaret [...] Dès qu’il est question des bas-fonds de Paris, des mœurs des apaches et de leurs compagnes, ou de quelques vices étranges et épouvantables, c’est que Méténier a passé par là” (Pierron 1995: V); y Frank Wedekind, contemporáneo de Méténier, aprovechó las experiencias acumuladas en sus andanzas en la bohemia parisina y la intensa exploración de los burdeles del lugar, considerados por él como “un mundo ideal, un espacio paradisíaco donde los hombres viven en armonía natural consigo mismos, sin padecer las restricciones sexuales que impone la sociedad” (Requena del Río: 20), para redactar *Los dramas de Lulú*. El burdel como utopía nos recuerda la noción de utopía carnavalesca en la cual no hay separación entre participantes y espectadores, pues todos son participantes en el mundo del revés, donde incluso la prostituta, junto con todos los destronados y los olvidados “tiene derecho a la ciudadanía e inclusive poder” (Bajtín: 233). Los dramas de Wedekind nacen precisamente ahí donde dicha utopía, y la realidad de las cosas, entran en conflicto casi siempre con resultados fatales.

El Grand Guignol y el teatro expresionista son manifestaciones del teatro moderno, pero a la vez están anclados, sobre todo el primero, en el teatro popular medieval. La sucinta descripción del teatro del Grand Guignol como un teatro “*du sang, sperme et sueur*”, que bien podría ser también aplicada a *Los dramas de Lulú*, parece indicar que se trata de una especie de evolución finisecular perversa del drama de la vida corporal medieval (coito, nacimiento, crecimiento, bebida, comida y necesidades naturales), pero no ya del gran cuerpo popular de la especie, sino del cuerpo individual de la vida material

privada; aunque a veces, como veremos más tarde, las nociones del gran cuerpo social todavía permean estos textos modernos.

El nombre mismo del teatro francés nos remite directamente a Guignol, el personaje del teatro de marionetas para “niños” surgido en Lyon, que retenía un aspecto político muy preciso con gran potencial revolucionario: su lucha contra la censura y la injusticia¹⁹. Como sabemos, la influencia más directa de las formas carnalescas y del espectáculo popular se conservó sobre todo a través del teatro de marionetas y en ciertas formas cómicas del artista de feria (Bajtín: 40). Para 1903, la confusión entre el teatro de *Pigalle* y el teatro de marionetas todavía era frecuente, de modo que los dueños del lugar decidieron mandar diseñar *affiches* con versos aclaratorios: “Oui, c’est un grand Guignol; cette image l’indique. / Néanmoins nos acteurs sont en os en chair. / Ils vivront devant toi, Public qui nous est cher, / Et le charme angoissant, et la pièce comique.” (Pierron 2002: 18).

El proceso carnavalizador en el Grand Guignol era también muy claro en su locación: una excapilla desacralizada en el corazón mismo de *Pigalle*. Este teatro tenía la ventaja de ser un lugar y un fenómeno artístico a la vez, ya que podía aprovechar las particularidades del edificio donde tenía su sede para lograr ciertos efectos en el espectador, quien veía todas estas obras salidas del “bajo vientre” social representadas donde antes solía haber un altar. La excapilla recordaba constantemente al espectador que eso no era un teatro.... y que, tal vez, el espectáculo mismo no *era* teatro. Los diferentes dueños del lugar también contribuyeron a borrar los límites entre la realidad y la representación al contratar a médicos de base para auxiliar a los numerosos espectadores desmayados. Esto nos habla de

¹⁹ Guignol es el títere francés por antonomasia, apareció en Lyon hacia 1800. En realidad, Guignol es un *canut*, un trabajador de la seda. En el Lyon de 1800 -una ciudad que comenzaba a vivir el proceso de industrialización general- los *canuts* lucharon contra sus durísimas condiciones de trabajo y de explotación, protagonizando una de las primeras revoluciones obreras. De ahí deriva el carácter principal de Guignol: un sencillo “hombre del pueblo” que, con las armas de la astucia, se enfrenta a diferentes formas de poder.

un nivel de espectacularidad, de puesta en escena, que trasciende los límites de las tablas y que hace del mundo exterior parte del universo teatral. Es pertinente mencionar que el hecho de asistir al Grand Guignol constituía por sí mismo ya todo un evento, pues el espectador tenía que hacer un penoso (y tenebroso) viaje a ese lugar de mala muerte, atravesando el universo de prostitución y violencia de este famoso barrio. El *affiche* era también muy importante para el Grand Guignol, ya que llevaba el exceso de la violencia visual explícita a todos los rincones de París para escandalizar a más de un transeúnte; invadiendo de nuevo los espacios externos con los contenidos internos del teatro. Los médicos y los carteles hacían las veces de los diablillos sueltos del espectáculo popular medieval, mezclándose con la plaza y la vida pública antes del espectáculo, borrando tras de sí cualquier frontera clara entre lo externo y lo interno, la realidad y la representación.



Fig. 1 Afiche sangriento del Grand Guignol, ca. 1928

Por otro lado Wedekind, quien en principio nunca tuvo la fortuna de contar con un lugar fijo y adecuado para montar sus dramas, y acosado por la censura, tuvo que fabricarse un espacio propio a través del texto, que posteriormente se haría realidad física en escena. En *Los dramas de Lulú*, el espacio (re)creado es el del circo –cada acto del drama correspondería a un acto de circo-, cuyo potencial para alimentar la escena suscitaron el interés de Wedekind, sobre todo durante su estancia en París:

Although Wedekind's initial enthusiasm for the circus was rather superficial, from the time he went to Paris in 1891 that popular entertainment form became the foundation of many of his aesthetic principles and affected the structure of a number of his works. The circus offered an antidote to what he felt were the shortcomings both of the era and the stage. In the circus he found an emphasis on the physical body –as an aesthetic object, as educational force, and as a dramatic medium. (Jones:139)

La pertinencia del circo también marcó a otros artistas más o menos contemporáneos como Pablo Picasso y Rainer Maria Rilke, y remite sin lugar a dudas a las raíces populares de los artistas de feria. En el circo todo es representación, falsificación intencionalmente grotesca de la realidad, donde confluyen y se confunden animales, personas, payasos y fenómenos, además no debemos olvidar que “el universo de formas cómicas que [el circo] cultivaba, era el universo del cuerpo grotesco claramente afirmado”. (Bajtín: 317) Los personajes principales de los dramas de Lulú quedan así asociados desde el principio a todo tipo de animales: Lulú a la serpiente, Schön al tigre, Goll al oso, Alwa al mono, Schwarz al camello y Schigolch a la salamandra; mecanismo que sería plenamente adoptado por el expresionismo en su época de esplendor.

De este modo, gracias a la estética circense, los espectadores eran enfrentados al espejo deformador de la farsa que alargaba, fragmentada o mutilaba su reflejo y apuntaba

hacia su imagen interior muy rebajada, y les recordaba que eran espectadores de una función de circo –no de teatro- de la que formaban parte involuntariamente. El tema del circo no está presente sólo en *Los dramas de Lulú*, sino también en otro drama importante del expresionismo: *Hinkemann* (1922), de Ernst Toller –quien como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, había asimilado durante la República de Weimar muchas de las propuestas iniciales de Wedekind-. El soldado que regresa a su pueblo después de la Primera Guerra Mundial se convierte en el objeto de burla de toda la comunidad tras saberse que ha sido castrado en la batalla, y al cerrársele todas las puertas laborales, termina siendo parte del *show* de fenómenos de la feria local, donde arranca las cabezas de ratones vivos con los dientes y donde, aunque impotente, irónicamente es anunciado como “die fleischgewordene deutsche Kraft!”²⁰ (Toller:18). El escenario circense se convierte entonces en el lugar perfecto para exhibir las hipocresías de ese mundo en crisis que ofrece una imagen ilusoria para ocultar su vacuidad.

El fenómeno del cuerpo como mercancía explotable que vemos manifestarse en *Hinkemann*, también está muy presente en *Los dramas de Lulú* y en *Lui!*, de Oscar Méténier. Ambos textos comparten el hecho de poner en escena el ámbito de la prostitución, el cual había sido desdeñado hasta entonces por el teatro, si bien no por la novela. En el motivo de la prostituta se puede observar, de manera bastante clara, la forma en que el cuerpo humano se semiotiza, se convierte en un signo o el lugar de inscripción de signos múltiples. Estos dos textos dramáticos engloban una buena parte de las manifestaciones negativas de la carne que he mencionado al inicio de esta tesis, y por lo tanto resultan especialmente representativos de ambos movimientos, sin embargo, la diferencia en los finales de los dos dramas, es decir, la supervivencia de la prostituta en

²⁰“La fuerza alemana encarnada”.

Lui!, indica que el Grand Guignol estaba todavía más enraizado en la tradición del carnaval que el expresionismo alemán.

En efecto, la prostituta Violette se erige como la perfecta heroína del carnaval, la heroína del mundo al revés, quien, tras distraer al asesino en su cuarto para su arresto, ha realizado, como afirma el comisario de policía, un “gran servicio a la sociedad”, por el que será recompensada (aunque en realidad nunca vemos cómo). Violette es una heroína de la modernidad tal como la define Benjamin a través de Baudelaire:

hay temas privados que son heroicos muy de otra manera. El espectáculo de la vida elegante y de miles de existencias flotantes que circulan por los subterráneos de una gran ciudad (criminales y muchachas “arrimadas”, la *Gazette des Tribunaux* y el *Moniteur*, nos prueban que no tenemos más que abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo. Aquí entra el “apache” en la imagen del héroe. (Benjamin 1998 A: 97)

Este heroísmo del desposeído, de noticia de periódico barato, es el mismo heroísmo de la permutación y desaparición de jerarquías de la fiesta popular, que invierte el orden de lo alto y lo bajo (Bajtín: 78), de modo que la prostituta es reina y el comisario, el servidor tradicional de la sociedad, debe cederle el puesto, aunque sea de forma momentánea. En este sentido, la carnavalización lleva consigo aspectos positivos que matizan los elementos negativos de desigualdad y prejuicio social, a través de promesas de justicia y regeneración.

Este último aspecto queda particularmente claro cuando abordamos el tema negativo de la muerte y la mutilación, porque en el sistema de imágenes carnavalescas, el cuerpo despedazado, las figuras del carnicero y del torturador, de la guerra y del picadillo, están normalmente “unidas a la alegre materia del mundo que nace, muere, da a luz, es devorado y devora, pero que siempre crece y se multiplica, volviéndose cada vez más grande, mejor y abundante.” (Bajtín: 175) El drama grandguignolesco de 1922, *Le Jardin*

Des Supplices -como estudiaremos en el capítulo correspondiente- es un claro ejemplo de cómo la promesa de vida, de exuberancia y de erotismo, reside justo en el centro de la podredumbre, del dolor y la muerte, pues los personajes principales encuentran en el acto de matar la cumbre de la excitación erótica y una forma de conocimiento más profundo de sí mismos y están dispuestos a llevar esta búsqueda hasta las últimas consecuencias. Por otro lado, a través de la crueldad sin miramientos de dichos personajes, también se logra desenmascarar la bajeza de los portadores del poder –en este caso Occidente- y se deja en manos de los oprimidos –los “Orientales”- la facultad de ejercer justicia.

Sin embargo, a pesar de que el aspecto positivo y regenerativo se manifiesta con bastante fuerza en el *Guignol*, en *Lui!* podemos ver que la abyección -que tomará más y más fuerza en el arte de vanguardia del siglo XX-, comienza a asomar su nariz y a erosionar un poco la victoria carnavalesca. En efecto, aunque Violette “gana” al final, el cuerpo de la prostituta no sale incólume, dado que se reviste de significados metafóricos que lo equiparan con el concepto de “carnada”. Recordemos que la joven es encerrada por la *Madame* con el asesino Jack Martinet, con el único propósito de distraerlo hasta que llegue la policía, de modo que, en estas condiciones, Violette ya no es más un ser humano, sino un pedazo de carne, con sus cualidades espirituales, anímicas e intelectuales brutalmente “amputadas”, y su cuerpo queda reducido a su realidad material más grosera. Aunque al final del drama todo parece salir a pedir de boca –el asesino es atrapado antes de que cometa otro crimen-, el interior de Violette ha sido destruido y ella cae aterrada al suelo, presa de un ataque de histeria.

En cuanto a los dramas del expresionismo como los de Wedekind y Toller, más inclinados hacia la vanguardia, la veta carnavalesca es cada vez más y más débil, hasta que llega a desvanecerse por completo. Si bien el texto de Wedekind conserva a la heroína

grotesca, ésta no sale adelante al final... y no me refiero a Lulú, sino a la Condesa Geschwitz: la lesbiana “degenerada” que da todo, incluso su vida, por Lulú. De todos los personajes del drama, que se caracterizan en general por su bajeza y su egoísmo, la Condesa es el único que representa el amor en su estado absoluto. El autor mismo afirmó a este respecto que “no es Lulú el personaje trágico de la obra, como fue considerado erróneamente por los jueces, sino la Condesa Geschwitz” (Wedekind 1998 B: 50). El amor de la Condesa que se manifiesta al ofrecerse a tomar el lugar de Lulú cuando ésta es encarcelada por asesinato y también al defenderla de Jack, constituye un acto heroico, el único en toda la obra, y por un breve instante, la lesbiana, la hija de Caín, se erige como otro de los pilares del heroísmo moderno. Pero el triunfo del mundo al revés no se sostiene por mucho, pues la lesbiana no es aceptada en el mundo social burgués, es tratada como demonio, como loca; en definitiva, como ser anormal, cuya desviación sexual la convierte en un individuo no respetable y ajeno a la sociedad. Es aquí donde entra en escena Jack, quien con su tarea de carnicero se encarga de restaurar el antiguo orden jerárquico del mundo, pues después de todo, es muy probable que el asesino “estuviera vinculado por parentesco muy directo con la reina Victoria” (Foucault 2000: 104), lo que aseguraba sus lazos con los portadores del poder oficial.

Así, al final del drama, con el hundimiento de todos los personajes principales, queda manifiesta claramente la naturaleza de la heroicidad moderna, a la manera de los héroes de la teoría lukácsiana, o como la define Benjamin: “un drama en que el papel del héroe está disponible” (1998 A: 116). La fragmentación pierde entonces todo sentido positivo y se reviste de significados cada vez más siniestros. Con la evisceración y la muerte de la protagonista y de la Condesa a manos de Jack el Destripador, se producen varios significados simbólicos que apuntan hacia la desilusión y a poner de manifiesto ese

erotismo sádico y perverso muy finisecular (la unión de semen, sudor y sangre); a mostrar las verdaderas “entrañas”, los contenidos del “bajo vientre” del cuerpo social; el ritual de castración de la falicidad femenina como castigo de la mujer sexual y, por lo tanto “degenerada”; la “amputación profiláctica” del miembro putrefacto del cuerpo social y, como ya hemos visto, el volver a asegurar la restitución del orden de la moral burguesa.

Por otra parte, en el drama *Hinkemann*, más adentrado en el siglo XX, y por lo tanto alejado todavía más de las promesas de regeneración de lo carnavalesco, vemos un terrible ejemplo de cómo lo apocalíptico se impone en las diferentes creaciones literarias. En este caso, la castración tanto física como emocional del personaje principal es una representación de la rapacidad del militarismo y del capitalismo y se erige como una advertencia de violencia y peligros mayores por venir. Toller niega de forma rotunda cualquier posibilidad de recuperación para los estratos marginados y desposeídos de toda su fuerza vital y espiritual; como ya lo dice de forma muy lapidaria el epígrafe del drama: *wer keine Kraft zum Traum hat, hat keine Kraft zum Leben*²¹. Individuos como Eugen Hinkemann, con sus mutilaciones y sus invalideces psíquicas, representan una especie de retroceso para la sociedad, porque en un siglo obsesionado con la evolución y el progreso, sus carencias tan sólo pueden ser tomadas como involución. Esto provoca una respuesta simple: esconderlos, marginarlos, someterlos y perseguirlos, hasta que su presencia física deje de incomodar al buen burgués (¡e incluso al proletario mismo!).

Sin embargo, a pesar de las diferencias en cuanto a las formas de carnavalización de las que hemos hablado, algo se mantiene en común para el Grand Guignol y el expresionismo: la escena, con sus cualidades mixtas de literatura y de espectáculo, se erige como el lugar ideal para explotar esta estética de la fragmentación de los cuerpos. La

²¹ Quien no tiene fuerza para soñar, no tiene fuerza para vivir.

posibilidad de mirar debe volverse literal, los cuerpos físicos deben poblar la escena y contar su historia al espectador en forma cruda y violenta para ayudarlo a exorcizar una fealdad mucho más profunda que lo asedia, lo aterroriza y que quisiera ignorar. La siguiente afirmación sobre el Grand Guignol, bien podría aplicarse también a los dramas del expresionismo:

Its supporters called the Grand Guignol play the most Aristotelian of twentieth-century dramatic forms since it was passionately devoted to the purgation of fear and pity. [...] Here was a theatre genre that was predicated on the stimulation of the rawest and most adolescent of human interactions and desires: incest and patricide; blood lust; sexual anxiety and conflict; morbid fascination with bodily mutilation and death, loathing of authority; fear of insanity; and overall disgust for the human condition and its imperfect institutions (Gordon: 2).

Las escenas de asesinatos, torturas y mutilaciones constituyen por lo general, el punto álgido de estos dramas. El Grand Guignol, por ejemplo, no escatimó en emplear sofisticados efectos especiales para lograr un mayor realismo y, por lo tanto, un mayor impacto en sus escenas más sangrientas, cayendo incluso en lo excesivo. El espectador es obligado a mirar, no tiene forma de escape: se trata de la confrontación más extrema - podríamos decir “al desnudo”, para seguir en la línea de las metáforas corporales- con sus temores más profundos.

Con sus dramas oscuros, el Grand Guignol había fungido, en cierta medida, como un expresionismo *avant la lettre*, y ya bien entrado el siglo XX, los espectadores, lejos de rechazar las escenas de violencia, acudieron en hordas al teatro de Pigalle para ver sus carnicerías con entusiasmo. De hecho, se dice que los mismos sobrevivientes de la guerra acudían de forma frecuente al Grand Guignol y disfrutaban de las funciones tanto o más que cualquier otro espectador, quizás en un intento de desenfantasmar esa guerra de

trincheras que no habían comprendido del todo, donde el peligro no era *visible*, pero estaba siempre presente. André de Lorde, uno de los dramaturgos de este teatro, dijo lo siguiente al respecto:

Tant qu'il y aura des hommes, l'imagination du sujet, dans la terreur ou la gaieté, les captivera comme des grands enfants auxquels on conte une belle et sombre histoire! J'ai vu au Grand Guignol, pendant la Guerre, des poilus, des mutilés même, assister a des représentations et être "empoignés" plus que d'autres par les drames représentés. Et pourtant, de quel enfer sortaient-ils! (citado por Pierron 1995: XXXIII)

La necesidad de ver los miedos encarnados en escena explica también, en buena medida, el furor y los escándalos que causaron los dramas proletarios de Toller, por más terribles y dolorosos que fueran. En cualquier caso, el expresionismo aseguró su relevancia y su supervivencia en la mirada de la crítica durante todo el resto del siglo, lo cual, por desgracia, no fue el caso del Grand Guignol, que comenzó su proceso de decadencia en la segunda posguerra, porque sus dramas excesivos no podían ya competir con las imágenes de Auschwitz o de Buchenwald, que lo hacían parecer totalmente fuera de lugar... la capacidad del cuerpo para significar y contar historias parecía haber encontrado su límite en ese mundo destruido por la existencia de los campos. Para los años cincuenta del siglo XX, el espectador sabía muy bien que esta vez, la realidad había superado la ficción. Citemos el testimonio de Anaïs Nin al respecto:

Je me rendis au théâtre du Grand Guignol, à la saleté vénérable, qui nous procurait autrefois des frissons d'horreur, qui nous pétrifiait de terreur. Sur sa scène se jouaient tous nos cauchemars de sadisme, de perversion. C'était la dernière représentation. La salle était vide. Ainsi que me l'expliqua un ami: "Avec la guerre, les camps de concentration, ce que le théâtre présentait paraissait dérisoire et enfantin. Seul le nom est passé dans le dictionnaire avec le sens de sadisme et de torture." (citado por Pierron 1995: XXXIII)

A pesar de su declive, el Grand Guignol había ya aportado valiosas contribuciones a la creación de un nuevo imaginario del horror que marcaría sobre todo a la segunda mitad del siglo XX, como el miedo a la tecnología, a los robots y a la medicina; el expresionismo por su parte, había continuado su labor estética en un medio que habría de catapultarlo a las masas: el cine, retomando así el camino de regreso a la cultura popular. Los dos géneros contribuyeron, cada uno a su modo, a dar una voz y un espacio de denuncia a imágenes y personajes grotescos que contaban con sus palabras y sus cuerpos la historia de monstruosidad y del terror que el siglo XX trajo consigo con sus guerras carniceras. La importancia de ambos radica, en buena medida, en ese aspecto carnavalesco de destronamiento, aunque fuera momentáneo, de la hipocresía de la sociedad en el mundo de sus ficciones. La risa se vuelve amarga en estos textos y, como bien afirma Wolfgang Kayser, el grotesco en la vanguardia “no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida” (224-225). Sin embargo, no deja de poner el dedo en la llaga; así, el monstruo social se encarna y mira directamente al burgués, recordándole que también habita en su interior y haciéndole sentir el estremecimiento de que la seguridad de su mundo prueba ser nada más que pura apariencia.

El filósofo Adorno, cuando recuerda en su *Teoría Estética* a corrientes como el surrealismo y el expresionismo, afirma que sus irracionalidades resultaron ser desagradables sorpresas, atacaban el poder, la autoridad y el oscurantismo; que el rechazo de las “normas de la vida bella en la sociedad fea” no puede sino ser fatalmente desfigurado por el resentimiento, y que el arte ha de apropiarse justamente de lo que es despreciado por feo, no ya para integrarlo, para mitigarlo, o para hacerle aceptar la existencia recurriendo al humorismo, sino para denunciar, en lo feo, el mundo que lo crea y lo reproduce según su

propia imagen. El arte acusa al poder y da testimonio de lo que es apartado y rechazado por el mismo.

Conviene hacer en este momento un recuento de las distintas formas de carnavalización en el teatro del Grand Guignol y en el teatro expresionista, antes de explorar a fondo las diversas maneras en que la fragmentación se encarna en cada una de estas manifestaciones teatrales:

1. En primer lugar encontramos en ambos fenómenos teatrales un profundo interés (incluso podríamos decir obsesión) por los parias sociales y los desposeídos – prostitutas, tullidos, enfermos mentales-, quienes, aunque sea por un momento, alcanzan posiciones de poder y se entronan como héroes, invirtiendo así el orden jerárquico tradicional.
2. En segundo lugar, el Grand Guignol y el teatro expresionista abrevan en las formas del teatro popular medieval y su potencial revolucionario, deformador y destronador del poder: ya sea a través de la tradición del teatro de marionetas, en el caso del primero, o a través de la estética circense, en el caso del segundo.
3. En tercer lugar, el teatro del Grand Guignol empleó toda una serie de técnicas para borrar las fronteras entre lo externo y lo interno, la realidad y la ficción, a la manera de los diablillos del espectáculo popular medieval. Para *Los dramas de Lulú*, Wedekind se inspira en su idea del burdel como un mundo utópico donde todos son participantes y observadores al mismo tiempo.
4. En cuarto lugar tenemos que el recurrente motivo de la mutilación corporal presente en ambos fenómenos teatrales nos remite a la estética del picadillo, de la carnicería y de la muerte. En el drama *Le Jardin des Supplices* –inspirado en una novela finisecular- la mutilación conserva rasgos de los aspectos positivos y

regenerativos del grotesco medieval, aunque estas cualidades se ven cada vez más erosionadas a medida que nos acercamos más al siglo XX, como es el caso del drama *Hinkemann* o incluso en *Los dramas de Lulú* mismos.

5. En quinto lugar está la noción de la estructura social como “cuerpo popular” en un sentido rabelesiano que permea el contenido de *Los dramas de Lulú*. La prostituta y la lesbiana se vuelven sinónimos de la “enfermedad” o de la “grangrena” de una parte del cuerpo social, que debe ser extirpada como medida profiláctica. Para lograr el bienestar social, Violette es igualmente sacrificable en *Lui!*, donde el cuerpo de la joven es usado como carnada para atrapar al asesino.
6. Por último encontramos que el Grand Guignol y el expresionismo surgieron en contextos sociales “carnavalizados”. En efecto, ya sea la bohemia de Montmartre o la República de Weimar, se trata de momentos o lugares en que los *outsiders* se volvieron momentáneamente *insiders* y pudieron darle voz a lo marginal.

III. *Lui!*: anonimato e individuos dispensables. Formas de la fragmentación en el Grand Guignol de finales del siglo XIX

“It's queer people on the streets of Montmartre
at this time of night”
-Mad Love, Karl Freund-

En el primer tomo de su *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault aborda la cuestión de la supuesta represión del discurso sexual en la era victoriana con las siguientes observaciones: bajo una primera mirada, parecería que el puritanismo moderno habría impuesto a la sociedad burguesa un triple decreto de prohibición, inexistencia y mutismo en cuanto a todo lo relacionado con el sexo; sin embargo, bajo una inspección más cercana, quedaba claro que, en realidad, el siglo XIX formó parte de una tradición que se remonta al siglo XVIII (con toda su genealogía de libertinos) y que llevó consigo toda una explosión discursiva en torno y a propósito del sexo. Sin embargo, esta nueva “puesta en discurso” de lo sexual se llevó a cabo de manera discreta, con un lenguaje científico, depurado, con los temas velados a través de metáforas y alusiones oscuras, todo desde las instituciones del poder (político, médico, psiquiátrico, etc.), quienes trataron de ejercer el control sobre lo dicho y sobre su difusión.

Foucault habla entonces, más que de una prohibición, de una verdadera incitación a múltiples discursos sexuales, especialmente durante el siglo XIX. Esto no es de extrañar, ya que el siglo del romanticismo se caracterizó por la multiplicación²², por la exploración, por

²² En su libro *La cadena del ser*, Arthur O. Lovejoy habla del principio de diversidad en el romanticismo, que se opone al principio de homogeneización del pensamiento y de la vida de la Ilustración: “se comenzó a creer, no sólo que en muchas, sino que en todas las fases de la vida humana había distintas excelencias, pero que la diversidad forma de por sí parte de la esencia de la excelencia [...] La expresión más plena posible de la abundancia de diferencias que existen, real o potencialmente, en la naturaleza y en la naturaleza humana –en cuanto a la función del artista relacionado con el público- la evocación de las capacidades de comprensión,

la apertura a los otros, a diferentes estéticas, a diferentes culturas, religiones, formas de vida y, por supuesto, a diferentes formas de amor: “el siglo XIX significó una dispersión de las sexualidades, un refuerzo de sus formas disparatadas, una implantación múltiple de las ‘perversiones’. Nuestra época ha sido iniciadora de heterogeneidades sexuales.”(49) De modo que, si bien las instituciones de poder se apropiaron del discurso “oficial” de la sexualidad, sus formas perversas, marginales e “ilegítimas” corrieron paralelamente a éste, pero en los intersticios de la sociedad y de la gran ciudad, en esos lugares apartados como el burdel y el manicomio, donde habitan la prostituta, el cliente y el rufián, el psiquiatra y la histérica.

El teatro del Grand Guignol constituye un ejemplo paradigmático de los lugares marginales y periféricos donde, en el último cuarto del siglo XIX, la innumerable familia de los perversos era en cierta forma tolerada y se le permitía el acceso a lo imaginario y a lo real. El repertorio escandaloso de este teatro de mala muerte reforzó su propio mito sensacionalista como lugar de dudosa moral, dedicado a la representación fiel de una sociedad deshumanizada por el capitalismo y por las costumbres burguesas, a través de piezas crudas, donde la crueldad y el erotismo formaban una unidad indisoluble. No sólo los contenidos de los dramas del Gran Guignol apuntan hacia su carácter radical y subversivo como depositario de lo prohibido, sino también su ubicación misma, en el corazón del barrio Pigalle, el cual estaba fuertemente asociado tanto a los *bas-fonds* y a la industria sexual de Montmartre, como al pensamiento y a la acción radical; no debemos olvidar que la Comuna de París de 1871 inició justo en este famoso barrio.

piEDAD y placer que están previamente latentes en la mayoría de los hombres y que quizás nunca se puedan universalizar. (382)

En efecto, para comprender los dramas del Grand Guignol, es necesario entender también su entorno, su coexistencia con las “casas de tolerancia”, con los cabarets²³ y con los otros tantos teatros populares instalados en el así llamado *boulevard du crime*, que atraían a las grandes audiencias de clase trabajadora con sus piezas de crimen y de sangre. De esta forma, tanto los establecimientos como los personajes de Montmartre –los estratos parisinos más bajos mezclándose con los miembros de una nueva generación de bohemios, radicales e intelectuales de izquierda- crearon el tejido social tan único de esta comunidad local y proporcionaron el espacio ideal para el florecimiento del Grand Guignol y de los discursos “alternos” de la sexualidad en su escena.

Desde Oscar Méténier, el primer dueño del Grand Guignol, todos los propietarios siguientes explotaron la locación tan especial del teatro –no olvidemos que el Grand Guignol es a la vez una estética y un lugar- para fines mercadotécnicos, ya que el viaje mismo a este lugar, desde la salida anónima del metro y cruzando las oscuras calles de Pigalle, sugería ya el comienzo de la experiencia teatral que continuaría, con límites borrosos, en el escenario del teatro. André Degaine, un visitante regular al Grand Guignol, da la siguiente descripción de dicho viaje:

Leaving the Métro at Pigalle, you had to walk down the rue Pigalle between the ranks of fishnet stockings and cigarette smoke, in the light of the neon signs and the sound of the music that emanated from the clubs lining both sides of the street. At the crossroads with the rue de Notre Dame de Lorette, the rue Fontaine, and the rue Chaptal, you took a right turn down the rue Chaptal. The contrast was alarming; darkness and silence, a sad street, curiously barely lit, without any shops, deserted. You could hear the sound of your own footsteps on the pavement. Three hundred metres further along, invisibly, suddenly emerging on the right, the cité Chaptal, a narrow dead-end alley, about one hundred metres

²³ El legendario Moulin-Rouge fue inaugurado en 1889, ocho años antes que el Grand Guignol abriera sus puertas.

long, culminating in the barely lit façade of the theatre. Some inordinately tall trees, which are no longer there, reached for the sky above the roofs, amidst the sinister light of the street lamps. (citado por Hand & Wilson 2002: 28)

Si bien esta crónica data de los años cuarenta, muy seguramente el trayecto habría sido bastante similar en la última década del siglo XIX, cuando se inauguró el teatro. Lo importante es subrayar el hecho de que una atmósfera de horror ya se cernía sobre los alrededores del *impasse* Chaptal antes de la llegada de los espectadores y hacía que éstos pensaran dos veces antes de continuar su camino. En cierta forma, el barrio rojo dejaba de ser París y se convertía en un mundo propio, en un mundo aparte, en una aventura urbana que de ninguna manera terminaba en las butacas del Grand Guignol, sino que muy posiblemente continuaba, al concluir la pieza, con la visita de los espectadores, turbados y excitados por lo que acababan de ver, a los burdeles de Pigalle.



Fig.2 La fachada del Grand Guignol al fondo del *impasse* Chaptal, alrededor de 1930.
El asistir al teatro constituía en sí mismo toda una aventura.

Ahora bien, si me he detenido un poco en la cuestión de la ubicación física del teatro es porque este sórdido universo externo se replicaba, a manera de un juego especular, en el universo interno de los dramas. En efecto, la antigua capilla desacralizada se estrenó como teatro con el drama sobre prostitución y crimen *Lui!*, de Oscar Méténier, el 11 de noviembre de 1897, basado en la *nouvelle* del mismo autor titulada *Le Client de Violette*, publicada en 1890.

Es interesante que tanto Méténier, como Frank Wedekind –como veremos en el capítulo sobre el expresionismo–, eligieran el teatro como el medio ideal para la representación de este tipo de temática, porque la prostitución ya había sido bastante trabajada en el género narrativo, sobre todo en la novela naturalista –pensemos por ejemplo en la paradigmática *Naná*, de Émile Zola, o en *Mademoiselle Fifí*, de Guy de Maupassant, que de hecho sirvieron de inspiración para la *nouvelle* de Méténier–, pero no en el teatro. Sin duda el naturalismo fue una de las fuentes que nutrieron ambos movimientos y que fomentaron, en buena medida, la novedosa atención sobre personajes marginales pertenecientes al *milieu* de los bajos fondos, pero también es cierto que la novela naturalista es todavía reaccionaria en tanto que corre en paralelo a la noción de privacidad... y la privacidad también es soledad. Como dice Benjamin en su texto sobre el narrador, “el lector de novelas está a solas, y más que todo otro lector” (1998 B: 126). El teatro, por otro lado, lleva la innovación al siguiente nivel, ya que nos hace ver que la idea de privacidad es consustancial a la idea de su violación; la puesta en escena devela y abre violentamente las puertas del ámbito privado a la mirada indiscreta y frontal del auditorio, de la sociedad y del mundo.

Las dimensiones pequeñas y claustrofóbicas del Grand Guignol intensificaron como una lupa este efecto de intrusión y violación de la privacidad, sobre todo cuando

consideramos que todos los hechos representados en *Lui!* transcurren en las cuatro paredes de un cuartucho de burdel de clase trabajadora, es decir, en el corazón mismo de la intimidad malsana, pero tolerada, del burdel de la época victoriana. A decir verdad, los diferentes dueños del Grand Guignol muy pronto tornaron la supuesta desventaja de disponer de un espacio escénico muy pequeño, en la ventaja de ser también un lugar *íntimo*, perfecto para la representación de espacios confinados que se convirtieron su sello representativo: “le répertoire affectionne les espaces confinés: asile, bouge, phare, puits de mine, sous-marin, prison, chaufferie de navire, salle d’opération, fumerie d’opium, cabine d’aiguillage, baraque foraine [...] Exigüité de la salle et brièveté des textes sont deux caractéristiques du Grand Guignol” (Pierron 1995: XII). De hecho, la relación casi simbiótica entre el espacio y el argumento de los dramas se volvió tan necesaria, que cuando el Grand Guignol decidió probar suerte en giras por Francia y en otros países, las dimensiones mayores de los nuevos teatros afectaron de forma severa los efectos deseados de las piezas sobre el público.

Ahora bien, ¿cuál es entonces la trama de *Lui!*? La anécdota es bien sencilla: la prostituta Violette y la Madame del burdel se entretienen en una tarde sin clientes con las últimas noticias de crímenes aparecidas en *Le Petit Journal*, un periódico de folletón lleno de *faits divers*. Madame Dubois (muy posiblemente otra *Madame* de burdel) ha sido brutalmente asesinada y el perpetrador de los sangrientos hechos sigue suelto, aunque por lo menos la policía posee ya la descripción física del sujeto. A continuación un hombre llega al burdel y Violette se encuentra sola con él en su cuarto... muy pronto la muchacha se da cuenta que el extraño sujeto ¡es el asesino de las noticias! El hombre se duerme y la prostituta aprovecha para avisar a la Madame, quien la encierra con él para “distraerlo”,

mientras ella va a buscar a la policía, quien consigue llegar a tiempo, antes de que Luc Martinet –así se llama ese “*Jack the Ripper*” francés²⁴- acabe con la vida de Violette.

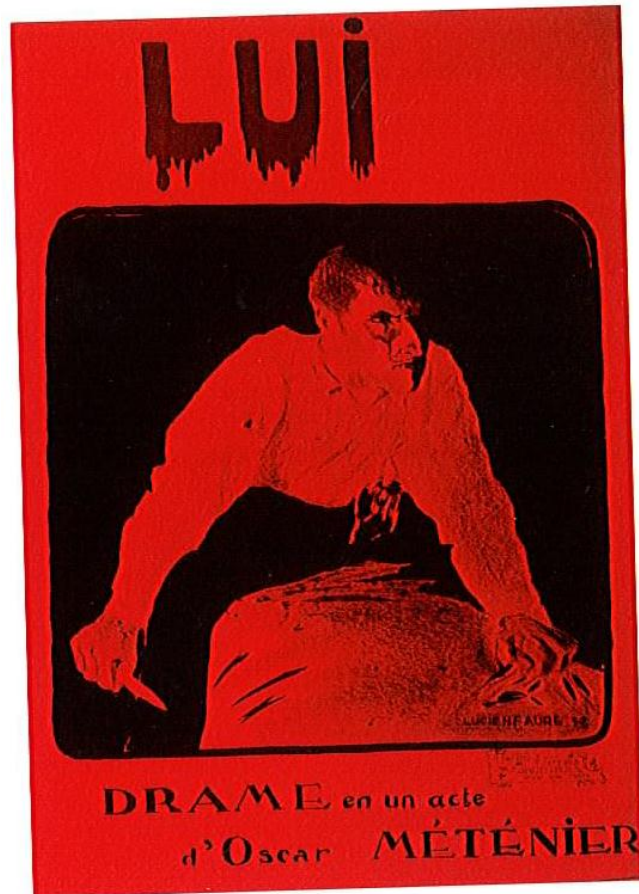


Fig. 3 Afiche para el drama *Lui!* 1897

Como ya hemos mencionado, uno de los elementos más innovadores de esta primera pieza del Grand Guignol es la representación gráfica de uno de los lados más inquietantes y amenazadores de la vida urbana: la prostitución. De hecho, la naturaleza “obscena” del drama fue prácticamente la razón detrás de la apertura del teatro del Grand

²⁴ De hecho, en la traducción al inglés de esta pieza hecha por Richard J. Hand y Michael Wilson en los años noventa, el título del drama se traduce convenientemente como *Jack!*.

Guignol, porque antes de convertirse en director de su propio teatro, Oscar Méténier había trabajado un tiempo en el Théâtre Libre de André Antoine, cuando éste estaba interesado en la escenificación de dramas naturalistas, y había presentado un drama similar a *Lui!*: la adaptación de la novela *Mademoiselle Fifi*, de Maupassant. La recepción en ese entonces fue negativa y el gran escándalo provocó la censura por parte del gobierno y la prohibición de la representación. André Antoine, quien de por sí ya tenía grandes problemas para financiar su teatro, decidió no apoyar a Méténier en su lucha contra la censura, de modo que éste decidió seguir de forma independiente en el Grand Guignol, donde tendría completa libertad creativa y de decisión: “On peut se demander si Oscar Méténier ne s’est pas acheté un théâtre –au-delà de sa lutte officielle contre la censure –pour avoir l’occasion d’organiser des coups fourrés. En tout cas, il n’est pas superstitieux: les fauteuils sont verts...” (Pierron 2002: 39)

Pero además de la cuestión de la innovación que significaba poner en escena una serie de personajes hasta entonces prohibidos, *Lui!* también lleva consigo otro gran elemento innovador que nos es de particular interés para la presente tesis: la fragmentación física, es decir la violencia en escena y fuera de ella. Conviene entonces que separemos estos dos elementos novedosos a favor de la claridad en el análisis.

Fragmentación de la identidad a través del anonimato: la violencia de la vida moderna en el vehículo de la prensa.

El drama fundador del Grand Guignol, *Lui!*, todavía muy cercano a los principios del naturalismo, suaviza bastante el contenido de horror y violencia explícita en escena, los cuales alcanzarían niveles cada vez más gráficos e intensos –como veremos posteriormente en *La Dernière Torture*- a medida que el teatro se impuso en definitiva como *la casa del horror* en Montmartre, sobre todo durante la gerencia de Max Maurey, el segundo dueño del teatro. De hecho, la violencia en *Lui!* aparece tan sólo de forma evocada o virtual, a través del artículo de nota roja que reporta el asesinato de Madame Dubois, y que los personajes de Violette y la Madame leen con cierto grado de morbo para pasar la tarde:

LA MÈRE BRIQUET: Dites donc, m'ame Violette, vous avez pas vu... dans *Le Petit Parisien*... le portrait de la mère Dubois?

VIOLETTE: Qui ça, la mère Dubois?

LA MÈRE BRIQUET: La pauvre vieille femme qu'on a trouvée assassinée à Vincennes... chez elle... Regardez-moi ça!...

VIOLETTE: Eh bien! Il l'a pas ratée! La tête ne tient presque plus sur les épaules...

LA MÈRE BRIQUET: *s'asseyant*. –Moi, ça me retourne, des affaires comme cela... Ce soir, j'ai rien mangé... (Méténier: 4)

La mención de *Le Petit Parisien* y sus artículos de nota roja es por sí sola de gran importancia, tanto para este drama como para la génesis y la estética del Grand Guignol en general, ya que el contenido de muchos dramas está marcado por los *fait divers* sangrientos y, en consecuencia, también por el erotismo, como afirma Bataille: “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación” (21). Esto no es del todo innovador, pues en la última década del siglo XIX hubo una especie de boga de dramas

basados en este tipo de materiales, el primero de ellos proveniente de las filas del teatro simbolista, a saber: *Intérieur*, de Maurice Maeterlink, escrito en 1894.

Los *fait divers* de la prensa popular parisina eran artículos cortos sobre noticias que involucraban crímenes violentos, estaban acompañados de ilustraciones coloridas y macabras y por lo general aparecían en la primera y última plana de periódicos como *Le Petit Parisien* y *Le Petit Journal*. Se trataba de la documentación de ataques con ácido sulfúrico entre antiguos amantes, abusos domésticos, asesinatos brutales, violaciones, etc. Oscar Méténier, el fundador del Guignol, trabajó originalmente como *chien de commissaire de police*, es decir, como encargado de realizar las labores más desagradables del comisario de policía (como acompañar a los condenados a muerte durante su último día) antes de dedicarse al teatro, y su experiencia en dicho puesto le habría proporcionado un acervo de innumerables historias de crímenes y catálogos de asesinos que después adornarían las páginas de los *faits divers*, para inspirarse al escribir sus dramas. También es sabido que a este personaje le gustaba perturbar a sus amigos o a los asistentes del Grand Guignol con dichas historias antes de comenzar la función, alimentando así una atmósfera propicia para el horror.

Podemos afirmar entonces que la prensa constituye una verdadera mina de oro para este teatro y esto se debe, en buena medida, a que la inclusión de artículos de nota roja explotaba claramente uno de los grandes miedos inherentes al público parisino *fin-de-siècle*: la fobia a la gran metrópolis de la modernidad, que había crecido de forma descontrolada a partir de la intensa migración de la población rural a la ciudad para trabajar en sus fábricas, y que era un escenario favorable para que los monstruos modernos, los “anormales” de Foucault, pudieran desaparecer bajo el cobijo del anonimato de las multitudes que merodeaban por los bulevares.

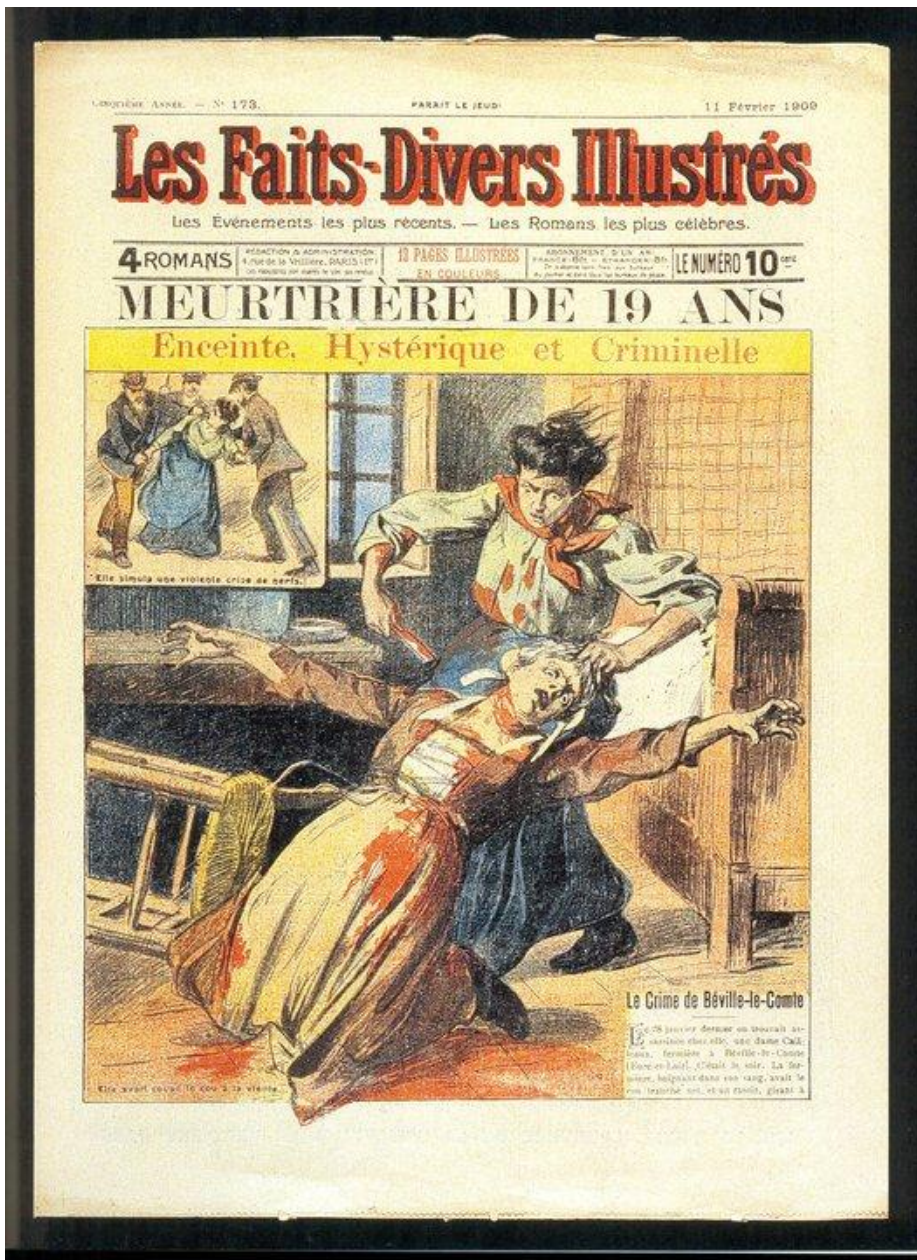


Fig. 4 Ejemplo de *Fait divers*, febrero de 1909

Para el espectador del Grand Guignol, estos miedos tenían fundamentos materiales y reales, pues si bien el drama *Lui!* está situado en París, corresponde más o menos a la misma época en que *Jack the Ripper*, el notorio asesino serial, sembraba el pánico en el distrito de Whitechapel de Londres, e inspiraba toda una serie de obras de ficción literaria,

como la novela de 1888 *The curse upon Mitre Square*, de Francis Brewer, algunos episodios de la serie de *Sherlock Holmes*, de Arthur Conan Doyle y el drama protoexpresionista *Lulu*, de Frank Wedekind, por mencionar tan sólo algunos.

Podemos ver entonces que lo que está verdaderamente en juego en un drama como *Lui!* es la cuestión de la inmediatez de la brutalidad general de la metrópolis, no sólo para los personajes en cuestión, sino para todo el público, dado que, como ya hemos visto, los antiguos monstruos del primer romanticismo habían dejado de ser seres sobrenaturales y su maldad se había trasladado al interior de los hombres comunes. Así, el temor a la multitud como asilo del criminal fue potenciado por el papel cada vez más importante que tuvo la prensa en la sociedad del siglo XIX. El mismo *Jack the Ripper* tuvo la notoriedad y la difusión tan extraordinaria que conocemos gracias a la gran cobertura que la prensa londinense e internacional dio a los asesinatos que se le adjudicaron.

En efecto, la información en los periódicos cobra cada vez más y más importancia y deja su huella no sólo en las formas de socialización de la gran ciudad, sino que, a través de la necesidad de su brevedad, también influye en el desarrollo, o mejor dicho la fragmentación de la narración, como afirma Walter Benjamin:

Por otra parte, nos percatamos que, con el consolidado dominio de la burguesía, que cuenta con la prensa como uno de los principales instrumentos del capitalismo avanzado, hace su aparición una forma de comunicación, que, por antigua que sea, jamás incidió de forma determinante sobre la forma épica. Pero ahora sí lo hace. Y se hace patente que sin ser menos ajena a la narración que la novela, se le enfrenta de manera mucho más amenazadora, hasta llevarla a una crisis. Esta nueva forma de comunicación es la información. (1998 B: 116)

La información adquiere entonces un carácter fragmentario, de dosificación, de filtración y selección de los contenidos “más pertinentes” para su rápido reconocimiento y

absorción por el lector. En estas características residía también parte de su mayor encanto: el tener que renovarse constantemente para mantener cautiva la atención del lector, lo cual implicaba abarcar un número cada vez mayor de temas: chismes de la ciudad, intrigas de teatro, asesinatos brutales con lujo de detalles... en fin, cualquier cosa que le ayudara al periodista a darle ese cariz nuevo cada día.

La circulación, manipulación y posesión de la información se convierte entonces en un capital valioso y explotable en muchos sentidos; y en el caso particular del Grand Guignol, esto tiene las siguientes implicaciones: en primer lugar, la violencia evocada o presentada en escena no tiene un carácter abstracto, sino real, o por lo menos plausible, de modo que manipula de forma constante las ansiedades del público con respecto a su propia vulnerabilidad... lo que el público ve que le sucede en escena a los personajes de Violette y Madame Briquet, es algo que bien podría sucederle a ella, ya sea como víctima o asesina potencial. Villemessant, el fundador de *Le Figaro*, caracterizó la naturaleza de la información de la forma siguiente: “A mis lectores el incendio en un techo en el Quartier Latin les es más importante que una revolución en Madrid. De golpe queda claro que, ya no la noticia que proviene de lejos, sino la información que sirve de soporte a lo más próximo, cuenta con la preferencia de la audiencia” (citado por Benjamin 1998 B: 117). Esto explicaría en buena medida por qué Oscar Méténier decidió adaptar la historia del Destripador, que sin duda era bien conocida por todos, a un contexto francés: el horror no estaría ya al otro lado del Canal de la Mancha, sino a la vuelta de la esquina... acechándolos en los oscuros rincones de Pigalle al abandonar el teatro y tener que hacer el tétrico viaje de regreso a sus casas.

En segundo lugar, este tipo de género explotaba el apetito del público por el *taboo* y el sensacionalismo, que rayaba sin duda en la *Schadenfreude* (alegría por el sufrimiento

ajeno). En un efecto que podemos llamar especular, el público manifiesta la misma ansiedad y curiosidad morbosa por los horrores que espera ver desenvueltos en escena, que los personajes de Violette y Mère Briquet muestran al seguir los pormenores del asesinato, arrebatándose el periódico de las manos para seguir con la lectura, justo antes de la llegada del peligro a su puerta, personificado por Luc Martinet:

UNE VOIX, *à la contonade*, --*Le Soir*, dernières nouvelles!

LA MÈRE BRIQUET: Oh! Prenez donc le journal... On va voir s'il est arrêté...

VIOLETTE: Je sais pas si j'ai des sous, vous en avez?

LA MÈRE BRIQUET: *feignant de se fouiller*. Non

VIOLETTE: Attendez, j'en ai là! (*Entrouvrant le store*) Psst! Psst! (*On lui passé un journal à travers le store. Elle parcourt le journal des yeux*) Non, je vois rien! Pas pris encore! Ah! Pourtant, il y a quelque chose! (*Lisant*) *Le crime de Vincennes...*

LA MÈRE BRIQUET: *vivement*. Faites voir, moi, ça m'intéresse! (*Elle prend le journal et lit en épelant, tandis que Violette, debout devant la fenêtre, observe la rue*) "La mère Dubois avait une petite cassette pleine de pièces de vingt francs. Elle était fort avare, mais elle adorait les bijoux." Tiens, c'te femme! "Elle portait toujours une bague en brillants..." Eh! Eh! "et de très belles boucles d'oreilles..." Oh! Oh! "Tous ces objets ont disparu..."

VIOLETTE, *vivement*. Chut! quelqu'un!

LA MÈRE BRIQUET, *se levant*. Il entre?

VIOLETTE, *sans se retourner*. Oui. (Méténier: 5)

En dicho juego especular surge la cuestión de una especie de complicidad voyerista del espectador con los personajes; en efecto, la audiencia se convierte en un accesorio de la puesta en escena, y lo que es crucial, un testigo voluntario, un implicado en el crimen, pues en ese mirar descarado subyace la sensación de que el público es colaborador o al menos en parte responsable por la violencia en escena que está consumiendo. De hecho, según estudios de Richard Hand y Michael Wilson, la reacción del público, sediento de sangre, habría sido de decepción cuando Violette escapa de Luc: "The build-up of the play is such that, in the Grand-Guignol laboratory, some participants expressed disappointment that

Violette escapes the clutches of Luc Martinet! It may have seem inevitable that Violette would meet her demise at the hands of the killer, and that is precisely what one would expect in the “Theater of Horror” (Richard Hand & Michael Wilson 2002: 83).

La relación testimonial del público del Grand Guignol para con los dramas, con sus tintes violentos y oscuro erotismo, se tornaba en algo muy cercano a la del consumidor de pornografía para con su producto. No debemos olvidar que, de hecho, el Grand Guignol era un teatro erótico bajo la fachada del horror. Asistir al teatro ofrecía al espectador la oportunidad única de asustarse de forma segura, ¿o deberíamos decir *más o menos* segura? pues sabemos que, por lo menos en el Grand Guignol, los límites entre realidad y ficción, interno y externo, son endebles. Asimismo existía la posibilidad de excitar la voluptuosidad inherente al miedo, porque la muerte y su angustia están en los extremos del placer. Así, Georges Bataille afirma a propósito de las obras de ficción que “lo que nos da la aventura de otro es la oportunidad de soportándolo sin demasiada angustia, *gozar*, del sentimiento de perder o de estar en peligro.” (2008: 92)

Como parte de un secreto a voces, la cualidad del Grand Guignol como un lugar de goce y de emociones extremas incrementó su popularidad como lugar de escape y de escondite para ejercer libremente los deseos:

Au Grand Guignol, la jouissance est à l’ordre du jour. En fait. Les scandales –dénonciations de pratiques abusives– détournent l’attention; l’enjeu, impasse Chaptal, n’est pas aveuglement militant. Par contre, il est toujours sexuel. C’est ceci qui importe: le spectateur de l’impasse Chaptal fréquente le théâtre de sa jouissance. Il en sort bouleversé, chaviré, dans un autre état. (Pierron 1995: LXII)

La anécdota de *Lui!* habla de asesinos, de prostitutas y burdeles; y de forma paralela, el Grand Guignol es un teatro de humores y líquidos, y en la práctica, casi un

burdel en sí mismo... en efecto, asistir a este teatro era menos un acto social que un acto privado, porque si de goce se trataba, el espectador prefería asistir acompañado de preferencia de sólo una persona más: por lo general se trataba de personajes ilícitos. amantes, prostitutas, etc. A este propósito servían los que otrora fueron confesionarios en la antigua capilla: asientos protegidos de las miradas externas por una celosía: “Des témoins disent que les loges grillées au fond autorisaient un jusqu'aboutisme dans la jouissance, surtout pendant les séances du lundi après-midi. Les femmes de ménage retrouvaient, témoignent-elles, des sièges maculés.” (Pierron 1995: IX). El juego de espejeo entre la escena y el público, entre la ficción y la realidad, se vuelve una verdadera constante, y ambos son testigos del goce del otro, ambos sienten en común el vértigo del abismo que es, en cierto sentido, la muerte; la violencia que da pavor, pero que fascina y que pasa por el cuerpo en la forma de excitación o de desmayo.

Por último tenemos la tercera forma en que la información periodística es explotada y manipulada por el drama *Lui!*. La información se vuelve un bien valioso cuando se reconoce en ella un factor de supervivencia: quien posee la información, puede evitar el peligro, el cual ciertamente era un motivo de angustia en la degradada sociedad urbana capitalista. De esto se explica la urgencia, tanto de Violette como de Madame Briquet, por conocer la identidad y la descripción –muy a la Lombroso- del asesino a través de la prensa:

VIOLETTE: On le connaît?

LA MÈRE BRIQUET: Oui, c'est un boucher...

VIOLETTE: *regardant de nouveau le journal*. En effet, y a qu'un boucher pour vous arranger une femme comme cela...

LA MÈRE BRIQUET: Mais ça y est dans le journal!... (*Elle ajuste ses lunettes et lit en épelant*) “On... est... à présent... fixé...sur...l'iden...tité...”

VIOLETTE: *lui prenant le journal* – Donnez-moi cela, je vois plus clair que vous. (*Elle lit*) “On est à présent fixé sur l'identité de l'assassin de la vieille mère Dubois... C'est un nommé Luc Martinet, garçon boucher à Vincennes, sur lequel pesaient de graves soupçons et qui a complètement disparu depuis le jour du crime... On est sur ses traces et l'arrestation n'est plus qu'une question d'heures...[...] Tiens, il y a son signalement. (*Elle parcourt des yeux le journal*) C'est un rouquin, un rouquin avec de fortes moustaches... et puis des cheveux à Capoul... Ah! Il a un signe particulier... une cicatrice au bras gauche... un coup de langue...” (Méténier: 4-5)

De este modo podemos ver que el drama *Lui!* se beneficia de la valoración de informes de periódico en cuanto al descubrimiento de crímenes, como una forma de compensar la falta de rastros que trajo consigo la desaparición de los hombres en la multitud tétrica y desmembrada de las grandes ciudades –no olvidemos que París es en sí misma una ciudad desmembrada después de su “haussmannización”²⁵-. A este respecto, Walter Benjamin cita un informe policial que destacaba lo siguiente en las postrimerías del siglo XIX: “Es casi imposible” escribe un agente secreto parisino en el año 1789, “mantener un buen modo de vivir en una población prietamente masificada, donde por así decirlo cada cual es un desconocido para todos los demás y no necesita por tanto sonrojarse ante nadie” (Benjamin 1998 B: 55). De esto se desprende que, en los tiempos del terror,

²⁵ Napoleón III encargó al barón Georges Eugène Haussmann el 22 de junio de 1852 que modernizara París, es decir, que la convirtiera en una ciudad con calles más seguras, mejores casas, comunidades más salubres, que facilitara las compras y que lograra mayor fluidez en el tránsito. Se trataba de un proyecto para transformar a la París medieval en la ciudad más moderna del mundo. Los cambios proyectados por Haussmann incluían, por ejemplo, la sustitución de las calles medievales angostas por los anchos boulevares y amplios jardines, para lo cual fue necesaria la expropiación forzosa y el derribe de numerosas casas de departamentos. El plan de Haussmann incluyó también una altura uniforme de los edificios y elementos de referencia como el Arc de Triomphe y el Gran Palacio de la Ópera. Sin embargo, las mejoras en el trazado de la ciudad, llevaron también su buena carga de estrategia política, pues se logró desplazar a las masas obreras del centro de la ciudad a la periferia y también se hizo mucho más difícil la colocación de barricadas (empresa sencilla en las pequeñas callejas medievales, pero imposible en los anchos boulevares), lo cual entorpeció a su vez las revueltas políticas. Además, con el nuevo trazado, resultaba mucho más fácil para las fuerzas del orden público acceder de forma rápida a cualquier punto de la ciudad. En este sentido, la “haussmannización” de París fue un proyecto puesto al servicio de los regímenes políticos conservadores. Para muchos habitantes de París (sobre todo para las clases más vulnerables), las reformas significaron la destrucción de las antiguas raíces, el desmembramiento de la ciudad y la separación y aislamiento para las personas. El filósofo Walter Benjamin ha ahondado en este último punto en el capítulo “Haussmann o las barricadas” de su libro *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*.

cuando cualquiera tenía algo de conspirador o de asesino, también cualquiera llegaba a estar en situación de jugar al detective. No es coincidencia entonces que las historias de detectives surgieran justo en ese siglo, a la par que el desarrollo de la prensa, como los famosos y pioneros cuentos de Edgar A. Poe. “El hombre de la multitud” (1840), “Los asesinatos de la calle Morgue” (1841), “El misterio de Marie Rogêt” (1842) y “El escarabajo de oro” (1843).

Las historias detectivescas que se escribieron a partir de Poe inspiraron muchos dramas del Grand Guignol; *Lui!* posee en sí mismo tres elementos decisivos del género detectivesco: la víctima (la mère Dubois), el lugar del hecho (su casa), el asesino (Luc Martinet) y la masa y la desaparición de sus huellas en la misma (“il a complètement disparu depuis le jour du crime”). El papel del detective, más que a la policía, le es asignado, muy a su pesar, a la prostituta Violette. La muchacha encerrada con el asesino en el cuartito de burdel se vale de las pistas proporcionadas por el periódico para identificar al misterioso personaje una vez que empieza a sospechar de él por su extraña conducta, y a través del reconocimiento se asegura una conquista, la más incisiva de todas, sobre la condición incógnita del hombre. Es precisamente en el acto de reconocer al asesino, en el descubrimiento de Luc por Violette, que entendemos por fin el título del drama como exclamación acusatoria:

VIOLETTE: *s'est approché du lit, les yeux hagards; elle se penche doucement sur Martinet. Il dort... (Regardant le couteau) J'ai peur... c'est vrai... si c'était?... Couper des cabèches... Boucher... le journal disait que c'était un boucher... La bague... les boucles d'oreilles... (Regardant le couteau) Et le rouquin... c'est un rouquin!... (Un grand temps. Se frappant le front) La cicatrice... il a une cicatrice au bras... au bras gauche... (Avec une infinité de précautions, elle lui relève la manche gauche) C'est lui!... (Elle pousse un cri. Martinet grogne.) Mon Dieu! Il se reveille... Oh! Que j'ai peur! Que j'ai peur! (Méténier: 11. El subrayado es mío)*

Sin duda esta escena de gran suspenso habría mantenido al público al borde de sus asientos, excitada por la expectativa de que el sangriento asesinato de Violette no tardaría ya más tiempo en suceder. Sin embargo, como ya sabemos, los espectadores habrían de llevarse una gran desilusión, ya que la muchacha es rescatada por la policía en el último minuto. En todo caso, queda claro que la posesión de la información salva la vida de Violette. El círculo del juego de espejos de voyerismo y de morbo, de los personajes gozando al leer la nota roja y de los espectadores gozando al ver a los personajes, se cierra en el momento de la realización de que la aventura de nuestra heroína titubeante sería a su vez material perfecto para una nueva noticia policiaca en los *fait divers* parisinos, y nos recordaría que, para vivir lo moderno, se precisa de una constitución heroica. Violette, la desposeída como heroína, individuo marginal empujado a los arrabales de la sociedad, nos recuerda que el heroísmo de la modernidad se vive en el subsuelo y siempre al borde del sacrificio.

Sin embargo, la “victoria” de Violette viene naturalmente con un precio: la realización de su valor como carnada y como presa en los bosques desconocidos de la civilización. Al final, la muchacha no puede ir más allá del valor mercantil de objeto intercambiable y prescindible que tanto su profesión como la sociedad le han asignado, pero este tema hemos de estudiarlo con más detalle en el siguiente apartado.

La prostituta como elemento sacrificable y como objeto “legítimo” de fragmentación y mutilación

El' fréquentait la rue Pigalle
El' sentait l'vice à bon marché
Elle était tout' noire de péchés
Avec un pauvr' visage tout pâle.
-“Elle fréquentait la rue Pigalle”, Édith Piaf-

El drama *Lui!* se inspiró en los crímenes de Whitechapel, adjudicados al personaje de *Jack the Ripper*, y si bien nunca se logró comprobar de forma fehaciente la existencia misma del asesino, las características similares que presentaba la serie de asesinatos en ese distrito londinense hicieron que se sospechara de un solo perpetrador y contribuyeron a fortalecer su mito. Dichas características fueron, a grandes rasgos, las siguientes: se trataba de prostitutas del estrato social más bajo²⁶ a las que el asesino había cortado la garganta y también practicado incisiones en el vientre, con la ocasional extracción de algún órgano (el corazón, el riñón y el útero fueron los más comunes) y la frecuente mutilación de los genitales.

La precisión de los cortes hizo sospechar a la policía de que el asesino en cuestión poseía conocimientos de anatomía, o por lo menos la técnica de los carniceros o de los encargados de matar caballos, y la posición marginal de las jóvenes contribuyó sin duda a que nunca se diera con el asesino, lo cual enfatiza en todo caso el carácter de elementos “dispensables” o “sacrificables” de estas muchachas. Georges Bataille afirma a este respecto que los orígenes de la prostitución “se vinculan a los de las clases miserables, cuya

²⁶ Para la década de 1880, Whitechapel se había convertido en un distrito particularmente problemático, pues la migración masiva de irlandeses que escapaban del hambre y de judíos del este de Europa y de Rusia que escapaban de los pogromos, provocó la rápida sobrepoblación de la zona, haciendo las condiciones de vida muy insalubres y dificultando el encontrar alojamiento digno o trabajo. Bajo estas condiciones, muchas mujeres se vieron obligadas a prostituirse.

condición marginal las liberaba, por así decirlo, del deber de observar las prohibiciones y reglas sin las cuales no seríamos seres humanos civilizados”(141). Este medio que no conoce los límites, las reglas y el castigo, donde lo inmundo se torna indiferente, es el lugar ideal para el asesino/carnicero perpetre a su vez sus crímenes con la más alta posibilidad de salir impune.

La popularidad de Jack y sus asesinatos no tardó en cruzar fronteras y nos parece que el interés que despertó no se debió tan sólo a la naturaleza escandalosa y atroz de sus crímenes, sino a que también encontró en la audiencia victoriana un terreno fertilizado con una serie de prejuicios “médicos”, “científicos” y sociales contra la figura de la prostituta, que se erigió como el prototipo de la *femme fatale*: un agente negativo y destructor potencial de la sociedad, en tanto que portador de dos de los mayores temores finiseculares: el miedo al contagio y el miedo a la degeneración.

En efecto, el peligro que se asociaba a la prostituta “justificaba” de algún modo su eliminación, y la sociedad burguesa hipócrita del siglo XIX *esperaba* en todo caso su asesinato o su muerte por una enfermedad venérea, lo cual no representaba una pérdida lamentable. Ya Cesare Lombroso, el fundador de la antropología criminal, afirmaba que “the prostitute’s future is predetermined both physically and psychologically from the moment of conception” (Citado por Gilman: 55) ¿No es cierto acaso que la audiencia del Grand Guignol se habría decepcionado porque no había ocurrido el tan esperado asesinato en escena de Violette?

Como el proletario, la prostituta, la hija de Caín, no posee otra mercancía que su cuerpo y su fuerza de trabajo, y en el caso del drama *Lui!*, su valor como mercancía no es ya sexual, sino en tanto que carnada, en un ser prescindible cuya función es ayudar a atrapar al asesino. Los personajes de mayor jerarquía se encargan de recordarle esto en el

momento pertinente; así, cuando es tiempo de llamar a la policía, Madame Briquet no duda en encerrarla con Martinet, poniendo en riesgo su vida:

LA MÈRE BRIQUET: Il dort!... Allons, madame Violette, faut rentrer...

VIOLETTE: Non!... Je ne peux pas!... Je ne peux pas!...

LA MÈRE BRIQUET: *poussant Violette dans la chambre.* Si!... vous avez rien à craindre... Il dort... Le temps d'aller chercher la police... Cinq minutes... Je vas envoyer Adolphe, le garçon... Allons, rentrez!... Ayez pas peur!... Cinq minutes. (*Elle sort*)

MARTINET: *au bruit de la porte se refermant, se redresse brusquement. Il aperçoit Violette, haletante, cramponnée à la cheminée.* Quoi encoré?... Qu'tu fous là?

VIOLETTE: *à part.* Mon Dieu! Il se réveille! (Méténier: 11)

Para la audiencia finisecular, Violette –quien, a riesgo de sobreinterpretar, lleva en su nombre mismo la reminiscencia sonora de *viol*, que anuncia su ominoso destino como ser a maltratar- en ese *tête-à-tête* con el asesino, encerrados en el cuartucho de burdel, es casi tan peligrosa o incluso más que Martinet, pues en el imaginario colectivo, la prostituta, mujer sexualizada por excelencia, es percibida como la encarnación de todo aquello que estaba asociado con el sexo: enfermedades al igual que pasión. El Grand Guignol, como hijo de *La Belle Époque* y de sus miedos, tiene muy presente el recelo hacia el otro, quien es en esencia peligroso porque puede ser agente de contagio: “le thème de la contagion obsède un genre qui, à force de sang répandu, de sperme éjaculé, de sueur perlée, ne peut qu'avoir la nostalgie de l'aseptisé.” (Pierron 1995: XXV) Tal como Martinet en el cuarto de Violette, tal como los asistentes ocultos con sus acompañantes en los asientos con celosías del Grand Guignol, el concurrente asiduo a las casas de tolerancia se expone a la sífilis: la muerte negra... y este hecho era muy difícil de olvidar.

La idea del teatro como espacio seguro para la experiencia vicaria se pone así de nuevo en tela de juicio si consideramos que no es sólo Violette quien se encuentra

encerrada en el cuarto de burdel con el asesino, sino que el público también participa de la experiencia desde esos burdeles en miniatura en la parte posterior del teatro.

Todo habla de encierro, de claustrofobia, de exposición a lo insalubre... el Grand Guignol logra permear de nuevo realidad y representación, apropiándose no sólo del espacio escénico, sino también del espacio externo, del barrio Pigalle entero, para potencializar las emociones de espanto. La sola visión de un cuarto de burdel en escena, evocaba en el espectador toda una serie de ideas aterradoras que el crítico Bram Dijkstra explica muy claramente en su libro *Idols of Perversity*. Aunque la descripción es algo larga, nos parece pertinente citar esta explicación en su totalidad:

The image of the young working-class woman with a rose between her lips rapidly transformed itself into the male's nightmare confrontation with the flower of evil, the woman who wanted money, who did not yield to him in gratitude but in anger, and who, all too often, returned to him a dreadful disease in exchange for his attentions. For in her miserable environment pulmonary illness and venereal infections festered and became the middle-class male's reward for his transgressions. In addition, the world of the prostitute was a world of women hungering for forgetfulness, eager to still their physical and mental pain at any cost. It was, in consequence, a world of addicts, of *morphinomanes*. (358-359)

De este modo, la eliminación de la prostituta, esa forma atávica de la humanidad que lleva ocultos en su aparente belleza los estigmas del criminal y de la degeneración, se vuelve un imperativo, una necesidad; de lo contrario los hombres que no podían resistir la seducción de las flores del mal, correrían el riesgo de la corrupción sexual, que a su vez era el origen de la pérdida de poder, de la impotencia política, económica e intelectual. La necesidad de control que evitaría una temida regresión –son los tiempos del entusiasmo por la evolución y el convencimiento del darwinismo social- al oscuro pasado de la

degeneración y a la primitiva expresión de las emociones, en la forma ya sea de la locura, o de la sexualidad desbordada, se traduce finalmente en la eliminación.



Fig. 5 Fotografías de la puesta en escena de *Lui!* Para un teatro que se identificaba al principio como naturalista, la representación precisa del entorno era importante en tanto que intentaba no dejar lugar a dudas sobre el carácter contemporáneo de sus historias. En la última fotografía podemos ver a Violette colapsada en el suelo después del arresto de Luc.

La “nostalgia por la asepsia” se vuelve entonces prácticamente sinónimo de nostalgia por el asesinato, que en este caso deja de ser un crimen, para convertirse en la colonización de la mujer, en la conquista del oscuro continente del que hablaba Freud. En este sentido, el asesino Luc, armado con su cuchillo fálico, y el acto de cortar la cabeza a las mujeres²⁷, que el personaje disfruta incluso en sueños: “MARTINET: *révant. Couper...eune cabèche... du velours... du chocolat!*” (Méténier: 11), se vuelven análogos al acto de evisceración y de mutilación del útero, tan recurrente en los asesinatos de Whitechapel, y juntos simbolizan una especie de castración ritual, un intento por eliminar al vampiro, no ya con una estaca en el corazón, sino con una cuchillada en el vientre, portador y reproductor de más individuos “degenerados” que llevan en sí mismos la marca de los caídos de la gracia, de agentes de corrupción social a través de la sexualidad.

Después de todo, el personaje de Violette no puede negar su genealogía, y hacia el final del drama, cuando colapsa en el piso, da claras muestras de signos de degeneración en la forma de “neurastenia”, que llegó a equipararse a la histeria, la enfermedad clásica del siglo XIX: “VIOLETTE, *sanglotant et s'affaissant, en proie à une violente crise de nerfs. J'ai peur! J'ai peur!*” (Méténier:13 El subrayado es mío). En efecto, para los teóricos de la neurología de la época, “nervousness, neurasthenia, was a cultural manifestation that triggers an inherent weakness in the individual and thus can ultimately lead to the destruction of the society that produced it” (Gilman: 202).

²⁷Dentro del campo semántico del motivo de la cabeza cortada -que en la literatura decadente aparece ligado casi siempre a una perpetradora femenina (Judith, Salomé)- se encuentra también el muy recurrente motivo de la cabellera cortada, como en el caso de Baudelaire, Rodenbach, o en el ámbito del modernismo latinoamericano, el caso de Rebolledo. José Ricardo Chaves ha afirmado al respecto que “La relación del hombre con la cabellera –en tanto emblema de la mujer perversa- termina siempre en la muerte, en la locura o en ambas. En estos casos la mujer llega a ser sustituida por ella, un objeto, produciéndose un fenómeno de doble vía: por un lado, las mujeres se cosifican; por el otro, las cosas se animan.” (111)

Es posible incluso que el público también viera en el bello rostro de Violette los rostros de sus hermanas: Fifi y Naná, cuyos nombres evocaban violentamente el horror del mundo degradado de la prostitución, donde la juventud y la belleza no eran más que máscaras que escondían la enfermedad y el peligro enterrado en ellas y que, como en el caso paradigmático de Naná, no tardaría en aflorar. En la mente de los espectadores estaría fresco el pavoroso final de la prostituta y su enfermedad, que tenía el poder de corromper a una nación entera:

Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait [...] Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri. (Zola: 420)

El cuerpo de la prostituta condensa entonces un buen número de temores y ansiedades relacionados con la enfermedad, la corrupción y, en última instancia, la muerte. En este sentido, la función de Jack el Destripador o de Luc Martinet comparte, en buena medida, rasgos con el médico, es decir, el médico del “cuerpo social”, que cumple con la “encomiable” función de liberar a la gente de bien de un veneno que, de no amputarse a tiempo el miembro afectado, podría llegar al corazón mismo. Y aunque en *Lui!* estos preceptos no son llevados hasta las últimas consecuencias, porque un golpe de suerte salva a la muchacha del despedazamiento físico –si bien no del psicológico–, sí subyacen a la anécdota y permean la mente del espectador.

Es interesante sin embargo que otro drama contemporáneo con la misma temática, me refiero a *Lulu*, de Wedekind, sí abraza con todas sus fuerzas los prejuicios de la época y

no duda en colocar al Destripador en el papel del vengador de la moral y de las buenas costumbres burguesas, esto sin embargo lo analizaremos en el capítulo correspondiente.

IV. *Le jardin des supplices*: la violación de las fronteras en el erotismo orientalizado y la mutilación corporal como forma de conocimiento: formas de fragmentación en el Grand Guignol del siglo XX.

Yo digo: la voluptuosidad única y suprema del amor reside en la certeza de hacer el *mal*. Y el hombre y la mujer saben desde su nacimiento que en el mal se halla toda voluptuosidad.
-Fusées III, Baudelaire-

En el capítulo anterior hemos mencionado que, en el Grand Guignol, el miedo al otro se manifiesta de manera constante y en muchas variantes; ya sea el miedo al contagio, el miedo a la prostituta, el miedo al proletario, el miedo a los extraños o, en el caso que ahora nos compete, el miedo al extranjero: “pour le Grand Guignol, l’herbe n’est pas toujours plus verte ailleurs: l’ailleurs au contraire, ne peut qu’être une *Terre d’épouvante*” (Pierron 1995:XXIV). El espectador promedio de este teatro, desde su inauguración en 1897, habría tenido múltiples ocasiones para alimentar su miedo a cualquier lugar que no formara parte del mundo occidental, pues el siglo XIX en general, y la así llamada “era del imperio”²⁸, que coincide con la duración de *La Belle Époque* (1875-1914), en particular, son momentos de gran importancia en la generación de todo un discurso de interpretación del otro y de asignación de todo tipo de valores, muchas veces negativos y casi siempre arbitrarios, a aquellas regiones sometidas a la conquista del colonialismo.

El continente asiático, desde el Levante hasta el Japón, constituyó un terreno particularmente fértil para la tradición europea –y sobre todo francesa e inglesa- de interpretar (y conquistar) al otro. De hecho, el “Oriente” llegó a convertirse en la máxima

²⁸ Para un estudio detallado de este periodo, me remito al libro *La era del imperio. 1875-1914*, de Eric Hobsbawm.

expresión de la otredad, el polo opuesto a la cultura y la ideología europeas. En su libro *Orientalismo*, el crítico Edward Said realizó un análisis brillante sobre la forma en que esta extensa área geográfica fue sometida a un proceso académico de estandarización y de creación de estereotipos, que apuntaban hacia una especie de demonología imaginaria. Este tipo de discursos formulados desde los bastiones del poder hegemónico europeo constituyeron un sistema de “conocimiento” acerca del Oriente, que tendría como meta última la justificación y la facilitación de su conquista. Como es de esperarse, las intenciones detrás de la producción del discurso habrían de producir una mirada racista, etnocéntrica e imperialista de toda el Asia. Las más de las veces, el Oriente y los orientales eran percibidos como “distorted minds [that] fail to understand what the Europeans grasp immediately [...] Orientals are inveterate liars, they are lethargic and suspicious and in everything oppose the clarity, directness, and nobility of the anglo-saxon race” (Said: 38-39) y las descripciones de su sensualidad, su tendencia al despotismo y su mentalidad aberrante tampoco son pocas; del mismo modo, el Oriente se vuelve también sinónimo de lo exótico, lo misterioso, lo profundo y lo seminal. De Homero a Nerval (y los prejuicios continúan hasta nuestros días), el semillero de los mitos de Oriente no dejó de encontrar terreno fértil en la imaginación de los europeos. La vasija vacía de significados podía ser llenada con toda suerte de historias, imaginarios y fantasías, incluso las más descabelladas y absurdas.

Como hijo de su tiempo, el Grand Guignol, siempre sediento de sangre, nunca cansado de desmembrar los cuerpos, se enlistó en las largas filas de los soñadores que encontraron en el Oriente –y sobre todo en China- el escenario y los personajes perfectos

para sus dramas atroces.²⁹ Después de todo, la poética misma del orientalismo es aquella de lo teatral:

The idea of representation is a theatrical one: the Orient is the stage on which the whole East is confined, a theatrical stage affixed to Europe. In the depths of the Oriental stage stands a prodigious cultural repertoire, whole individual items evoke a fabulously rich world [of] monsters, devils, heroes, terrors, pleasures and desires. (Said:63)

En el repertorio del Grand Guignol encontramos por lo menos tres dramas que se sitúan en China, país que desde finales del siglo XIX acaparó, en buena medida, los intereses coloniales franceses -recordemos que el mariscal Lyautey ya había ocupado Tonkin para 1883; y a la conquista de Indochina siguió el interés por reforzar la presencia francesa en Pekín y sus puertos. Se trata de *La Dernière Torture*, de André de Lorde y Eugène Morel (1904), *L'Alouette Sanglante Ou Hioung-Pe-Ling*, de Charles Garin (1911) y el drama que analizaremos en esta ocasión: *Le Jardin Des Supplices*, una adaptación de la novela de Octave Mirbeau por Pierre Chainé y André de Lorde (1922). Las tres piezas son diferentes registros de la fobia al así llamado *péril jaune*, la noción de que el oriental era un ser malvado y refinado en la crueldad, porque China era comúnmente percibida en Occidente como la tierra de los tormentos más sofisticados:

Of all the countries in all the world China has perhaps acquired a reputation for being the one place in which torture is more universal and takes stranger, more cruel, and more revolting forms than it does in any other part of the civilized and uncivilized globe. Much of this reputation is due to the description, in books of fiction, of forms of torture which have

²⁹ Nos parece pertinente mencionar el drama *Der gute Mensch von Sezuan*, de Bertolt Brecht, escrito entre 1938 y 1940 a manera de parábola. La ciudad china de Sezuan aparece aquí como representante máxima de la crueldad y de la explotación humana, donde tres dioses buscan un hombre bueno para redimirla. A diferencia de lo que se ve en el Grand Guignol y en otros textos de raíces finiseculares, en el caso de Brecht, el personaje de la prostituta Shen Te, es el único ético y humanamente rescatable.

originated largely in the fertile imagination of sensational novelists. (Citado por Hand & Wilson 2002: 195)

Los tres dramas que hemos mencionado son un buen ejemplo de cómo la imaginación occidental desarrolló las más diversas formas de horror con ese país como escenario. El primer drama –quizás el más cercano a lo plausible- transcurre en un pequeño cuarto del consulado francés en Pekín, en julio de 1900, durante la Rebelión de los Bóxers. Los franceses sitiados escuchan el clamor de la revuelta y, perdida la esperanza del rescate, el cónsul decide matar a su hija antes que dejarla caer en manos del enemigo. Buena parte del horror de esta pieza radica en el hecho de que el cónsul se da cuenta demasiado tarde de que los gritos que escuchaban no eran los bóxers, sino los ejércitos europeos que llegaban a Pekín a su rescate. La masacre de extranjeros en China era un evento que todavía estaba muy fresco en la memoria de los espectadores³⁰ y el éxito del drama se midió en la gran cantidad de desmayos ocurridos entre las mujeres presentes. Por otro lado, el segundo drama trata la historia de Li, quien ama a su golondrina y decide vengarse cruelmente de Wang, otro amante de las aves que había urdido la muerte de la golondrina de Li por envidia. El tercer drama es un poco más complejo, no es sólo que su extensión es mucho mayor al promedio del Grand Guignol, lo que permite lograr mayor profundidad en los personajes, sino que también el nivel de violencia gráfica en escena es más elevado. En efecto, en *La Dernière Torture* el enemigo asiático nunca puede verse, tan sólo escucharse, y en *Hioung-Pe-Ling* el asesinato por ahorcamiento resulta “poco aparatoso” en comparación con lo que veremos en *Le Jardin des Supplices*. Además, debemos considerar

³⁰ De hecho, el trauma europeo sufrido en Pekín en 1900 continuó rondando la producción artística hasta bien entrado el siglo XX, como atestigua la película “55 Days at Peking”, de 1963, dirigida por Nicholas Ray, con Charlton Heston, David Niven y Ava Gardner en los papeles principales.

que en este último drama, los peligros no provienen sólo de Oriente, sino de Occidente también... claro, cuando éste se deja “pervertir” por el primero...

Como ya hemos mencionado, *Le Jardin Des Supplices* no es un argumento original de los dramaturgos del Grand Guignol, sino una adaptación de la novela homónima de Octave Mirbeau, publicada en 1899³¹, la cual fue descrita como “the most sickening work of fiction in the context of the late 1800s.” (Hand & Wilson 2002: 195). La adaptación al teatro permanece más o menos fiel a la novela, pero incluye algunos cambios significativos, como el otorgamiento de un nombre al narrador, quien en la novela permanece sospechosamente anónimo; el cambio en el destino final de la protagonista, del cual hablaremos más tarde, y la decisión de no incluir en el drama a algunas de las torturas más monstruosas. A este respecto cabe preguntarse si el Grand Guignol se permitía llegar sólo hasta ciertos límites, o si la complejidad de los efectos especiales involucrados en la representación de episodios sangrientos le exigía economizar en los contenidos. En todo caso, el teatro del horror se las ingenió para explotar la violencia no sólo en las representaciones realistas, sino también en la descripción terrorífica de torturas *offstage*.

El argumento del drama es a grandes rasgos el siguiente: la joven dama inglesa Clara Watson, quizás una de las *femmes fatales* más consumadas de la literatura decadente, realiza el viaje de regreso a China, donde se ha instalado de forma definitiva, en el crucero Sphinx. A bordo del barco conoce a Jean Marchal, un soldado francés en una misión al país asiático para extinguir una conspiración de rebeldes, con quien se involucra sexualmente. Clara inicia a Marchal en una búsqueda egoísta y sádica por el placer, que implica para empezar el asesinato de otro de sus amantes, el príncipe Li-Tong, y la desertión de Marchal

³¹ La popularidad de la novela alcanzó incluso las altas esferas de la cultura. El escultor Auguste Rodin realizó incluso una serie veinte litografías para ilustrarlo.

del ejército. Ya en Shanghai, Clara lleva al otrora soldado al jardín de los suplicios y espera con esta visita excitar en su amante el deleite supremo de la pasión y el dolor. La culminación de la experiencia habría de llevarse a cabo en el burdel favorito de Clara, donde podrían abusar a su gusto de la prostituta Ti-Bah, inspirados por lo visto en el jardín. Sin embargo, una serie de intrigas impiden lograr los objetivos, pues por un lado Han, un mandarín que le entrega el salvoconducto a Clara para visitar el jardín, ha descubierto que Marchal asesinó al príncipe Li-Tong en el crucero y desea cobrar la recompensa que la familia del noble ofrece por el responsable, de modo que obliga a Clara a entregarle al francés cuando visiten el burdel; y si bien Clara accede a esto, un evento inesperado cambia de nuevo todos los planes: Ti-Mao, el maestro torturador del jardín, dueño del burdel y miembro de un grupo de rebeldes llamado “El dragón escarlata”, enemigo del príncipe y vengador de sus compañeros rebeldes ultimados, decide castigar a Clara de forma ejemplar y deja huir a Marchal, quien, después de todo, ha matado a su enemigo el príncipe.

Como podemos ver, el drama es un entramado complicado de intrigas, implicaciones políticas, personajes misteriosos, erotismo enfermizo y significados ocultos. Y si bien el personaje focalizador tanto en la novela como en el drama es Marchal, es a través de la vampiresa Clara, quien involucra a todos en el juego alternativo de lo prohibido y la transgresión, como la anécdota se pone en marcha. Conviene analizar entonces algunos aspectos de este personaje con más detalle, sobre todo aquellos que involucran la fragmentación en diferentes niveles.



Fig. 6 *Affiche del Grand Guignol para Le Jardin Des Supplices, 1922*

Amenazas euroasiáticas: la mujer monstruosa como resultado de la transgresión a la sana división del mundo occidental y el mundo oriental; de lo masculino y lo femenino.

There is another form of prostitution in which women give themselves to men of a strange race and who are paid in such services. An investigation brought out the fact that hundreds of white women of the upper classes indulged in relationships with Chinese men, participating in veritable orgies and addicted to opium, that the missions were merely an excuse for such excesses with the Orientals, much hated by the white males. The chief cause was the fascination of contrast and the stimulus of the sordid and lustful Asiatic.
-*Woman as Sexual Criminal*, Erich Wulffen -

El último cuarto del siglo XIX y los primeros catorce años del siglo XX pertenecen a un periodo de profunda crisis de identidad y de transformación para la burguesía, cuyos fundamentos morales tradicionales comenzaron a resquebrajarse bajo la misma presión de sus acumulaciones de riqueza y poder. En el personaje de Clara de *Le Jardin Des Supplices* se encarnan las consecuencias más terribles que son resultado de los excesos perversos a los que el *ennui* empuja a los personajes de la alta burguesía (casi plutocracia), quienes tienen a su disposición tiempo y dinero, y cuyos deseos más profundos y terribles son potenciados sin duda cuando entran en contacto con las “*bizarres jouissances*” del Oriente y abandonan la “racionalidad” de los hábitos occidentales.

Tradicionalmente, la relación de Occidente con Oriente estuvo basada en la dominación y explotación del segundo por el primero, justificadas por la supuesta superioridad, no sólo militar, sino ontológica, del europeo. El éxito de las empresas occidentales en las lejanas tierras de Asia dependería, en buena medida, de conservar en la mente y en la práctica una especie de “sana” línea divisoria entre una cultura y otra, es

decir, una geografía fragmentada del mundo: “For Orientalism was ultimately a political vision of reality whose structure promoted the difference between the familiar (Europe, the West, “us”) and the strange (the Orient, the East, “them”).” (Said: 43) Sin embargo, ¿qué ocurre en la mente y el imaginario del europeo cuando esos límites son transgredidos? Como veremos a continuación, el personaje de Clara nos da las respuestas a esto.

Desde el inicio del drama, Clara se nos presenta como un ser seductor, atractivo y con una libertad cínica facilitada por su gran afluencia económica. Los numerosos viajes que ha realizado le otorgan un aire interesante, pero al mismo tiempo perturbador, pues la buena cosecha de experiencias vitales que posee resulta “amenazante” y “peligrosa” para una mujer, como la mayoría de los personajes masculinos deja saber. En el fondo, gran parte de la inquietud que Clara suscita en quienes la rodean, proviene del miedo al contagio, y no me refiero al contagio fisiológico, sino al cultural: la joven mujer, quien arrastra tras de sí una tendencia al exceso y la persecución de todos los placeres imaginables, es además la viva imagen del desarraigo al no estar atada al control de un cónyuge (por lo menos no a uno occidental), al de una familia, o a los valores de la sociedad occidental; y por lo tanto está expuesta al contacto indiscriminado, irresponsable y sin ningún tipo de “supervisión” (de preferencia masculina), con todo tipo de culturas que representan un contraste aplastante con las costumbres de los pueblos europeos.

Para la mentalidad finisecular, esto era la receta para el desastre: en un tiempo que exigía límites bien delimitados entre el yo y el otro, hombre y mujer, entre la “civilización” y la “barbarie”, el personaje de Clara parece encontrar su mayor satisfacción en desafiar dichas fronteras y tabúes, convirtiéndose en una especie de amalgama cultural y sexual. Así, durante una conversación entre los pasajeros del crucero donde ella viaja, sabemos que

estas tendencias a la mezcla y a las relaciones “inapropiadas” se han transmitido en ella incluso desde una generación anterior:

SMITHSON: Et quelle sorte de femme est-ce que cette Mrs. Clara Watson?

LE COMMANDANT: La femme la plus bizarre, la plus extraordinaire qui soit... Bien qu'elle ait à peine vingt-huit ans, elle a déjà fait le tour de la terre... Pour l'instant, elle habite en Chine.

LI-TONG: Oui, à Shanghai, dans mon pays!

LE COMMANDANT: Son père, un ancien amateur de Londres, s'était installé à Canton...

LI-TONG: Il faisait, m'a-t-on dit, le commerce de l'opium...

SMITHSON: C'est une creature étrange, originale...

MULLER: Elle n'a jamais été mariée?

LE COMMANDANT: Si... il y a plusieurs années, à un Chinois.

LI-TONG: Un de mes compatriotes, l'ancien gouverneur de la province de Chang-Toung. (Lorde & Morel: 906)

De este modo, a través de sus diferentes estadías en China, la sensualidad exótica de Oriente acaba por “contaminar” en forma definitiva a la inglesa, quien encuentra en ese lejano país la posibilidad de borrar en definitiva los límites y de hacer lo que en Europa no es posible: “CLARA: Vous avez raison, Monsieur Muller, l'Europe est un pays de préjugés stupides, de lois imbéciles et hypocrites... En Chine la vie est libre, heureuse... pour les gens de notre classe, du moins” (907). Para nuestro personaje, la tan anhelada libertad se traduce sobre todo en dos formas: la posibilidad del desenfreno sexual —en el barco corre el rumor de que Clara desató una violenta pelea en un bar de Shanghai al desnudarse y bailar de forma obscena entre los locales que se disputaban la posesión de su cuerpo- y la posibilidad de ejercer la crueldad extrema, o en todo caso, de *observer* el ejercicio de la crueldad, sin tener que afrontar consecuencia alguna. Sin embargo, la larga lista de transgresiones de Clara alcanza su punto máximo no en los excesos (para) con los orientales, sino en la traición a los occidentales y al Imperio, porque esta *femme fatale* es,

por lo menos en la versión dramática del Grand Guignol, también una reelaboración de Mata Hari, una espía al servicio del enemigo. Así, en sus intentos desesperados por proteger a Marchal de Clara, el capitán del crucero no duda en ponerlo sobre aviso a este respecto:

MARCHAL: *après un silence*. Vraiment, commandant, vous avez montré à l'égard de Mrs. Watson une méfiance!

LE COMMANDANT: Une méfiance injustifiée, n'est-ce pas?

MARCHAL: Injustifiée et blessante. Mrs. Watson...

LE COMMANDANT: Mrs. Watson est en relation avec des hauts fonctionnaires chinois. Elle va et vient librement du Caire à Shanghai, et ses voyages coïncident généralement avec des troubles sur la frontière du Tonkin.

MARCHAL: Est-ce que... vous la soupçonneriez?

LE COMMANDANT: Les personnages politiques les plus considérables de l'empire ont passé chez elle... A plusieurs reprises, on a signalé sa maison comme un vrai centre d'intrigues, de conspirations... (913)

El personaje de Clara es un peligro no sólo porque desafía el papel que la sociedad victoriana asignaría normalmente a las mujeres “de bien”, sino también porque su libertad, influida por la “degeneración” oriental, la ha llevado, por su propia voluntad, a tomar partido: el partido de las “primitivas y oscuras” criaturas del mundo no civilizado cuya sola existencia amenazaba el bienestar de Occidente. El resultado es el nacimiento de un monstruo cruel que no pertenece ni a un mundo ni a otro, sino a ambos: se trata de la vampiresa euroasiática, la cual habría de tener diversos avatares en la producción artística de inicios del siglo XX.

En efecto, para 1913, catorce años después de la publicación como novela de *Le Jardin Des Supplices* y nueve años antes del estreno de la versión del Grand Guignol, las sospechas de una conspiración “euroasiática” internacional habían alimentado la creación de un nuevo y malvado enemigo de la cultura anglo-europea: el personaje del Doctor Fu

Manchu, el peligro amarillo encarnado, creado por el periodista británico Arthur Sarsfield Ward, quien escribió bajo el pseudónimo de Sax Rohmer. Este Drácula asiático, producto de la “mezcla irresponsable” de sangres y razas, con oscuras motivaciones políticas, era “a criminal socialist, a monster who had no respect for the hereditary continuities, the racial 'equilibrium', of the evolutionary elite [...] Fu Manchu personified the specter of dysgenic alien infiltration.” (Dijkstra 1996: 271) Además de su genio criminal, de sus miles de disfraces, de sus constantes traslados de un lugar a otro, Fu Manchu contaba con el arma más letal de todas: una especie de ejército de bellos demonios femeninos, también producto de la mezcla de asiáticos “degenerados” y occidentales “vulgares”, que se encargaban de seducir y destruir a los incautos: “all were sexual terrorists, socialists, subversive agents of Asia in the guise of Bolshevism with Semitic leadership and Chinese executioners.” (Dijkstra: 269)

El personaje de Clara, como sus futuras hermanas, las mujeres de Fu Manchu, es también una terrorista sexual, un monstruo euroasiático ya no genético, sino, peor aún: espiritual. La marca de la degeneración está en ella desde el inicio del drama, cuando se descubre que es amante del príncipe Li-Tong, un personaje enigmático, “*toujours saoul d'opium*”, que mira a las estrellas, cita poesía china, y cuya figura elegante y refinada no deja de preconizar al personaje de Fu Manchu, descrito por Rohmer de la siguiente manera: “Imagine a person, tall, lean and feline, high-shouldered, with a brow like Shakespeare and a face like Satan, a close-shaven skull, and long, magnetic eyes of the true cat-green. Invest him with the cunning of an entire Eastern race, accumulated in one giant intellect.” (Citado por Dijkstra 1996: 272) Sin embargo, a diferencia de las súbditas de Fu Manchu, Clara posee la libertad de disponer del príncipe y, para lograr sus propósitos, que al final están dirigidos a mantener su forma de vida hedonista en China, la inglesa adopta posturas

parasitarias, y como buen vampiro, succiona toda fuerza vital, sexual y económica de aquellos a los que se adhiere, hasta que éstos dejan de serle útiles, sean orientales u occidentales... esto poco importa, ya que Clara es un ser en perpetuo estado de umbral, es el monstruo como producto de la confusión, de la transgresión de los límites, de la ceguera y del exilio:

A monster is that which cannot be placed in any of the taxonomic schemes devised by the human mind to understand and to order nature. It exceeds the very basis of classification, language itself: it is an excess of signification, a strange byproduct or leftover of the process of making meaning. [...] A monster may also be that which eludes gender definition [...] that uses crossdressing and hermaphroditism to create situations of sexual ambiguity that call into question socially defined gender roles. (Brooks: 218-219)

Clara se mueve entonces no sólo entre Oriente y Occidente, sino también entre hombres y mujeres cuando de placeres y explotación se trata. Así, en el transcurso del drama encontramos que Clara se ha “alimentado” de por lo menos cinco personajes –tres hombres y dos mujeres-, para luego desecharlos. Hemos hablado ya del príncipe Li-Tong, de quien ella dispone una vez que ha encontrado a un nuevo proveedor de energía e información, a saber: el soldado Marchal; también se hace alusión a un antiguo amante a quien ella orilla al suicidio, así como a Annie, amante de Clara en Shanghai, a quien mantiene drogada y de quien debe deshacerse una vez que llega a esta ciudad con Marchal, pues por despecho podría poner al descubierto la verdadera identidad de Clara ante el francés:

ANNIE: Tu es capable de tout! Tu as peur de moi... je sais trop de choses... tu as peur que je parle... que je dirai tout à ton amant...

CLARA: Mon amant me connaît aussi bien que toi, maintenant... il m'aime telle que je suis.

ANNIE: Mais il ne sait pas tout... je le préviendrai... je lui raconterai l'histoire de poète Wang, de Tao-Ming...

CLARA: Tais-toi!

ANNIE: ... tout ce que tu as fait pour de l'argent... (923)

Después de deshacerse de Annie al inocularle el agente de la lepra, Clara se ceba en Marchal, la nata y crema de la juventud occidental, “jeune et plein d'avenir”, quien en un inicio viaja a China con la honorable misión de sofocar la insurrección de rebeldes y salvaguardar así los intereses de Europa. Como ya hemos mencionado, la inglesa lo inicia poco a poco en los placeres de la sexualidad sádica y logra que aborte su misión. En este sentido, queda claro que el vampiro euroasiático y bisexual es inevitablemente la mujer fálica que ha ganado el control sobre el arma o el cuchillo masculinos... sí, incluso sobre el ejército occidental mismo a través de su representante, el soldado Marchal, vuelto desertor. Al final Clara no duda en entregarlo a Han, quien quiere cobrar la recompensa por dar con el asesino de Li-Tong, aunque, como ya he mencionado, Marchal logra salvar el pellejo gracias al rescate realizado por los miembros de “El Dragón Escarlata”, los rebeldes que él mismo quería eliminar y que, irónicamente, se erigen como héroes al final. De esta forma queda claro que Marchal nunca es capaz de volver a recuperar su hombría perdida, la mirada de la Medusa lo petrifica, jamás es capaz de enfrentar al Minotauro como Teseo, sino que es arrastrado fuera del laberinto por un enemigo más honorable que él mismo.

El otro personaje femenino que es víctima del vampirismo de Clara es la prostituta china Ti-Bah, de quien la inglesa abusa física y sexualmente cuando está embriagada por la experiencia sádica de ver a los torturados en el jardín de los suplicios:

TI-BAH: Qu'elle le garde, son or! Et qu'elle retourne dans son pays... J'aime mieux recevoir un matelot ivre... un miserable coolie du port... Ce sont des brutes mais je les comprends... je sais ce qu'ils veulent...

Elle, c'est une bête immonde... de la boue... Ses baisers mordent, ses caresses griffent et ses yeux... ses yeux me font peur... (932)

Hasta casi el final del drama, la naturaleza ambigua de Clara y su capacidad de moverse “entre mundos” parecen asegurarle la victoria, sin embargo, el personaje cae víctima de sus propios excesos. En efecto, además de los cinco personajes que ella explota, está la cuestión de la energía vital y sexual que ella roba a los prisioneros torturados del jardín de los suplicios, al mirarlos de forma obscena y regocijarse en su sufrimiento:

MARCHAL: Vraiment, je ne comprends pas quelle attraction pour vous!... Un baigne chinois, ce doit être horrible!

CLARA: C'est très beau! Écoute, j'ai vu pendre des voleurs en Angleterre... j'ai vu mourir sous le garrot des anarchistes en Espagne... En Russie, j'ai vu knouter par des soldats une jeune fille jusqu'à ce qu'elle meure... Et un soir, dans une ménagerie, une femme, une splendide créature, je l'ai vu dévorer par un lion dans une cage... Mais rien n'est aussi effrayant, aussi atrocement beau que ce qu'ils appellent là-bas le Jardin des Supplices...(925)

Ahí donde Occidente ha fallado en poner límites a Clara, Oriente hará lo propio cuando sus extravagancias se tornan contra él. En un movimiento irónico y subversivo, casi carnavalesco, la supuesta hegemonía de los valores imperiales de Occidente queda en entredicho cuando los rebeldes de la secta del Dragón Escarlata dejan al descubierto la naturaleza cruel de la inglesa y deciden castigarla por sus faltas y volver a trazar los límites o, si se quiere, la división de las dos culturas que en ella se habían amalgamado de forma monstruosa. Aun cuando pueda argumentarse que el horror de los excesos de Clara corresponde a un fáustico deseo de conocimiento, como habrá de analizarse en el siguiente apartado, el castigo y la tortura del personaje vampírico se vuelven necesarios para la restauración del equilibrio perdido.

De esta forma, el drama apunta hacia una crítica al imperialismo europeo, hacia una alegoría de la hipocresía de la “civilización” europea y de la rapacidad del mundo capitalista, pues el personaje de Clara, aunque actúa por principio en beneficio propio, no deja de tener un pie en Occidente y de formar parte de toda una genealogía de colonizadores que aprovechan la libertad y el poder para cometer abusos atroces en las tierras donde se encuentran. Un texto coetáneo de *Le Jardin Des Supplices* es la novela de 1900 escrita por Joseph Conrad: *Heart of Darkness*, la cual, bajo una lectura poscolonial, se erige como una de las exposiciones más devastadoras de los excesos de la expansión colonialista. Junto con el lunático y monomaniaco Kurtz, el héroe imperial que se desintegra, Clara representa ese corazón de las tinieblas que, más que en el Congo o en China, reside en centro mismo de la opresión europea. Sin embargo, hay también otra cara de esta moneda: la de la búsqueda del conocimiento a través del exceso y de la transgresión, como veremos en el apartado siguiente.

Epistemofilia y sadismo: la búsqueda del conocimiento a través de la observación del cuerpo mutilado.

On est puceau de l'horreur comme on est puceau de la volupté.
-*Voyage Au Bout De La Nuit*, Céline-

A riesgo de simplificar, podemos decir que buena parte de *Le Jardin Des Supplices* habla de un viaje de naturaleza sexual y mórbida, donde Clara, en la posición de una especie de sacerdotisa de la inmoralidad y de la humillación, lleva a Marchal –y al espectador- de la mano en una búsqueda decadente por la realización personal. La joven viuda inglesa parece revolcarse en el lodo de excesos sádicos, explotadores y, lo que nos compete de forma especial en este apartado, de excesos voyeristas. En efecto, en la tradición del realismo y el naturalismo se insiste en hacer de lo visual la principal relación con el mundo, pues la premisa es entender a los humanos en su contexto y para ello es necesario ver y analizar, para al fin entender. Ya desde la tradición platónica, la vista se erigió como la facultad y la metáfora central de la búsqueda de la verdad, cuyo descubrimiento implicaba el develar y desnudar.

Si bien el texto original de *Le Jardin Des Supplices* es una novela que podría inscribirse, más que en la tradición realista, en la decadente (con toda su genealogía de individuos empujados a los excesos por el insoportable *ennui*), su apropiación por el Grand Guignol -un teatro con firmes raíces en el naturalismo que se especializaba en dar cuerpo, sangre y consistencia a la letra- necesariamente lleva el texto al ámbito donde lo visual y lo corporal se encuentran en el primer plano. Incluso hemos mencionado ya la dimensión voyerista del Grand Guignol, la cual llevaba a sus dueños, administradores y dramaturgos a buscar materiales cada vez más intensos para satisfacer el deseo compulsivo de mirar de los

espectadores. En este sentido, la elección y adaptación del texto de *Le Jardin Des Supplices* al teatro se vuelve, hasta cierto punto predecible y también constituye una verdadera mina de oro en cuanto a la abundancia de materiales de violencia gráfica que puede ser explotada en escena.

En este drama, quizás más que en cualquier otro del Grand Guignol, el cuerpo colocado en el campo visual frontal se convierte en el objeto, no sólo del deseo, sino también del conocimiento. Para los personajes de Clara y Marchal, mirar es en esencia una actividad erótica que al mismo tiempo sugiere que el conocimiento de sí mismo y de las profundidades del ser debe buscarse, en última instancia, en el conocimiento del cuerpo puesto en una relación erótica extrema con el observador. Así, el personaje de Clara insiste en llevar a Marchal al jardín de los suplicios, donde los deseos ocultos y los aspectos desconocidos del yo acaban por salir a la superficie una vez que las imágenes de los cuerpos destrozados han sido objetos del abuso de la observación:

MARCHAL: Clara, n'y va pas, je t'en supplie... ne cède pas à la tentation... Regarde tes yeux dans ton miroir... tes yeux de cruauté... presque de folie!

CLARA: *dans les bras de Marchal*. Quand je vais aux forçats, ça me donne le vertige... Tu verras quels extraordinaires, quels merveilleux désirs cela vous fait entrer dans la chair et comme je vous aimerai mieux ce soir.... Comme je vous aimerai follement...

MARCHAL: Clara, non!... cet amour est épouvantable! (925)

Para Clara, la premisa de *voir est savoir* es algo que debe llevarse entonces hasta las últimas consecuencias, sin importar la vida o la integridad de los otros. A este respecto, la teoría freudiana postula que la pulsión de conocimiento *Wissenstrieb* (que podríamos traducir como epistemofilia) está fuertemente unida al cuerpo y a la sexualidad, así como con la escopofilia (el placer erótico en el mirar)...y en última instancia, también a la

crueldad: “the body must be killed before it can be represented and indeed Freud acknowledges the link of the instinct for knowledge with sadism, since the instinct for knowledge is at bottom a sublimated offshoot of the instinct of mastery exalted into something intellectual” (Brooks: 106). En efecto, el personaje de Clara comparte con el divino marqués los valores sádicos no sublimados donde la vida es la búsqueda del placer (y el conocimiento) y el goce es proporcional a la destrucción de la vida. La figura y la obra de Sade constituyen de hecho toda una fuente de inspiración para el Grand Guignol y tan sólo un año antes del estreno de *Le Jardin Des Supplices*, se había puesto en escena el drama en dos actos *Le Marquis de Sade*, en el cual este personaje se dedica a atormentar a una joven mujer hasta volverla loca. En términos psicoanalíticos lacanianos, podríamos hablar de *goce*, como lo define Braunstein, es decir, de la posesión o control personal sobre algo que produce una poderosa experiencia de satisfacción, una especie de placer intolerable, que pasa por el cuerpo, y que se encuentra justo en el umbral del dolor y la muerte.³²

Estas dos figuras, Clara y el Marqués, si bien resultan aberrantes, no dejan de tener cierta dimensión fáustica en tanto que se ordenan en las filas de los espíritus poseídos por la resolución de ir más allá de los límites de lo prohibido, donde, como afirma Georges Bataille, “cuanto mayor sea la angustia, más fuerte será la conciencia de estar excediendo los límites, conciencia decidida por un éxtasis de alegría” (151) Así, después del ejercicio del exceso, la conclusión a la que ambos llegan es parecida: que la voluptuosidad es tanto más fuerte cuando se da en el crimen, y que el exceso voluptuoso conduce a la negación del otro. Con esta filosofía como soporte, Clara logra convencer a Marchal de acompañarla en sus contemplaciones del dolor y atraerlo al lado oscuro del conocimiento y del amor:

³²Para este tema me remito al libro *El Goce*, de Néstor Braunstein, editado por Siglo XX.

MARCHAL: Tu avais raison... la civilisation, la morale, ce sont des mots... les meilleurs baisers sont les plus criminels... Tu m'as révélé des appétits nouveaux, des instincts qui me faisaient peur... mais c'est fini... maintenant je te suivrai jusqu'au bout... Je veux t'aimer dans l'horreur, dans l'angoisse, dans l'épouvante... Je veux t'aimer dans le sang et dans la mort... (935)

Además, debemos considerar que estas ambivalencias semánticas que emparejan la angustia con la alegría, lo alto con lo bajo, lo sublime con lo abyecto, el amor con el horror, la transgresión con el conocimiento, nos remiten, en paralelo a lo fáustico, a la poética del carnaval y del grotesco. En efecto, la presencia constante del cuerpo despedazado, eviscerado, torturado y putrefacto en este drama en particular, está también preñada con promesas de renacimiento, de abono y de exuberancia, pues “las tripas y los intestinos representan el *ventre*, las *entrañas*, el *seno materno* y la *vida*” (Bajtín: 147) Así, las torturas en el jardín de los suplicios se llevan a cabo en hermosos y bien cuidados prados, donde la vida y la muerte se confunden en un solo elemento grotesco:

MARCHAL: Je dois vous dire que je désapprouve entièrement la curiosité malsaine de Mrs. Watson.

HAN: Vous n'aimez donc pas les fleurs, monsieur?

MARCHAL: Qu'ont à faire les fleurs?

HAN: Vous verrez quelle admirable végétation... si vous êtes amateur. Ce jardin fut créé au milieu du dernier siècle par Li-Pe-Hang, le plus savant botaniste que nous ayons eu. L'extraordinaire forcé de végétation du jardin s'active encore aujourd'hui du sang des suppliciés et des cadavres quotidiens... C'est le plus complètement beau de toute la Chine où, pourtant, il en est de merveilleux.

CLARA: Voyez, mon ami, comme les Chinois sont de prodigieux artistes... C'est parmi les fleurs, parmi l'enchantement de toutes les fleurs que se dressent les instruments de torture et de mort. (927)

La descripción del jardín tampoco deja de evocar una dimensión filosófica; es como si se tratara de un jardín zen para la contemplación y la reflexión espiritual; en suma, un

lugar de conocimiento y de autoexploración. Incluso los maestros torturadores son descritos y considerados como artistas, como escultores que poseen un conocimiento preciso del cuerpo en sus profundidades más oscuras. El papel del torturador se vuelve equiparable al de un médico, aunque más bien siniestro, o al del místico que hace del arte del martirio un evento religioso; ya Clara menciona que durante la tortura más terrible, la tortura de la campana, los sonidos producidos por ésta escuchados a la distancia “vous donne l’idée de pâques mystiques, de meses joyeuses, de baptêmes, de mariages... Et c’est la plus terrifiante des tortures!” (935) Si bien la mezcla de crueldad, mística y placer es un motivo recurrente en la literatura decadente -recordemos a los personajes de Huysmans, por ejemplo- casi todos los que tienen acceso a la participación activa en el conocimiento, la religión y el arte son personajes masculinos. La mirada y la visión del cuerpo en particular, han sido tradicionalmente una prerrogativa masculina, y en este sentido, la intrusión del personaje de Clara en el microcosmos del jardín, revierte ese vector, pero también, por ese simple hecho, se vuelve doblemente subversiva y monstruosa y trae consigo consecuencias de las que hablaremos a continuación.

En primer lugar, como ya hemos mencionado, los intentos por mirar y por saber son también en el fondo intentos por dominar... en la mirada que somete los cuerpos al escrutinio y a la fragmentación, hay un necesario uso de energía erótica que acaba por agotar a la protagonista, no así a los personajes masculinos presentes en el jardín. Al final, el deseo de Clara se ve invariablemente interrumpido en el momento más álgido por su incapacidad física (y psíquica) de soportar el espectáculo, lo que se manifiesta en forma de desmayos, pérdida de la memoria y ataques histéricos:

MARCHAL: Vous avez donc oublié déjà cette terrible crise?... Rappelez-vous... pour avoir assisté à cette execution, aux portes de la ville?...

CLARA: Mais, mon chéri, c'est passé, je ne m'en souviens plus.

MARCHAL: Moi, je me souviens... Tu as été souffrante, très souffrante. Nous t'avons ramenée évanouie, inanimée... tous tes muscles étaient effroyablement contractés et tu frissonnais en gémissant. J'ai cru que tu allais mourir... (925)

A la pérdida de la memoria corresponde asimismo la pérdida, o al menos la fragmentación de la identidad, pues por unos instantes Clara deja de ser el ser fálico y poderoso para caer en la total indefensión. ¿Quién es en esos momentos la víctima y quién el victimario? En el juego especular de mirarse en el otro, no sólo el cuerpo de los torturados, sino el ser mismo de Clara queda fragmentado. Durante la observación de los cuerpos de los otros, los límites entre el sujeto y el objeto se desmoronan, y la identidad de nuestro personaje como sujeto se vuelve insostenible cuando todo aquello que la rodea y que se supone le da contorno, se confunde con ella misma. Lo que queda de ella en esos estados donde la subjetividad queda restringida a los límites o al umbral, se relaciona más con la deyección, con lo abyecto como lo define Julia Kristeva, es decir: “it is simply a frontier, a repulsive gift that the Other, having become *alter ego*, drops so that “I” does not disappear in it but finds, in that sublime alienation, a forfeited existence” (Kristeva: 9). Sobre las cualidades vampíricas de Clara de vivir “entre mundos” hemos hablado ya en el apartado anterior, sin embargo, cuando se trata del intento de dominación y conocimiento del otro a través de la mirada, éstas actúan en su contra.

En segundo lugar, mientras más se frustran los deseos de Clara de mirar el sufrimiento de los prisioneros del jardín, por su incapacidad física para soportarlo, más violentas se vuelven sus incursiones en los terrenos de la tortura y del abuso. Además de los obstáculos físicos que hemos mencionado, está la cuestión de que “the epistemophilic drive

is always inherently frustrated, the body that is its object can never wholly be known” (Brooks: 106). La necesidad de Clara de apropiarse de esos cuerpos que en su integridad son elusivos, se traduce entonces en la fetichización de los fragmentos, en la mutilación y la disección como metonimias del cuerpo. Un ejemplo elocuente lo anterior es la escena de la “tortura del listón de piel” aplicada a la prostituta Ti-Bah, que constituye tal vez el momento climático del drama en cuanto a violencia, y que exigía toda la maestría y experiencia tanto de los encargados de efectos especiales, como de los actores del Grand Guignol³³. Esta escena se desata cuando, frustrada porque Ti-Bah no quiere obedecer sus órdenes y se defiende con una mordida, Clara ordena un castigo ejemplar para ella: el corte de un “listón” de piel de su espalda.

Como es de esperarse, Clara se desmaya por la impresión de lo que ha visto y ha ordenado: la mirada que penetra los cuerpos como los instrumentos de tortura se erige en una falicidad peligrosa y dura, como una especie de Medusa que se apropia, desnuda y viola al otro. En este sentido, la transgresión de Clara debe ser castigada no sólo a través del desmayo, con la consecuente frustración de sus deseos, sino en la propia carne. Mientras que en la novela de Mirbeau el final está marcado por este último desvanecimiento de nuestro personaje, el Grand Guignol, que ha hecho de ella también una espía, concluye el drama con la irrupción de los rebeldes de la secta del Dragón Escarlata,

³³ Mel Gordon da una descripción detallada de los efectos especiales necesarios para la puesta en escena de la tortura del listón de carne de Ti-Bah, que vale la pena citar íntegramente:

Before Ti-Bah’s second entrance, prepare the following back stage: On Ti-Bah’s back, at the level of her shoulder blades, affix a thin strip of adhesive plaster colored red on the bottom and flesh-color on top. When Han says: “I said it”, Li-Chang grabs Ti-Bah, forces her to her knees and, facing the audience, tears off her shirt. As soon as Han gives the knife to Ti-Mao, Li-Chang, with one knee to the ground next to Ti-Bah, holds her wrists with one hand and with the other grabs her by the hair and pulls her head down. Ti-Mao uses this moment to simulate making two slits in her back. In reality, he bloodies her back with fake blood contained in a small tube or vial, which he then hides. As soon as Ti-Mao has finished this preparation, Li-Chang pushes down on the back of Ti-Bah’s neck, forcing her forehead to the ground, thereby exposing her back to the audience. At the same time, Ti-Mao seizes the top end of the plaster and tears it very slowly down her back so that everyone has time to see the bloody scrap peel off Ti-Bah’s shoulders. (Gordon: 47)

que ciegan a Clara con agujas ardientes no sólo como castigo político, sino como el precio a pagar por deleitarse con el sufrimiento de los otros, compatriotas orientales. Mientras que Marchal, quien también ha gozado con los ojos, es puesto en libertad, la mujer no tiene escapatoria:

TI-MAO: Elle, elle est condamnée... n'essaie pas de la sauver!

CLARA: *suppliante, à Ti-Mao*. Laisse-moi partir... je te paierai ce que tu voudras...

TI-MAO: Oui, tu paieras, mais pas comme cela... Ti-Bah, prépare les aiguilles...

Ti-Bah a surgi d'un coin de la pièce et s'est traînée, sanglante, jusqu'à la lampe d'opium [...]

TI-MAO: Je la traiterai comme elle a traité les autres. *Ti-Mao s'empare brutalement de Clara, la jette à genoux et l'immobilise en lui tenant les bras par-derrière [...]* Les yeux d'abord... Commence par les yeux! Ses yeux qui aimaient à se repaître de la souffrance et de la mort. (942)

A la mujer que mira, deben sacársele los ojos y en su ceguera va implícita la destrucción de todo aquello que, de alguna u otra forma, le otorgaba cierto poder: no sólo el poder meduseo de la mirada, sino también su belleza. Las agujas ardientes que ciegan a Clara, como la estaca en el corazón del vampiro, funcionan entonces como agentes de castración, de devastación del anterior empoderamiento. En efecto, en su ensayo sobre lo ominoso, Freud asocia el temor a una herida en los ojos o a la ceguera, con el miedo a la castración:

La experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Este temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos. ¿Acaso no se tiene la costumbre de decir que se cuida algo como un ojo de la cara? El estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración. También el castigo que se impone Edipo, el mítico criminal, al enceguerse, no es más que una castración atenuada, pena ésta que de acuerdo con la ley del talión sería la única adecuada a su crimen. (Freud: 1845)

Curiosamente, el motivo de la ceguera, de la herida en los ojos de los personajes femeninos, es bastante recurrente en el corpus grandguignolesco, apareciendo en al menos otros dos dramas: *Un crime dans une maison de fous* (1925) y *La Drogue* (1930). Esto nos habla no sólo de la misoginia imperante, sino de una preocupación en la mente de los *voyeurs* del otro lado de las tablas, es decir, el público, que gozaba tanto o más que los personajes de los dramas y que quizás temía también la posibilidad de un castigo para él mismo: “Un théâtre de voyeurs comme le Grand Guignol ne pouvait qu’être fasciné par les yeux crevés... comme si la jouissance portait en elle même son propre châtiment (Pierron 1995: XXVIII)

En el castigo al personaje, va entonces implícito el castigo al público. Como hemos visto hasta ahora, el Grand Guignol retiene con fuerza esas raíces carnales donde todos son participantes, donde los límites se borran y los miedos son compartidos, lo cual nunca desalentó, en todo caso, la prolífica producción de este teatro. Al contrario, queda claro que el “entretenimiento” provisto por el Grand Guignol era más bien una necesidad, un espejo donde se miró una época sin los barnices de bienestar y progreso con los que se quiso disfrazar. Los personajes torturados y fragmentados de su repertorio, rodeados por la angustia del anonimato de la multitud, donde ya no estaban seguros ni de su propia identidad o función en el mundo, son al mismo tiempo los ciudadanos de París y de Europa, que ya intuían los cataclismos que habrían de producirse... la guerra mundial tenía que ocurrir, pero nadie comprendía realmente el tipo de guerra que sería. Los horrores de la *Belle Époque* la preconizan, pero veamos ahora el cuerpo y la forma que el expresionismo alemán le dio a la catástrofe y a la fragmentación final, de la que sí fue testigo.

V. ***Los dramas de Lulú y Hinkemann: despojos de la diosa Industria. Formas de la fragmentación en el expresionismo alemán***

Immer stoßen wir auf diesen Körper, seine unheimliche Rolle,
das Soma, das die Geheimnisse trägt.
-*Der Aufbau der Persönlichkeit*, Gottfried Benn-

Hacia finales del siglo XVIII, adelantándose a Marx, Georg Simmel y Max Weber, el escritor alemán Friedrich Schiller comenzó a llamar la atención de la sociedad sobre los efectos negativos de la modernidad y del espíritu ilustrado, incipiente en los principados alemanes y en plena boga en la Francia revolucionaria. El poeta reconocía los progresos logrados en el plano de la técnica, de la ciencia y de las artes mecánicas como consecuencia de la división de trabajo y de la especialización, pero también subrayó los resultados devastadores de dicho avance en el individuo sujeto a estos fenómenos en el proceso técnico-industrial:

Se ha producido una separación entre el disfrute y el trabajo, el medio y el fin, el esfuerzo y la retribución. El hombre, eternamente atado a un pequeño fragmento particular del todo, se forma sólo como fragmento; eternamente con el ruido monótono en el oído de la rueda que él mueve, nunca desarrolla la armonía de su esencia, y, en lugar de expresar la humanidad en su naturaleza, se convierte en una mera copia de su trabajo. (Citado por Safranski: 36)

El empobrecimiento espiritual y físico del individuo fragmentado de la modernidad, sometido a la maquinaria del poder y triturado por ella, alcanzó acaso su máxima expresión aproximadamente un siglo después de Schiller en los personajes - que son casi sombras o fantasmas- del expresionismo alemán, a inicios del siglo XX.

En efecto, antes de la Primera Guerra Mundial, el protoexpresionismo³⁴ había abrevado en el arte del romanticismo oscuro de Hoffmann, en la lírica de los poetas malditos y en la decadencia finisecular –y muy posiblemente en la oscuridad del Grand Guignol–, quienes decepcionados ya del devenir degradado de la sociedad moderna, no dudaron en denunciarla en toda su suciedad e hipocresía. Hacia los años veinte del siglo XX, a estas estéticas se había sumado ya la experiencia traumatizante de una guerra a una escala de técnica, violencia y devastación nunca antes vista, lo que dio como resultado un arte donde, como en ningún otro, la deformación, la fragmentación y la abyección resultan omnipresentes.

Entre las diferentes vanguardias, el expresionismo ocupa un lugar especial por su insistente recelo ante el advenimiento de la era industrial y su militarismo; ejemplos paradigmáticos de lo anterior son, por mencionar algunos, en el campo del cine, la película *Metropolis*, de Fritz Lang; en el campo del arte gráfico, las caricaturas de Georg Grosz, y en el campo de la literatura, los ominosos poemas de Gottfried Benn o de Georg Trakl –recordemos su famoso “Grodek”– y los dramas proletarios de Ernst Toller. En este sentido, el expresionismo se diferencia de forma muy clara de las propuestas estéticas del futurismo de Marinetti, con su exaltación de la máquina, la técnica, la guerra y la destrucción. No es de extrañar entonces que, en algunos dramas del expresionismo, el cuerpo (físico, textual y social) se convierta en el espacio común para la manifestación de los estragos de la técnica y el “progreso”. Con respecto a la presencia del cuerpo en el arte expresionista, Jan Metzler afirma que: “für die vielen Körper (-Darstellungen) des literarischen Expressionismus gilt aber wohl eher der Ausruf: ‘Weh mir, daß ich Körper bin!’ Es sind vor allem in jeder denkbaren Weise

³⁴Vid capítulo I.

deformierte Körper, die in dieser Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts erscheinen”(13).³⁵



Fig. 7 Georg Grosz “Escena en una calle de Berlín”, 1925

En el presente capítulo me propongo explorar la fragmentación del individuo moderno en crisis en dos textos teatrales, uno del protoexpresionismo: *Los dramas de Lulú* (completados hacia 1905), de Frank Wedekind, y uno del expresionismo: *Hinkemann* (1921), de Ernst Toller. Los personajes principales de ambos textos: la

³⁵ Para los muchos cuerpos (y representaciones de cuerpos) del Expresionismo literario es más válida la exclamación: “¡Ay de mí, que soy cuerpo!” Son sobre todo cuerpos deformados en toda forma imaginable los que aparecen en esta literatura de principios del siglo veinte.

prostituta y el obrero/soldado raso, pertenecen al ámbito de la marginalidad más sórdida e indefensa, al nivel más bajo en la escala de depredación social, son el paradigma de la “carne de cañón” donde se ceban la guerra y la ganancia capitalista, y por esta razón son más susceptibles de hacer legibles en sus propios cuerpos y en sus espíritus toda la carga de las crisis y los problemas de la modernidad. De hecho, la carga semiótica perturbadora en dichos personajes exhibidos en escena no tardó en suscitar reacciones adversas: Frank Wedekind fue perseguido por la censura y rechazado casi unánimemente, y Ernst Toller, quien escribió su drama *Hinkemann* desde la cárcel, tuvo muchas dificultades para lograr que alguien aceptara representar su obra, después del sinnúmero de escándalos y revueltas que ésta había causado, pues el público no sabía cómo reaccionar ante el tema de la castración. Como hemos mencionado en el primer capítulo de esta tesis, no fue sino en el ambiente propicio de la República de Weimar cuando sus dramas por fin encontraron aceptación.

En *Los dramas de Lulu* y en *Hinkemann* me parece que pueden observarse de forma bastante clara las siguientes tendencias con respecto a la relación del cuerpo con las nociones de fragmento, grotesco y abyección, a saber: la transferencia de la identidad rota al cuerpo roto y viceversa; la presencia del cuerpo grotesco o deforme en contraposición al cuerpo sano y bello; el lenguaje y la comunicación fragmentados y finalmente, la fragmentación estructural de los textos mismos. Exploremos cada aspecto en detalle.

Del cuerpo roto a la identidad rota y viceversa

Los dramas de Lulu, de Frank Wedekind, cuentan la historia de Lulú, una mujer que fue recogida de la calle por el doctor Schön y que después es vendida por él a distintos “protectores” que la nombran como ellos desean y la moldean a su gusto. Cada uno de estos protectores va muriendo en formas cada vez más violentas: el primero sufre un ataque al corazón, el segundo se suicida, y el tercero –el mismo Schön-, es asesinado por Lulú, quien a continuación es juzgada y encarcelada. Sin embargo, esto no dura mucho, pues la lesbiana condesa Geschwitz, eterna enamorada de Lulú, diseña un plan para rescatarla de la cárcel. A partir de este momento, Lulú, la condesa, su primer “protector” y algunos admiradores, viven en el exilio, y ella desciende de forma progresiva en la escala social, prostituyéndose en las calles de Londres para mantenerlos a todos. Finalmente, Jack el Destripador, el vengador de la moral burguesa, termina por asesinarla a ella y a la condesa “degenerada”.

De hecho, casi podríamos definir la acción en el conjunto de dramas que constituyen la tragedia de Lulú como la búsqueda desesperada y fatal de la heroína por su propia identidad. Al parecer, una de las preguntas más difíciles que surgen a partir del texto es ¿quién es Lulú? El personaje ha sido interpretado de innumerables formas: como la amante universal que todo hombre aspira a poseer, como una especie de diosa primordial, como lo demónico, como prototipo de *femme fatale*, descendiente de Lilith, cuya única función es llevar a los hombres a la perdición, e incluso como una niña inocente. En fin, la lista es larga y ayuda a ejemplificar la forma en que el personaje de Lulú se nos presenta en una multiplicidad de roles e identidades, todos ellos productos de las fantasías y los miedos que los personajes masculinos proyectan sobre ella.

Los motivos del disfraz y del nombre cobran gran importancia para el desarrollo del personaje, ya que los muchos disfraces y nombres de Lulú³⁶ son la clave para entender su identidad cambiante. A lo largo del drama Lulú se adecúa entonces no sólo al disfraz que le asigna cada dueño en particular, sino también a los distintos nombres que le son otorgados. El dar un nombre da autoridad y dominio del que nombra sobre lo nombrado, pues al momento de designar y de asignar significados, se crea un vínculo de pertenencia con lo definido. La mujer así nombrada parece ser más bien un recipiente donde se vuelcan los anhelos y los malestares culturales y es al mismo tiempo un reflejo de los intereses y las circunstancias que determinan los prejuicios que se acumulan entorno a sujetos concretos. Así, los “dueños” de Lulú se vuelven autores de la muchacha y la hacen su obra, se apropian de sus cualidades y sus fallas, pues son ellos quienes, cual modernos Adanes, la crean al nombrarla:

SCHWARZ: Nelli... ich liebe dich, Nelli.

LULU: Ich heiße nicht Nelli.

SCHWARZ: (*küßt sie*)

LULU: Ich heiße Lulu.

SCHWARZ: Ich werde dich Eva nennen. (Wedekind: 25-26)

Y:

ESCERNY: Ich finde, sie sieht in dem weißen Tüll zu körperlos aus.

ALWA: Ich finde, sie sieht in dem Rosatüll zu animalisch aus.

ESCERNY: Ich finde das nicht.

³⁶ A propósito de los nombres simplistas de los personajes femeninos transgresores de la literatura del siglo XIX, el crítico Bram Dijkstra menciona lo siguiente: “Indeed, this was the period which saw the standardization of the 'dumb blonde' image of woman which still dominates Western culture in its monotonous, unvarying array of stereotyped representations, virtually all of which found their origin in the novels and dramas of the later nineteenth century. To catalogue them all would be as pointless and repetitious as the mentality of the men (and occasionally the women) who created these terminally brainless women, whose very names –Nana, Lulu, Fifi, Carrie Meeber, Trina Sieppe, Undine Spragg, Effi Briest –were meant to reflect their mental inanition as well as their lowly position on both the social and evolutionary scales. (Dijkstra 1986: 175)

ALWA: Der weiße Tüll bringt mehr das Kindliche in ihrer Natur zum Ausdruck!

ESCERNY: Der Rosatüll bringt mehr das Weibliche ihrer Natur zum Ausdruck! (66)³⁷

Según se requiera de ella, Lulú se convierte entonces en una representante de identidades que la convierten en un mero significante sin identidad propia: “For some scholars, as Lochhead observes, the ‘primary difficulty in defining and even describing ‘who Lulu is’ has to do with the impossibility of tracing a single, continuous feature that defines her personality” (Dos Santos: 271). Para enfatizar el hecho de que la identidad y el cuerpo de la protagonista son constantemente violentados o maleados, en el prólogo de la obra, se la relaciona explícitamente con la serpiente y su capacidad de cambiar de piel. Lulú posee entonces cualidades proteicas que le permiten adecuarse a las exigencias, pero que al mismo tiempo ocultan su esencia o “forma interior”.

La identidad de Lulú puede entenderse metafóricamente como el cuerpo informe según lo plantea Bataille y como el cuerpo abyecto, de acuerdo a la teoría de Julia Kristeva. Para Bataille, lo informe debe entenderse siempre en un contexto de movimiento, de heterogeneidad, de inestabilidad: el cuerpo no encuentra formas permanentes para expresarse y por lo tanto se opone a las categorías clásicas de la forma completa y cerrada: “das Gestaltslose [ereignet] sich also immer nur im Vollzug des Deklassierens, Entstaltens

³⁷ SCHWARZ: Nelli... te amo, Nelli.

LULU: No me llamo Nelli.

SCHWARZ: (*la besa*)

LULU: Me llamo Lulú.

SCHWARZ: Te llamaré Eva.

Y

ESCERNY: Yo creo que ella se ve muy incorpórea en el tul blanco.

ALWA: Yo creo que en el tul rosa se ve muy animal.

ESCERNY: Yo no lo creo.

ALWA: ¡El tul blanco resalta más lo infantil en su naturaleza!

ESCERNY: ¡El tul rosa resalta más lo femenino en su naturaleza!

oder Deformierens und erzielt somit keinen formhaften, z.B. bildlichen, festgeschriebenen Status, sondern bleibt eine ständige Bewegung”³⁸ (citado por Metzler: 160).

La identidad de Lulú se encuentra entonces en perpetuo estado de umbral, siempre entre dos formas, sin acabar de cuajar en alguna de ellas y se constituye más bien como una *praxis* performativa. Así, a lo largo de las siete escenas que conforman el conjunto dramático, vemos a nuestro personaje fragmentarse metafóricamente en varias personalidades, que por lo general se tratan de proyecciones perversas de todo aquello que la moral social reprime: puede cumplir un papel funcional, un papel estético, un papel erótico o el del individuo-moneda al ser intercambiada como mercancía. De este modo, la destrucción psíquica de la protagonista se da, en gran medida, a través de la aceptación de su dimensión productiva y de producto en una sociedad donde impera el valor del capital: el mercado bursátil se superpone con sus reglas al mercado humano.

Hasta este momento, hemos evitado mencionar la palabra objeto (objeto estético, objeto erótico, objeto funcional) porque nos parece que la posición informe de la identidad de la protagonista apunta más hacia el *abject* de Kristeva, situado a medio camino entre el sujeto y el objeto: “abjection is what does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (Kristeva: 4). En efecto, la abyección es una situación limítrofe o de transición en la cual el ob-jeto todavía no logra establecerse en forma clara como tal y por tanto adquiere el estatus de *ab-ject*³⁹. Mientras esté sujeta a la constante representación de distintos papeles, Lulú nunca puede establecerse ni como sujeto

³⁸ Lo informe acontece entonces solo en la consumación del desclasamiento, de lo aforme o lo deforme y no obtiene por lo tanto ningún estatus formal, figurado o definitivo, sino que permanece como un movimiento constante.

³⁹ El juego de palabras no es posible al traducirse al español. El concepto juega con la diferencia fónica entre *object* y el significado en latín de *abicerere* = arrojar. El *abject*, dicho sentenciosamente, es aquello de lo que el hombre debe deshacerse o arrojar, para convertirse en un YO. Una separación no exitosa de lo abyecto es experimentada por el sujeto como algo asqueroso y repelente. De este modo, lo abyecto queda vinculado también a lo marginal.

ni como objeto y permanece como *abject*: algo que se encuentra al borde de la no-existencia, de la alucinación, de una realidad que, si no es reconocible como objeto, puede aniquilar al sujeto.

En efecto, Lulú atrae y destruye al mismo tiempo al sujeto masculino seducido por ella, o en este caso a la larga serie de amantes y dueños, y sólo puede relacionarse con ellos en términos de destrucción y de muerte. Dado que el *abject* siempre lleva consigo un sentimiento ominoso y amenazante: “a massive and sudden emergence of uncanniness, a ‘something’ that I do not recognize as a thing, a weight of meaninglessness about which there is nothing insignificant and which crushes me” (Kristeva: 2), no es de extrañar que los diferentes dueños de Lulú intentan por todos los medios identificarla –fijarla- como objeto. Esto sucede sobre todo en dos formas: la primera es el acto de mandar retratar a Lulú (fijar lo informe fluctuante en forma concreta) y la segunda es reintegrarla al orden burgués, es decir, casarse con ella y dejar de poseerla como amante. Sobre la impotencia del retrato hablaremos en el segundo apartado, pero baste decir que cada vez que un amante intenta apropiarse de ella en tanto que objeto – y en este caso el matrimonio también debe ser considerado dentro de esos intentos, al tratarse en este caso de una forma más sofisticada de prostitución- éste termina por morir. Recordemos incluso que cada uno de ellos muere en formas progresivamente más violentas, o al menos tan violentas como sus intentos por cosificar a Lulú.

En este sentido, podemos afirmar que lo informe y lo abyecto lanzan un reclamo contra los pilares constitutivos, y en apariencia naturales y permanentes, de la cultura europea: la abyección se erige entonces contra el orden simbólico y la génesis del sujeto; como lo informe y lo fragmentario en contra del canon normativo de la estética clasicista; como materia baja en contra de la jerarquía de lo bello y de la hegemonía de los valores

burgueses. Sin embargo, la victoria de Lulú dura muy poco tiempo, ya que el mismo orden hegemónico y burgués es restablecido al final de la tragedia cuando *Jack the Ripper* asesina no sólo a Lulú, sino también a la Geschwitz, quien por lesbiana también forma parte de los personajes marginales y amenazantes. La violencia ejercida en estos dramas sobre el cuerpo de la prostituta, de la hija de Caín, nace de una necesidad social de equiparar la “criminalidad” de la mujer con su sexualidad. De este modo, el cuerpo de Lulú se convierte en el lugar donde las aspiraciones, las ansiedades y las contradicciones de toda una sociedad se ponen en juego.⁴⁰

Además el cuerpo de Lulú no representa tan sólo el cuerpo individual y subjetivo, o el cuerpo del “eterno femenino”, sino que también representa una parte “infecta” de un cuerpo más grande, a saber: el cuerpo social y de la colectividad, en un sentido más bien rabelesiano⁴¹. Este cuerpo es susceptible a la enfermedad, a la degradación y a la podredumbre; es por esta razón que la mutilación o el asesinato equivalen simbólicamente a la amputación de un miembro gangrenado del cuerpo social. En este sentido, la figura del asesino de mujeres, el legendario *Jack the Ripper*, desempeña un papel importantísimo como el cirujano que practica una amputación como medida profiláctica y por lo tanto, completamente justificable en la opinión de dicha sociedad.

En cuanto a la tragedia proletaria *Hinkemann*⁴² podemos decir que Ernst Toller ya había realizado en la República de Weimar una recepción muy productiva de las propuestas

⁴⁰ En el segundo apartado del análisis del drama *Lui!* del Grand Guignol he hecho un análisis de la condición simbólica del cuerpo de la prostituta hacia finales del siglo XIX.

⁴¹ En la “cronotopía carnavalizante”, como la define Bajtín, el cuerpo humano en sus aspectos anatómicos y fisiológicos puede considerarse como metáfora de lo social.

⁴² Los nombres tipificadores señalan el carácter alegórico del drama, algo característico de Toller, lo cual a su vez reafirma la fragmentación incluso ontológica de los personajes. Walter Benjamin afirmó que la alegoría es en el reino del pensamiento lo que las ruinas son en el reino de las cosas. El nombre Eugen Hinkemann apunta hacia una tensión irónica, por un lado significa “el bien nacido” y por otro el

de Wedekind. Escrita entre 1921 y 1922, esta pieza fue posiblemente la más exitosa y la más polémica de Toller, también la más sombría, con un final muy pesimista. El escritor había abordado el problema del advenimiento de la máquina y las consecuencias nefastas para la clase obrera un año antes, con su drama *Die Maschinenstürmer* (Los destructores de máquinas) que trata sobre el levantamiento de los luddistas⁴³, los obreros textiles ingleses que a principios del siglo XIX, destruyeron las máquinas en las fábricas como forma de protesta contra el empeoramiento del salario y de las condiciones laborales y de vida, a raíz de la mecanización durante la Revolución Industrial. En este primer drama, Toller intenta tomar una postura hasta cierto grado dialéctica frente a la máquina, pues el héroe de la historia trata de convencer a sus compañeros luddistas de que, más que en la destrucción de las máquinas, la verdadera solución se encuentra en el diálogo con los dueños de la fábrica para lograr un uso práctico de las mismas, sin detrimento para los trabajadores mismos. Sin embargo, su plan prueba estar destinado al fracaso: la progresiva sustitución de la mano de obra por la máquina es imparable, y los trabajadores, ya por completo reificados, y reducidos a un estatus subhumano, en el mejor de los casos valen lo mismo que un litro de petróleo⁴⁴ o un saco de carbón.

El segundo drama proletario de Toller lleva estas premisas hasta las últimas consecuencias en un personaje doblemente sometido: a los deseos inescrupulosos del capitalista de acumular riquezas y al militarismo, que forma parte importante del gran

“cojo” o el “sin sexo”. Es la persona en apariencia sana, pero enferma en el espíritu, dividida irreconciliablemente en dos.

⁴³En su texto: “The machine breakers”, del libro *Past and Present I*, Eric Hobsbawn, argumenta que la destrucción de las máquinas también sirvió como medio de expresión. La destrucción y la amenaza de destrucción de los productos o del capital productivo, era ya desde el siglo XVIII un medio para la negociación salarial.

⁴⁴El petróleo se convirtió desde finales del siglo XIX, y con el inicio de los intentos americanos de monopolización, en una materia prima especialmente peleada. En los dramas proletarios alemanes de los años veinte, se vuelve metáfora recurrente de la explotación capitalista.

dispositivo del capital. Sin embargo, *Hinkemann* no sólo aborda el problema de la máquina opresora del proletariado, sino que realiza una fuerte crítica al mismo al denunciar su deshumanización y la falta de solidaridad en la clase obrera. Se trata de una obra pacifista y un desmontaje de la idea del héroe; además de presentar también una dura crítica al capitalismo y al socialismo que niegan lo espiritual y se enfocan sólo en lo material.

El drama *Hinkemann* trata sobre un soldado que regresa a su pueblo después de la Primera Guerra Mundial y se convierte en el objeto de burla de toda la comunidad tras saberse que ha sido castrado en la batalla. La vida marital de Eugen se vuelve infernal y su miseria aumenta cuando la sociedad le cierra las puertas laborales, de modo que para sobrevivir, Eugen se ve orillado a formar parte del *show* de fenómenos de la feria local. Una vez que Paul Großhahn⁴⁵, un camarada proletario, descubre el secreto de Eugen, urde una serie de intrigas para quedarse con su mujer y exponerlo y ponerlo en ridículo ante la comunidad. El rechazo por parte de los que antes habían sido sus amigos, termina por empujarlo hacia la locura y muy posiblemente al suicidio. En dramas como *Hinkemann* (literalmente *El hombre cojo*) se hace evidente la significativa influencia del realismo alemán en los expresionistas. El “héroe” proletario y castrado es un heredero directo del drama *Woyzeck* (1836), de Georg Büchner, que cuenta la historia de un soldado de origen proletario que es sometido a abusos y humillaciones por todas las figuras de autoridad de su pueblo y por su propia mujer, hasta que, incapaz de soportar su situación por más tiempo, acaba por asesinar a su esposa. El soldado Woyzeck, quien de hecho sí existió, y es sabido que Büchner basó su drama en las noticias sobre el caso que leyó en los periódicos —en cierto modo un Grand Guignol *avant la lettre*— es considerado moralmente repudiable por

⁴⁵Großhahn significa literalmente “el gran gallo” y se perfila como el antagonista de Eugen. Paul es el representante de la potencia sexual y el instinto animal.

otros personajes de mejor estatus, tales como el Capitán o el doctor, pero demuestra al final, con su gran ternura y consideración por los más débiles, que los fundamentos de la sociedad capitalista jerarquizada son endeble, pues en la realidad y en la práctica, éstos se encuentran invertidos.

Sobre el personaje de Eugen Hinkemann podemos decir que desde que fue herido en la guerra, sufre una crisis, o más bien pérdida de identidad como hombre, y se define a sí mismo como un ser perdido. Desde su mutilación, el personaje se sensibiliza ante toda violencia de tipo físico y psíquico, la cual se simboliza de forma frecuente en el drama a través de la mención de animales, específicamente el gorrión⁴⁶ y las ratas. De hecho, el drama comienza con un diálogo entre Hinkemann y su esposa sobre su gorrión, al cual su suegra ha sacado los ojos con una aguja ardiente con el propósito de mejorar su canto. Así, en distintos momentos del drama, hay una puesta en paralelo, un espejeo entre Hinkemann y los animales explotados, como seres marginales e indefensos:

HINKEMANN: Kannst du noch ruhig am Herd stehen? Fallen dir die Töpfe nicht aus den Händen? Spürst du nicht, wie eine große Finsternis sich über dich wirft? Ein Tierchen, ein Geschöpf der Erde, wie du, wie ich... eben noch seines Lebens froh... tirili tirili. Hörst du jeden Morgen? Tirili trili... das ist die Freude am Licht... tirili... Und jetzt! Jetzt! Ich kam hinzu, wie sie mit einer glühenden Stricknadel dem Tierchen die Augen blendete.... *Aufstöhnend.* Oh! Oh! (Toller: 5)⁴⁷

El segundo nivel de deshumanización de Hinkemann en el drama ocurre cuando, empujado por la necesidad económica y por el creciente temor de perder el amor de su

⁴⁶El motivo del ave es recurrente en Toller, sobre todo después de su estadía en la prisión de intelectuales Niederschönenfeld, donde escribió su famoso libro de poemas *Das Schwalbenbuch* (el libro de las golondrinas).

⁴⁷ HINKEMANN: ¿Puedes quedarte quieta junto a la estufa? ¿No se te caen las ollas de las manos? ¿No sientes cómo una gran oscuridad se proyecta sobre ti? Un animalito, una criatura de la tierra, como tú, como yo... justamente feliz de su propia vida... tirilí tirilí. ¿Lo escuchas cada mañana? Tirilí tirilí... es la alegría por la luz... tirilí... ¡y ahora! ¡ahora! Entré cuando ella cegaba al animalito con una aguja candente... *Gimiendo.* Oh! Oh!

mujer, Hinkemann termina por aceptar el trabajo de arrancar la cabeza a ratas vivas en la feria local, no sin mostrarse verdaderamente horrorizado ante lo que ahora deberá hacer:

BUDENBESITZER: Mitten im Zug! Hiere in Käfig mit Ratten! Hier ein Käfig mit Mäusen! Kleines Vermögen drin! Ihre Nummer: Beißen in jeder Vorstellung einer Ratte und einer Maus die Kehle durch. Lutschen ein paar Züge Blut. Geste! Weg! Volk rast vor Lust!

HINKEMANN: Lebendigen Tieren?!... Nein, Herr, ich muß ablehnen [...] Entsetzlich... Le...ben...digen Tieren!... (Toller: 16)⁴⁸

De esta manera, en el texto se logra una identificación progresiva y especular del personaje principal con los animales, lo cual es parte de la deformación grotesca del expresionismo: así como Lulú es equiparada a la serpiente, Eugen está más cerca espiritualmente del gorrión y las ratas que de sus “colegas” humanos, representados en el drama por un grupo de proletarios cegados por su dogmatismo político. Al igual que Hinkemann, los animales han sido castrados (aunque éstos sólo de forma simbólica, pues recordemos que Freud sugiere los ojos y la cabeza como símbolos o desplazamiento de los genitales) en pos del rendimiento: el pájaro para cantar mejor y las ratas para atraer más auditorio al espectáculo.

Este paralelismo se convierte entonces en un *leitmotiv*, que es resaltado de forma constante a lo largo de todo el drama: “Der Vergleich mit einer tierischen Kreatur wird variiert in der Geschichte vom räudigen Hund, den man nur noch deshalb duldet, weil man

⁴⁸ DUEÑO DEL PUESTO DE FERIA: Pa’ pronto ¡Aquí hay una jaula con ratas! ¡Acá una con ratones! ¡Hay un pequeño capital ahí dentro! Su número: en cada presentación usted tiene que partirle el cuello con los dientes a una rata y a un ratón. Dele un par de sorbos a la sangre. ¡Haga ademanes! ¡Sale! ¡La gente rabia de placer!

HINKEMANN: ¡¿Animales vivos...?! No, señor, tengo que rechazarlo [...] Horrible... ¡A...ni...males vi...vien...tes!

ihn in guter Erinnerung hat, vor dem man sich in Wirklichkeit aber ekelt und ihn am liebsten tot wüßte” (Grunow-Erdman: 135).⁴⁹

Sin embargo, el espejeo de Hinkemann con los animales parece secundario cuando consideramos otra cuestión que surge a partir de la relación del cuerpo fragmentado con la pérdida de la identidad: ¿qué lugar tiene alguien como Eugen en el mundo y en la sociedad donde se trabaja por un ideal proletario? En un principio, el lector podría suponer que las perspectivas para Hinkemann en esa Alemania de postguerra en plena re/construcción, podrían ser positivas, pues “la meta del humanismo proletario es el hombre en su totalidad, la restauración de la existencia humana en su totalidad en la vida real, la verdadera abolición práctica de la mutilante fragmentación de nuestra existencia causada por la sociedad de clases.” (Pascal: 25) La mutilación del cuerpo de Eugen como símbolo de la condición de la clase obrera, privada de su vitalidad y su creatividad por una sociedad capitalista injusta y represiva, podría convertirse en el lugar donde la nueva sociedad proletaria podría ejercer sus fuerzas sanadoras, sin embargo sucede todo lo contrario.

Precisamente porque el cuerpo de Hinkemann está fragmentado, desmembrado y se constituye como grotesco, representa una afrenta a la ortodoxia imperante, ya sea capitalista o proletaria. En este caso, en forma idéntica a su antagonista capitalista, algunos proletarios divididos y sectarios rechazan a nuestro personaje en forma tan categórica, y de hecho niegan la posibilidad de su existencia misma en la nueva sociedad:

HINKEMANN: Ich denke nicht an solche, die krank sind im Kopf oder im Gehirn... ich meine solche, die gesund sind und doch krank in ihrer Seele.

⁴⁹ La comparación con una creatura animal varía en la historia de un perro sarnoso, que uno sólo soporta, porque tiene buenos recuerdos él, pero que en realidad le provoca asco a uno y preferiría verlo muerto.

MICHEL UNBESCHWERT: Das gibt es nicht! Wer einen gesunden Körper hat, hat auch eine gesunde Seele. Das sagt einem doch die Menschenvernunft. Oder er ist im Gehirn krank, und dann gehört er in eine Heilanstalt.

HINKEMANN: Dann eine andere Frage. Wenn nun einem... der im Krieg war *Schluckend* zum Beispiel... zum Beispiel... das Geschlecht... Geschlecht fortgeschossen wurde... was... was würde in der neuen Gesellschaft mit dem geschehen?

MICHEL UNBESCHWERT: Ja, wenn ich dir darauf antworten soll... wenn ich dir darauf antworten soll... die materialische Wissenschaft kennt, soweit mir bekannt ist, dieses Problem nicht... O ich Narr! Hahaha! Jetzt hab ichs. Die künftige Gesellschaft kennt gar keine Kriege. Das sagt doch die Vernunft! Das ist doch ganz einfach. (Toller: 27)⁵⁰

En el diálogo entre Hinkemann y uno de sus camaradas proletarios, Unbeschwert -el indolente-, queda claro que bajo la consigna hegemónica de *mens sana in corpore sano*, el cuerpo y la mente de Eugen serán consideradas como algo indeseable frente a la normalidad convencional. En este sentido, la anomalía del cuerpo del protagonista está ligada, más que a la representación de su propia psique –que en cualquier caso es a todas luces mucho más sana y compasiva que la de todos los demás personajes-, a la representación de la esencia de un mundo en el cual el hombre ha sido reducido a su corporalidad, y su valor a la medida en que pueda ser útil y explotable para la maquinaria social. La situación alcanza su clímax cuando, una vez revelado por el personaje de Großhahn que Eugen es quien ha sido castrado en la guerra, todos los demás camaradas proletarios estallan en carcajadas de burla. La risa sarcástica de los proletarios dogmáticos e

⁵⁰ HINKEMANN: No pienso en aquellos que están enfermos de la cabeza o del cerebro... me refiero a aquellos que están sanos y sin embargo enfermos en su alma.

MICHEL UNBESCHWERT: ¡No existe tal cosa! Quien tiene un cuerpo sano, también tiene un alma sana. Eso lo dice la razón humana. Y si está enfermo en su mente, entonces pertenece a un sanatorio.

HINKEMANN: Entonces otra pregunta. Cuando a alguien que ha estado en la guerra *tragando saliva* por ejemplo... por ejemplo... le volaron el sexo de un tiro... ¿qué... qué... pasaría con él en la nueva sociedad?

MICHEL UNBESCHWERT: Bueno, si debo contestarte a esto... si debo contestar a esto... la ciencia materialista, hasta donde yo sé, no conoce este problema... ¡Ah, qué tonto soy! Ahora lo tengo. La sociedad futura no conoce la guerra. ¡Eso lo dice la razón! Es bastante fácil.

intolerantes son el elemento que desencadena la epifanía de Hinkemann, quien ve la terrible claridad del extravío sin esperanza de la sociedad y del mundo:

Hinkemann: Ich bin sehend geworden! Bis auf den Grund sehe ich! Bis auf den nackten Grund. Die Menschen sehe ich! Die Zeit sehe ich! Herr Direktor, der Krieg ist wieder da! Die Menschen morden sich unter Gelächter! Die Menschen morden sich unter Gelächter! (Toller: 35)⁵¹

El motivo de la risa destructora y aniquilante sin posibilidad alguna de regeneración, tan característica del grotesco del siglo XX, se repite a lo largo del drama como *leitmotiv*: además de la burla de sus compañeros proletarios, está también la madre de Eugen, quien cuenta a su hijo la historia de la traición de su esposo y la humillación adicional al burlarse de ella cuando se presenta con su amante en su propia casa, y por último, el momento cuando el personaje principal es empujado casi a la locura cuando Großhahn miente al afirmar que su esposa se ha reído de él mientras realizaba su acto de feria. Este hecho es tan doloroso para Hinkemann, que le resulta mucho más fácil perdonar una infidelidad hasta cierto punto comprensible, que la supuesta risa humillante de su pareja:

HINKEMANN: Na, lach nur zu! Du weinst? Spiel kein Theater! Lache, Weib, lache! Du hast das Lachen gelernt. Du kannst lachen, wenn einer seine nackte, schwielige Seele in den Straßenkot legt. Spar dir dein Weinen auf! Ach so... erst muß ich singen! *Singt mit Fistelstimme*. Vilja, o Vilja, du Waldmägdelein. Warum lachst du nicht? *Erschöpft*. Ich habe doch auf den Knopf gedrückt. (Toller: 48)⁵²

En la atenuación de las cualidades catárticas de la risa ante el cuerpo grotesco en el drama *Hinkemann* se hacen claras las diferencias entre el grotesco renacentista bajtiniano y

⁵¹ HINKEMANN: ¡Me he vuelto visionario! ¡Veo hasta el fondo! Hasta la verdad desnuda. ¡Veo a los hombres! ¡Veo a la época! ¡Señor director, la guerra está de nuevo ahí! ¡Los hombres se asesinan entre las risas! ¡Los hombres se asesinan entre las risas!

⁵² HINKEMANN: ¡Y bien, búrlate! ¿Lloras? ¡No hagas teatritos! ¡Ríe, mujer, ríe! Aprendiste a reír. Puedes reír cuando alguien pone su alma desnuda y callosa en el fango de la calle. ¡Ahórrate el llanto! ¡Ajá... Primero tengo que cantar! *Canta con voz de jilguero*. Vilja, oh Vilja, tú, muchacha del bosque. ¿Por qué no te ríes? *Agotado*. Pero sí apreté el botón correcto.

el grotesco expresionista: mientras que en el siglo XVI el hombre puede burlarse del mundo de manera alegre, seguro de la regeneración y renovación de éste, incluso en la muerte, el grotesco del siglo XX es más bien un abismo sin risa, o si la hay, entonces es una risa mortal que se queda atorada en la garganta. En el expresionismo no hay risa regeneradora, no hay burla del mundo y de su orden, por el contrario, el orden permanece y se afirma en su poderío a través de la risa destructora que inflige sobre el individuo fragmentado y sumido en la miseria. Así como Lulú muere a manos del Destripador, el mundo entero se ríe de Hinkemann y lo destruye, lo empuja hacia el suicidio en una de las versiones, o se plantea por lo menos como posible en otra de ellas. Hinkemann como personaje grotesco aparece ligado más bien a la ironía y al sarcasmo y se relaciona con lo terrible, con un mundo donde la esperanza de un futuro mejor es nula y donde sólo queda el camino de la denuncia, del desenmascaramiento. Así, en su *Historia de la fealdad*, Umberto Eco afirma que

Si la fealdad preconizada por los futuristas era una provocación, la fealdad del expresionismo alemán será una denuncia social. A partir de 1906, año de fundación del grupo *Die Brücke* (El Puente), hasta los años del ascenso del nazismo, artistas como Kirchner, Nolde, Kokoschka, Schiele, Grosz, Dix y otros representarán con sistemática y despiadada insistencia rostros marchitos y repugnantes que expresan la desolación, la corrupción, la carnalidad satisfecha de aquel mundo burgués que será luego el más dócil apoyo de la dictadura. (368)

Hundidos en ese mundo que no perdona nada y que no permite sanación, los personajes de Lulú y de Hinkemann deambulan siempre perdidos, incapaces de encontrarse a sí mismos y su lugar en el mundo gracias a una serie de obstáculos infranqueables, muy

característicos de la violencia del siglo XX, que se ensaña con los individuos marginales a quienes impone un solo destino: la desaparición, la muerte.

La presencia del cuerpo grotesco o deforme en contraposición al cuerpo sano y normal

En *Los dramas de Lulú* y en *Hinkemann* sucede con frecuencia que el efecto perturbador del cuerpo fragmentado o del cuerpo abyecto es resaltado por el contraste con el cuerpo sano, que puede contribuir a la destrucción de la identidad o del espíritu que habita el cuerpo grotesco. El cuerpo sano (y en algunos casos incluso bello) puede pertenecer a un personaje antagonista, como en el caso de *Hinkemann* o, en el caso de *Los dramas de Lulú*, desdoblarse del mismo personaje principal, como sucede con el retrato de la protagonista como Pierrot, el cual conserva su imagen hermosa, mientras ella envejece.

En el apartado anterior había hablado ya de la importancia de dicho retrato como uno de los mecanismos empleados por los personajes masculinos, específicamente Goll, para fijar la naturaleza abyecta de Lulú en un objeto concreto, inamovible, lo que resulta en una especie de falso encapsulamiento de lo que el pintor Schwarz y Goll suponen es la identidad de Lulú. Por supuesto, su visión es tan sólo parcial y el resultado de sus propias fantasías y proyecciones, como sucede a menudo en los retratos de “objetos” femeninos:

By forcing women to fit a series of painterly roles, artists presented what appeared to be monolithic icons which often reinforced prevailing stereotypes. However, the need to represent women, and to circumscribe them this way, resulted in an oversimplification which obscured the more complex reality... Women were defined in terms of men, and were seen to be helpless and purposeless outside their relationships with men. (citado por Dos Santos: 279)



Fig. 8 El retrato de Lulú como Pierrot en la adaptación fílmica de Pabst, 1929

De este modo, el retrato de Lulú como Pierrot define la percepción de su sexualidad para casi todos los personajes, y en la medida en que ella misma se da cuenta del significado de su retrato para los demás –pues al final el objeto vuelto fetiche parece tener un papel mucho más importante que ella misma-, éste afecta su sentido de identidad propia y termina por adoptarlo como emblema de su identidad elusiva. En todo caso, la elección del personaje de Pierrot vehicula toda la carga de una tradición que se remonta al siglo XVII, que fue reeleborada con especial interés en el siglo XIX, y que nos remite al horror y lo macabro. Pierrot no es esa figura infantil y dulzona con que se ha querido recubrir su verdadera esencia, la más inquietante: la del amante despechado que busca su cruel venganza (como también lo hace Lulú con sus protectores hasta que Jack le da muerte).

Tal como sucede con Lulú, Pierrot sufrió a su vez una serie de cambios en su máscara, ocultando lo sórdido bajo la apariencia de lo infantil. De esta forma, el retrato

como Pierrot, y también como Eva, persigue a Lulú a lo largo de todo el drama, sometido a abusos similares, y se convierte en cierta manera en su peor enemigo, ya que al haber sido pintado en el punto máximo de su belleza física, éste constituye un recordatorio de sus pasadas glorias y hace que esos recuerdos sean más amargos que las derrotas. En la historia de otro famoso retrato –*El retrato de Dorian Grey*– lo que está representado en el lienzo se convierte también en un elemento de pesadilla, pero en forma inversa a lo que sucede en *Los dramas de Lulú*: si bien Dorian mismo permanece bello y joven y su retrato lleva toda la carga de su fealdad física y moral, el retrato de Lulú permanece bello, como un cruel recordatorio de la belleza y de la juventud que alguna vez poseyó, mientras que ella envejece rápidamente. Incluso es usado como un arma en su contra cuando, ya en la indefensión plena del exilio, el chulo Casti-Piani lo usa para publicitar a Lulú como una mujer bella y venderla como prostituta a un burdel en el Cairo:

LULU: (*mit zitternder Stimme*). Ich glaube wirklich, seit gestern ist in deinem Gehirn irgend etwas nicht mehr, wie es sein soll! Soll ich mir einreden lassen, daß der Ägypter für eine Person, die er gar nicht kennt, fünfhundert Francs bezahlt?

CASTI-PIANI: Ich habe mir erlaubt, ihm deine Bilder zu schicken!

LULU: Die Bilder hast du ihm geschickt, die ich dir gab?

CASTI-PIANI: Du siehst, daß er sie besser zu würdigen weiß als ich. Das Bild, auf dem du als Eva vor dem Spiegel stehst, wird er, wenn du dort bist, wohl unter der Haustür aufhängen. (Wedekind: 137)⁵³

Los retratos en los que Lulú ha sido congelada como objeto de las expectativas de belleza y sexualidad, nos llevan entonces a nuevos niveles del grotesco; de este modo “the paintings remind the viewer that the normal portrait with its idealized form is actually

⁵³ LULU: (*con voz temblorosa*). ¡Yo creo en verdad que desde ayer algo en tu cerebro no funciona como debería! ¿Debo dejarme convencer que el egipcio pagaría quinientos francos por una persona que no conoce?

CASTI-PIANI: ¡Me permití enviarle tu retrato!

LULU: ¿Le enviaste el retrato que te di?

CASTI-PIANI: Ya ves que él sabe apreciarlo más que yo. Cuando estés ahí, él va a colgar el retrato en el que estás como Eva ante el espejo bajo el marco de la puerta.

abnormal, that those that vary from the conventions of the portrait painting are the true norm and the viewer is dragged back to an awareness of human flesh as a material thing” (Meyer: 155). Hacia el final de *Los dramas de Lulú* podemos ver qué tan crucial se vuelve el retrato para la mayor parte de los personajes, como defensa de las ilusiones ante el evidente envejecimiento y el marchitamiento físico de la explotada Lulú: la condesa Geschwitz lleva siempre consigo el lienzo enrollado que ha cortado del marco (como Lulú, el retrato también es cortado y fragmentado), y se niega a venderlo a un mercader de chatarra por unos cuantos *Schellings*. Peylet afirma que en la visión finisecular del artista con respecto a la mujer: “al volverse objeto, la mujer resulta intercambiable y puede ser reemplazada, finalmente, por un verdadero objeto, juzgado más atractivo y que cumple la misma función que ella” (citado por Chaves: 111).

Así Alwa y Schigolch, quienes como parásitos viven de lo que Lulú gana prostituyéndose en las calles de Londres, miran nostálgicos el retrato con frecuencia, añorando los viejos tiempos y encontrando en la belleza de la muchacha suficiente justificación para sus acciones inmorales: “Wer sich diesen blühenden, schwellenden Lippen, diesen großen unschuldsvollen Kinderaugen, diesem rosig-weißen strotzenden Körper gegenüber in seiner bürgerlichen Stellung sicher fühlt, der werfe den ersten Stein auf uns.” (Wedekind:167)⁵⁴

Poco antes del final del drama y de la aparición en escena de *Jack the Ripper*, una Lulú tan demacrada que apenas puede competir con las otras prostitutas, los *Straßengespenster* del bajo mundo londinense, tiene una última confrontación con su retrato y con su propia identidad, pues se da cuenta de que, una vez que todas las máscaras

⁵⁴ Quién se sienta seguro en su posición burguesa ante estos labios florecientes y carnosos, ante estos ojos infantiles e inocentes, ante este rebosante cuerpo rosado y blanco, entonces que tire la primera piedra.

de su pasado se han caído o marchitado, ella es tan sólo una prostituta. No es de extrañar entonces que la muchacha rechace ver el retrato antes de dirigirse a las calles, empujada por la necesidad, por última vez.

En cuanto a *Hinkemann*, la oposición entre el cuerpo mutilado y grotesco y el cuerpo vigoroso y sano se da a través de la confrontación de dos personajes diferentes: Eugen Hinkemann y su antagonista, Paul Großhahn. Las diferencias entre ambos personajes se hacen patentes desde el inicio del drama, cuando ambos expresan sus diferentes posturas ante la técnica y la máquina. Mientras que Hinkemann se siente presionado y amenazado por ellas, lo cual habla de una postura muy expresionista, Paul Großhahn, representante de la postura futurista, encuentra alegría y satisfacción en el acto de dominarlas:

HINKEMANN: um die Menschen kämpfen, das mag wohl gehen. Aber um die Maschine... die zerbricht uns unsere Kochen, ehe wir noch so recht aufgestanden sind. Mir graut vor jedem neuen Arbeitstag, und wenn ich morgens die Arbeit aufnehme, kann ich mir kaum vorstellen, daß man das den ganzen Tag aushalten soll. Und wenn abends die Fabrikglocke geht, stürme ich zum Fabriktor hinaus, als wenn ich besessen wäre!

PAUL GROßHAHN: Mich drückt die Maschine nicht. Ich bin der Herr und nicht die Maschine. Wenn ich an der Maschine stehe, packts mich mit Teufelslust: Du mußt den Knecht lassen, daß du der Herr bist! Und dann treibe ich das heulende und surrende und stöhnende Ding bis zur äußersten Kraftleistung, daß es Blut schwitzt... (Toller: 9)⁵⁵

Sin embargo, el ciego entusiasmo de Großhahn encubre también el miedo a la posibilidad de terminar como Eugen, de ser engullido por la técnica misma, de lo cual nadie

⁵⁵ HINKEMANN: Pelear por la humanidad, eso podría ser. Pero pelear por la máquina... la que nos tritura nuestros huesos aún antes de habernos parado. Me aterroriza cada nuevo día de trabajo y por las mañanas, al despertar, apenas puedo imaginar que hay que aguantar todo el día. Y por las noches, al sonar la campana de la fábrica, salgo disparado como si estuviera poseído.

PAUL GROßHAHN: A mí no me impresiona la máquina. Yo soy el hombre, no la máquina, y cuando estoy frente a una, me atrae endemoniadamente: debes dejar de sentirte como un peón, porque ¡tú eres el señor! Y luego empujo esa cosa que chilla, zumba y rechina, con un esfuerzo supremo, que suda sangre... por así decir...

está exento. Así, en su ensayo sobre la técnica, Heidegger afirma que: “lo que queremos, como se suele decir, es ‘tener la técnica en nuestras manos’. Queremos dominarla. El querer dominarla se hace tanto más urgente cuanto mayor es la amenaza de la técnica de escapar al dominio del hombre” (10). De modo que en su intento por tomar el control antes que ser aplastado, Großhahn “humaniza” y “vulnerabiliza” a la máquina y adopta frente a ella la misma actitud que el sistema capitalista opresor ante la clase proletaria: la de dominación. En la ley de la selva, el más fuerte sobrevive. Hombres reificados y máquinas humanizadas, al final ambos están sujetos a la política del mayor rendimiento. Por otro lado, mientras que con sus afirmaciones Großhahn se erige como un personaje “masculino, vital y dominante”, Hinkemann con su compasión por los demás seres y su cuestionamiento del mundo y su escepticismo ante la máquina, es considerado “femenino, impotente y débil”.

Si bien desde el inicio ya se percibe la enorme diferencia entre los dos personajes, el conflicto entre ellos radica, además de su distinta posición ante la máquina, en lo corporal. En efecto, con una sexualidad y una brutalidad exacerbadas, Großhahn está sujeto al principio del rendimiento corporal y sexual, de modo que su personaje se convierte en la figura para la cual, la pérdida de potencia (en todos los sentidos), se convierte también en la pérdida de humanidad. Juzgado bajo este principio, Hinkemann ha dejado de ser un hombre, por haber perdido el “núcleo de la vida” (*Lebenskern*), el cual a su vez se convierte en un motivo recurrente a lo largo de todo el drama. Desde las conversaciones iniciales entre Grete Hinkemann y Paul Großhahn queda establecida la importancia de dicho núcleo de vida para la clase obrera, el cual está íntimamente ligado al cuerpo sano, vigoroso y a la sexualidad exacerbada. Ante el destino económico de los proletarios: pobreza, desempleo y

privación, es sólo en las aventuras sexuales que personajes como Grete y Großhahn sienten que pueden escapar de la miseria y la desesperanza de su día a día:

GROßHAHN: Was hat denn son Prolet von seinem Leben?... Er verkauft seine Arbeitskraft, wie man einen Liter Petroleum verkauft und gehört dem Unternehmer, dem Prinzipal. Er wird... sozusagen... ein Hammer oder ein Stuhl, oder ein Dampfhebel oder ein Federhalter oder er wird Bügeleisen. Es ist doch so! Was bleibt sein einziges Vergnügen? Die Liebe. Wo keiner ihm etwas dreinzureden hat? Die Liebe! [...] Was hätte unsereiner wohl vom Leben, wenn er nicht jeden Tag einmal bei seinem Mädchen sein könnte? (Toller: 10)⁵⁶

La conclusión a la que Großhahn llega está cargada de ironía dramática y funciona como una especie de profecía sobre lo que habrá de acontecer:

GROßHAHN: Für uns Proleten ist die Liebe etwas ganz anders als für die reichen Leute. Sie ist für uns... sozusagen...der Lebenskern. Wenn der angefault ist, dann lieber gleich einen Strick. Ist es nicht so, Eugen? (11)⁵⁷

De esta manera, la tragedia del proletariado, personificada en el cuerpo de Hinkemann, es yuxtapuesta con una feroz crítica hacia la sociedad que es responsable por ella. Großhahn llega incluso a expresar su desprecio por Hinkemann, quien para él no entra siquiera en la categoría de ser humano por su mutilación física, a través de todo tipo de argumentos seculares y religiosos que apuntan hacia la misma conclusión: Eugen no tiene ya ningún derecho sobre Grete. Para el discurso ortodoxo secular, lo más sagrado para la humanidad está representado en la figura humana idealizada y el desmembramiento del

⁵⁶ GROßHAHN: ¿Qué tiene entonces un proletario de su vida?... Él vende su fuerza de trabajo, como uno compra un litro de petróleo y le pertenece al empresario, al jefe. Se convierte, por decir algo... en un martillo o en una silla, o simplemente una palanca o tan sólo un plumero o se convierte en una percha. ¡En verdad es así! ¿Cuál es su único disfrute? El amor. ¡Donde nadie puede decirle nada? ¡El amor! [...] ¿Qué tendrían aquellos como nosotros de la vida si no pudieran estar cada día una vez con su mujer? (

⁵⁷ GROßHAHN: Para nosotros los proletarios el amor es algo muy diferente que para los ricos. Es para nosotros... por decirlo de alguna manera... el núcleo de la vida. Cuando éste se echa a perder, entonces es mejor una sogá. ¿No es así, Eugen?

cuerpo humano constituye una afrenta a dicha ortodoxia: al mutilar el cuerpo, se mutila también la identidad espiritual humana:

There are two intertwining elements to this orthodoxy: the worship of the youthful and erotic physical body and the assumption of a nonphysical spiritual identity located somewhere within the material body. In reflecting this duality, the term “erotic” as applied to the human body takes on paired meanings; it refers to the basic sexually attractive body but, more broadly, it refers to the living human body’s function as a symbol of a positive “life force”. While the grotesque may be a challenge to the orthodoxy, each needs the other. (Meyer: 154)

La tragedia de la hegemonía del cuerpo normal y vigoroso alcanza a otra víctima además de Eugen: a su esposa Grete, en la medida en que Großhahn la trata como prostituta. También la sexualidad es para este personaje algo mecánico y técnico, y la mujer, como la máquina, debe ser dominada: la relación amo-esclavo del capitalista-proletario, se reproduce en la escala doméstica en la relación hombre-mujer. En este sentido se vuelve claro que, aunque a los ojos de la sociedad, Eugen es el impotente que no es digno de ninguna consideración, el verdadero impotente –no físico, sino emocional- es el mismo Großhahn. Gracias a su progresiva sensibilización, posibilitada en gran medida por el mismo cuerpo grotesco, Hinkemann avanza hacia nuevos niveles de comprensión de la terrible naturaleza del mundo y de los humanos, y mientras que Großhahn permanece como un personaje unidimensional, automático e inflexible, el lector atento se dará cuenta que Hinkemann es en realidad el poseedor de la belleza, porque su alma es bella.

Del lenguaje y la comunicación fragmentadas.

En *Los dramas de Lulú* y en *Hinkemann* se puede observar la tendencia a fragmentar, no sólo los cuerpos y las identidades de los personajes, sino también, quizás como una consecuencia de lo anterior, sus diálogos y su forma misma de hablar. El efecto de lo anterior se manifiesta en una serie de situaciones en las cuales la comunicación entre los personajes se vuelve prácticamente imposible y el abismo entre ellos se hace cada vez más infranqueable. Veamos con más detalle cómo se manifiesta esta característica en nuestros dos textos a analizar.

El personaje de Lulú, en su estado de total abyección, se encuentra muchas veces imposibilitado para expresarse a sí mismo, ya que su existencia fluctuante hace que su identidad le resulte tan ajena a ella como a los demás personajes. A nivel del diálogo, esto se hace patente en el uso abusivo de la repetición, tanto de oraciones completas, como de algunos elementos sintácticos:

SCHWARZ: Kannst du die Wahrheit sagen?

LULU: Ich weiß es nicht.

SCHWARZ: Glaubst du an einen Schöpfer?

LULU: Ich weiß es nicht.

SCHWARZ: Kannst du bei etwas schwören?

LULU: Ich weiß es nicht. Lassen Sie mich! Sie sind verrückt!

SCHWARZ: Woran glaubst du denn?

LULU: Ich weiß es nicht.

SCHWARZ: Hast du denn keine Seele?

LULU: Ich weiß es nicht.

SCHWARZ: Hast du schon einmal geliebt?

LULU: Ich weiß es nicht. (Wedekind: 30)⁵⁸

⁵⁸ SCHWARZ: ¿Puedes decir la verdad?

La repetición de fórmulas hace que nuestro personaje principal suene y actúe como una marioneta más que como un ser humano, y de nuevo Lulú se deshumaniza a través del diálogo, al serle negada la condición esencial del ser humano: la capacidad comunicativa lingüística, y por tanto, también a este propósito reducida a su valor como *abject*. Como persona, ella carece totalmente de importancia. Por otro lado, los personajes masculinos tampoco escapan al diálogo grotesco y fragmentado entendido como “una inadecuación contextual o bien como la ausencia de la finalidad comunicativa, por tanto, como una inadecuación del acto comunicativo” (Requena del Río: 56). Dicha inadecuación puede manifestarse en formas de habla circular, estancada, sin progresión y por tanto sin comunicación, como puede verse en el siguiente diálogo:

HUGENBERG: Ich habe ihr gestern ein Gedicht gemacht.

RODRIGO: Was hast du ihr gemacht?

SCHIGOLCH: Was hat er ihr gemacht?

HUGENBERG: Ein Gedicht.

RODRIGO: (*zu Schigolch*) Ein Gedicht. (80)⁵⁹

LULU: No lo sé.

SCHWARZ: ¿Crees en el creador?

LULU: No lo sé.

SCHWARZ: ¿Puedes jurar por algo?

LULU: No lo sé. ¡Déjeme! ¡Usted está loco!

SCHWARZ: ¿En qué crees entonces?

LULU: No lo sé.

SCHWARZ: ¿Entonces no tienes un alma?

LULU: No lo sé.

SCHWARZ: ¿Has amado alguna vez?

LULU: No lo sé.

⁵⁹ HUGENBERG: Ayer le escribí un poema.

RODRIGO: ¿Qué hiciste?

SCHIGOLCH: ¿Qué le hizo él a ella?

HUGENBERG: Un poema.

RODRIGO: (*a Schigolch*) Un poema.

El diálogo aparece entonces como una especie de juego sin lógica, grotesco por incoherente, que retorna al punto inicial. Las consecuencias de la resultante incomunicación se manifiestan en Lulú en una decisión inconsciente de desarticularse lingüísticamente y retornar a un estado primigenio, a un mundo anterior, o más allá de las palabras. Como bailarina, Lulú está cercana a las técnicas pantomímicas con las que los mimos se comunican sin hablar, empleando sólo medios físicos. Sólo con su baile –el baile de la serpentina- Lulú logra una especie de comunicación momentánea consigo misma, dándole forma con su cuerpo a su enigmático y elusivo mundo interno.

En el caso de *Hinkemann*, la fragmentación a nivel del diálogo se hace obvia en el personaje principal desde las acotaciones mismas; Hinkemann habla “weder fließend noch patetisch” (ni en forma fluida ni patética), y su forma de expresión corresponde a aquella de un espíritu no muy sofisticado, más bien elemental, como un niño: su sintaxis está quebrada y sus oraciones están marcadas por constantes pausas (lo cual seguramente también es consecuencia del darwinismo social y de su pobre educación). Es como si el personaje se esforzara por ordenar sus pensamientos y expresar en palabras su complicada condición anímica, pero se encuentra casi siempre en apuros para transmitir su mensaje. La castración se llevó consigo el falo y la palabra, su lugar en el espacio simbólico, la capacidad vital, la creativa, la lingüística, la humana:

HINKEMANN: Ja, seit meiner Verwundung im Kriege meine ich selbst, ich bin ein bißchen verworren im Denken... Jeden Tag, wenn ich morgens aufstehe, kostet es mich ungeheure Anstrengung, um in all das, was in mir ist, was mich anfällt, was auf mich einbricht, mich belastet, mich befühlt, durch ein paar Worte, ein paar Gedanken Ordnung hineinzubringen... Das Leben ist so merkwürdig... soviel drängt auf einen ein, was man nicht versteht, nicht erfaßt, wovor man geradezu bangt... (Toller: 26)⁶⁰

⁶⁰ HINKEMANN: Sí, desde mi lesión en la guerra creo que estoy un poco confundido en mi pensamiento.... Cada día, cuando me levanto por las mañanas, me cuesta una inmensa fatiga poder ordenar a través de un par

Recordemos que tanto el espíritu como la identidad de Eugen están quebrados a raíz de su mutilación física, a lo cual se añade el problema de su anhelo de exponer su situación a los demás para pedir ayuda y la imposibilidad de hacerlo por temor a ser motivo de burla, como en efecto sucede cuando, después de relatar su historia ocurrida en la guerra con mucha dificultad y, por supuesto, afirmando que le sucedió a otra persona, Großhahn lo delata frente a los demás.

En este sentido, es pertinente preguntarnos si la experiencia de Hinkemann es más bien inefable, incomunicable. Walter Benjamin afirmó que tras la Gran Guerra, los soldados regresaban a sus pueblos sin historias que narrar, sin experiencias transmisibles. Es posible que el cuerpo mismo tomara entonces la estafeta de la voz y realizara en sí mismo la actividad narrativa. El espectáculo de los cuerpos mutilados de los soldados que regresaban a sus ciudades, plasmados de manera genial por el caricaturista Georg Grosz, narraban por sí mismos sus historias tormentosas y macabras. Así, el cuerpo de Hinkemann ayuda también a narrar su tragedia, sobre todo cuando es exhibido en la feria, y cuando él mismo se exhibe ante sus compañeros en la cantina:

HINKEMANN: *anfangs schwerfällig und trotz seiner Leidenschaft nach Worten suchend, zum Schluß in der Wucht großer Einfachheit*: Es war Eugen Hinkemann! Nun lacht ihr doch! Alle, alle lacht ihr! Wie das Weib gelacht hat! Lacht nur weiter! So ein Schauspiel habt ihr noch nie erlebt! Seht her, hier steht ein leibhafter Eunuch! Wollt ihr mich singen hören? *Mit Fistelstimme singend*: “Warum denn weinen, wenn man auseinandergeht”. (Toller: 33)⁶¹

de palabras, de un par de pensamientos todo lo que irrumpe en mí, todo aquello que me oprime, lo que me toca... la vida es tan curiosa... tantas cosas lo penetran a uno, que uno no entiende, no comprende, y por las que uno se inquieta.

⁶¹HINKEMANN: *al principio pesadamente, y buscando palabras, a pesar de su pasión, al final en la pujanza de una simplicidad mayor*: Era Eugen Hinkemann! ¡Ahora ríanse! ¡Todos, todos ustedes ríanse! ¡Como rió la mujer! ¡Sigan riendo! ¡Nunca habían experimentado un drama tal! ¡Miren aquí, aquí está un eunuco en carne y hueso! ¡Me quieren oír cantar? *Cantando con voz de jilguero*: “Por qué llorar cuando uno se separa”.

La ventaja del teatro como texto espectacular –y en esta escena Hinkemann monta un espectáculo miniatura dentro del espectáculo- es que permite la creación de significados complejos que involucran tanto el signo lingüístico como el “signo” corporal visual y que potencian la capacidad del texto en conjunto para transmitir un mensaje. Una vez que Hinkemann incorpora la exhibición del cuerpo al diálogo, puede expresarse y narrar de forma más fácil. Como dice Benjamin en su texto sobre el narrador, “en el auténtico narrar, la mano, con sus gestos aprendidos en el trabajo, influye mucho más, apoyando de múltiples formas lo pronunciado. Esa vieja coordinación del alma, ojo y mano [...], es la coordinación artesanal con que nos topamos siempre que el arte de narrar está en su elemento”. (Benjamin 1998 B: 134)

Como hemos visto, en los dramas expresionistas suele ocurrir que el cuerpo se impone a las palabras, hay más cuerpo a cuerpo que diálogos, más gritos, ojos en blanco, contorsiones, que palabras. Es también el caso de Grete Hinkemann, cuya reducida capacidad de articulación se manifiesta prácticamente en la pérdida del habla. Grete tiende hacia lo no verbal, se rinde para dar explicaciones, se comunica con los ojos, con el cuerpo, a través del grito y del llanto:

GRETE HINKEMANN: *wie ein hilfloses Kind weinend*: Laß mich nicht allein... ich gehe irre im Dunklen... ich tu mir weh... ich falle... alles ist wund an mir... wie es schmerzt! Wie es schmerzt!... Oh!... Oh... Ich habe solche Angst vorm Leben! Denk doch! Allein! Im Leben allein! In einem Wald voll gehetzter Tiere allein!... Keiner ist gut heute. Jeder nagt an Deinem Herzen... Nicht allein lassen!! Nicht allein lassen!!! (53)

62

⁶² GRETE HINKEMANN: *llorando como un niño indefenso*: No me dejes sola... me extravió en la oscuridad... me hago daño... me caigo... todo es herida en mí... ¡cómo duele! ¡Cómo duele! ¡Oh!... Oh.. ¡Le tengo tanto miedo a la vida! ¡Piénsalo! ¡Sola! ¡Sola en la vida! ¡Sola en un bosque lleno de animales azuzados!... Nadie es bueno hoy en día. Todos te roen el corazón... ¡¡No me dejes sola!! ¡¡No me dejes sola!!



Fig. 9 Ilustración de Georg Grosz para *Hinkemann*. El aislamiento de los personajes que no encuentran formas de comunicarse se hace cada vez más terrible.

Por otro lado, también es sintomático de la imposibilidad de comunicación entre los personajes el hecho de que, en realidad, los diálogos entre Hinkemann y su esposa son casi inexistentes. En todo el drama, sólo hay dos diálogos entre ellos: al inicio y al final, en la intimidad de su hogar. Todos los conflictos que los aquejan son discutidos en otros sitios externos y con terceros: Grete habla de su complicada situación marital con Großhahn, mientras que Hinkemann discute sus problemas en la cantina, con los compañeros proletarios. Los resultados, como ya hemos visto, son más bien dañinos y actúan en

detrimento de los personajes mismos. En este sentido, podemos señalar que la fragmentación al interior del lenguaje y de los diálogos tiene como resultado el aislamiento, y la reificación de los personajes, quienes quedan atrapados en sí mismos, al margen de lo humano, imposibilitados del todo para siquiera intentar controlar la técnica y el mundo que ha resultado de ella y que los aplasta, pues como señala Heidegger “la técnica tiene su fundamento en el lenguaje⁶³”.

⁶³Fiel a la tradición alemana del escepticismo ante el lenguaje, que ha llevado a una serie de “males” en la sociedad, Toller ya previene sobre éste en su *Schwalbenbuch*: Fürchte das Wort, das erwürgt! / Wahrlich! / Erst wen Du nennst, / Stirbt deine Seele ganz. Teme a la palabra, que asfixia / ¡En verdad! / cuando nombras / muere tu alma toda.

La fragmentación estructural de los textos

Como hemos mencionado al inicio de esta tesis, la estructura básica de *Los dramas de Lulú* –también llamada *Monstertragödie*– es la de un conjunto de siete actos que conforman una tragedia más o menos clásica, con el clímax en el punto medio del argumento –en este caso, el cuarto acto–, pero que también pueden sostenerse cada uno como actos independientes y completos en sí mismos: también con un clímax en cada acto. El “cuerpo” de los dramas aparece entonces como un todo homogéneo y al mismo tiempo desarticulable. Esta impresión también está reforzada por el hecho de que el drama es presentado en el prólogo como un conjunto de actos circenses, cada uno autónomo y contenido en sí mismo.

El recurso al circo puede explicarse de dos formas; en primer lugar Wedekind, quien en un principio nunca tuvo la fortuna de contar con un lugar fijo y adecuado para montar sus dramas, y acosado por la censura, tuvo que fabricarse un espacio propio, no previsto para el teatro, a través del texto, que posteriormente se haría realidad física en escena. En segundo lugar, la asignación de diferentes animales a los personajes no sólo une a este texto con la tradición de la fábula, pero en un sentido inverso, deconstruido: con personas animalizadas y sin gran moraleja al final, sino que a su vez representa un recordatorio de que la mentalidad de la sociedad está bien enraizada en el darwinismo y apunta hacia la brutalidad fundamental de la humanidad, como es representada en escena, pero también establece una relación particular entre el público y la acción; es decir, la audiencia ha venido a ver un espectáculo que implica peligro para los personajes, y que está ahí para disfrutar de forma vicaria la emoción de observar el riesgo en otros.

La función del circo o de la feria en ambos dramas está también ligada a la intención expresionista de exagerar y casi caricaturizar, para lograr una impresión más intensa, que con frecuencia necesita de la sobreexposición del cuerpo grotesco, abyecto o monstruoso. En efecto,

Was diese Medien dabei produziert haben, nannten sie “Freaks”, “Freaks of Nature”, “Wundergestalten”, “Monstren”, “Monstrositäten”. Der “Freak” muss von daher als ein vor allem visuelles Konstrukt verstanden werden –der Begriff “Monster” stammt nicht von ungefähr vom lateinischen *demonstrare*. Der “Freak” Körper wird zu einem solchen durch sein explizites und oftmals auch exzessives Ausgestelltsein, durch seine Hypervisualisierung, seine Überzeichnung. Er ist dabei ein zugleich *bezeichneter* und *gezeichneter* Körper. “Such accumulation and exaggeration of bodily details distinguish the freak from the unmarked and unremarked ordinary body that claims through its very obscurity to be universal and normative”. (Metzler: 18)⁶⁴

Si bien ambos dramas comparten la cualidad circense, la estructura de *Hinkemann* no está fragmentada en sí, como sucede en los dramas de Lulú. La fragmentación en el texto de Toller sucede más bien a nivel de la argumentación de los personajes y queda muy patente en la presentación del proletariado, que se encuentra dividido al interior por las diferentes posiciones políticas de los diferentes colegas proletarios de Hinkemann. Las divergencias ideológicas al interior de la izquierda proletaria después de la Revolución se encuentran parodiadas en las figuras unidimensionales de: Max Knatsch, Michel Unbeschwert, Sebaldu Singegott y Peter Immergleich, y los nombres mismos cumplen ya

⁶⁴ Lo que estos medios produjeron fue llamado “freaks”, “freaks of nature”, “formas maravillosas”, “monstruos”, “monstruosidades”. El “freak” debe ser entendido por lo tanto como un constructo visual –el concepto “monstruo” proviene del latín *demonstrare*. El cuerpo del “freak” se convierte en tal a través de su exhibición explícita y con frecuencia excesiva, a través de su hipervisualización, su sobreexposición. Él es además un cuerpo al mismo tiempo denotado y diseñado.

con la función de marcar las perspectivas para cada uno de ellos⁶⁵. Así, a la manera de la alegoría, cada uno de estos personajes encarna las siguientes posturas: Knatsch representa al anarquista, Unbeschwert al dogmático socialista para quien la ciencia provee la solución para todos los problemas sociales, Singegott es el fanático religioso cuya fe es un sustituto para el verdadero involucramiento revolucionario, y finalmente Immergleich es aquel a quien no le importa lo que pase, mientras se le deje en paz. Sobre todo este último personaje muestra hasta qué punto el proletariado había absorbido en sí mismo los valores de la burguesía, presentando al mundo tan solo una fachada hipócrita de voluntad de cambio y de revolución.

De hecho, el uso extendido de la alegoría no sólo en el expresionismo, sino en casi todas las vanguardias, apunta ya hacia la fragmentación individual, social y del mundo en general, y la angustia del artista que debe enfrentarse a ella. George Lukács afirma en este sentido que esta categoría estética “descansa en la presuposición de una escisión en el mundo que resulta de la trascendencia de su ser y fundamento último, del abismo entre el hombre y la realidad. La alegoría rechaza la inmanencia de significado en la existencia y la actividad humana que ha sido y es la base de toda obra artística” (citado por Pascal: 156).

En una visión más general, la fragmentación metafórica del “cuerpo” proletario, funciona también como metonimia de toda la sociedad alemana de entreguerra, o lo que había quedado de ella, repartida en grupúsculos, oposiciones y enfrentamientos que a su vez prepararon el camino para el advenimiento del nacionalsocialismo y, como consecuencia, la carnicería de la Segunda Guerra Mundial. Microcosmos y macrocosmos se corresponden de forma inevitable, desde el espejo de la fragmentación en los textos se

⁶⁵ *Knatsch* significa algo así como pelea o pleito, *Unbeschwert* significa despreocupado, *Singegott* es algo como alabanza a Dios, e *Immergleich* lleva el sentido de indiferencia, de que todo es igual.

abarca la presentación de la condición humana: una visión del mundo dominada por la angustia, y también la presentación del hombre a merced de terrores incomprensibles en las ruinas de la modernidad.

En las distintas manifestaciones de la fragmentación en el expresionismo se encarnan de forma definitiva y clara aquellos miedos que desde antes de la Primera Guerra se venían gestando en el imaginario europeo, y que ya se intuían en las manifestaciones grandguignolescas en la bisagra del cambio: Frank Wedekind. En esta colección de pesadillas el mundo mecanizado que nos amenazaba desde el siglo XVIII, deja sentir con toda fuerza el golpe de su mano de hierro sobre los personajes, representantes de los individuos monstruosos y maltrechos de la sociedad, quienes no tienen ya posibilidad alguna de regeneración o de expiación.

Conclusiones

El teatro del Grand Guignol y el teatro expresionista alemán son fenómenos artísticos hermanos y vivieron sus periodos de evolución y apogeo casi al mismo tiempo. En efecto, el padre del teatro expresionista, Frank Wedekind, comenzó a escribir uno de sus dramas más importantes, *Los dramas de Lulú*, en los mismos años en que se inauguró el Grand Guignol en el *impasse* Chaptal, en el barrio de Montmartre. Si bien el primer drama del Grand Guignol, *Lui!*, de Oscar Méténier, todavía no es representativo de la puesta en escena de los excesos violentos del teatro francés, éste se fue consolidando como un teatro del horror en la primera década del siglo XX, disfrutando su apogeo en el periodo de entreguerras, cuando incluso algunos miembros de la realeza acudían al lugar vestidos de gala. El expresionismo alemán por su parte, también llenó de espanto y angustia a su público, sobre todo en la década de los años veinte, coincidiendo con el periodo de esplendor del Grand Guignol.

Hemos dicho también que los dramas *Lui!*, de Oscar Méténier, y *Los dramas de Lulú*, de Frank Wedekind, podrían apuntar hacia la posibilidad de relación más estrecha entre el Grand Guignol y el expresionismo, ya que Wedekind bien pudo inspirarse en lo visto en el teatro del horror para dar forma a sus dramas. Y si bien *Lui!* es posterior y menos violenta que *Los dramas de Lulú*, existe la posibilidad de que Wedekind se sintiera alentado a hacer de su texto algo más violento y obsceno gracias a los excesos del Grand Guignol, que se especializó en la representación de violencia, sangre y sexo en escena. En este sentido, no debemos olvidar que la redacción parisina de *Los dramas de Lulú* constituyó también la versión más obscena de los mismos. La violencia en escena que alcanzó su apoteosis en el Grand Guignol, fue perdiendo explicitud en el expresionismo y

así vemos que la violencia en dramas como *Hinkemann*, apunta más hacia lo psicológico y lo emocional o fue relegada a escenas *offstage*.

Por otro lado, ambos ofrecieron a los monstruos de la modernidad, en las figuras de la prostituta, el asesino anónimo, la vampiresa euroasiática y el proletario castrado, un espacio para ser escuchados y vistos, y también una oportunidad para denunciar y desenmascarar los diversos fracasos del discurso de la modernidad, que había prometido progreso, la realización de todas las potencialidades y el bienestar común, pero que también había producido una serie de “parias”, víctimas del progreso o de la exclusión del mismo.

El drama *Lui!* por ejemplo, es un reflejo de cómo el crecimiento de las ciudades y las migraciones masivas propiciaron la pérdida progresiva de la identidad de los sujetos en el anonimato de la multitud y también lo es de cómo algunos individuos se volvieron prescindibles en el modelo de la sociedad moderna. Por otro lado, *Le Jardin Des Supplices*, aunque mantiene las posturas prejuiciosas sobre el Oriente tan típicas del siglo XIX, apunta ya hacia una creciente decepción por el devenir degradado de las políticas colonialistas europeas en Asia, que se habían tornado tan crueles, que era difícil determinar quién era el verdadero “bárbaro”. Los dramas del expresionismo, con su rechazo total a cualquier posibilidad de regeneración o de expiación, son todavía más devastadores en este sentido, y podríamos afirmar que el drama *Hinkemann*, el último en la cronología de nuestro corpus, es una especie de acumulación o condensación de temores acerca de las masas, las grandes urbes y la nueva tecnología, que eran vagos e incorpóreos en la inmediata posguerra, pero que en el periodo de entreguerras se encarnaron en definitiva en los cuerpos maltrechos de los soldados que regresaban del frente, desposeídos de su fuerza vital y psíquica y que hay que desechar una vez que ha cumplido su función.

El proletariado, considerado en el imaginario social burgués como una “clase infrahumana que había surgido del cruce de ladrones y prostitutas” (citado por Benjamin 1998: 34), tiene en común con esas mujeres no sólo un origen o una genealogía, como estaba bien enraizado en el prejuicioso imaginario burgués de la época, sino también el no poseer ningún otro bien para vender más que su cuerpo; algo que en el mundo de la depredación capitalista hizo posible la explotación más abyecta. Los sujetos perdían entonces su humanidad de manera progresiva, para ser reificados y reducidos a su condición corpórea más grosera.

En general, podemos apreciar que los anormales –y el concepto de anomalía es algo que se desarrolla justo en el siglo XIX- son considerados también en el imaginario del progreso y de la evolución como indicios de enfermedad en el cuerpo social, como alertas sobre la muy temida involución o degeneración, de modo que debían ser eliminados, o, en el mejor de los casos, sometidos a algún proceso de normalización de sus cualidades físicas y mentales. Ésta última se puede dar por diferentes caminos, los cuales también están representados en los dramas que hemos estudiado, por ejemplo el castigo físico (y en última instancia la muerte) como en el caso del destino de la prostituta Lulú, o en la castración simbólica de Clara, la vampiresa que transgrede todos los límites y debe pagar por ello. También hay otros intentos menos aparatosos por incorporar a nuestros personajes al discurso de la normalidad, como lo es la intención de los amantes de Lulú de casarse con ella y reintegrarla a la “sana” sociedad a través del matrimonio, lo cual, como ya sabemos, fracasa de manera rotunda. En el caso del personaje de Hinkemann, vemos que el proceso de querer subsumir a todos los personajes bajo una normatividad específica en cuanto a sus capacidades físicas y mentales, opera es más bien la expulsión –como los leprosos- del

anormal de todo plan o utopía social, pues sus mismos compañeros proletarios le niegan incluso la existencia misma en una posible sociedad socialista futura⁶⁶.

Sin embargo, a pesar de que los intentos de normalización se imponen sobre los personajes, muchas veces con consecuencias fatales, también debemos rescatar los momentos carnavalescos en los que los monstruos son reyes y ejercen cierto poder, aunque dichos momentos sean contados. En general podemos afirmar que los dramas del Grand Guignol tienen una veta carnavalesca mucho más fuerte que los dramas del expresionismo alemán. Este teatro francés está ligado a la estética de lo grotesco y del carnaval desde su nombre mismo, que nos remite al personaje del teatro de marionetas Guignol, el trabajador lyonés de la seda, que luchó contra la explotación de los ricos y a favor de la dignificación del incipiente obrero. Además, la carnavalización se ve reforzada en la sede misma del teatro, la antigua capilla ahora desacralizada para representaciones de crimen y sexo, enclavada en un espacio que fungía como una especie de paréntesis o mundo aparte, también carnavalizado, de la gran ciudad: el barrio rojo de Pigalle. En cuanto a los dramas, podemos decir que el final más afortunado de *Violette*, quien incluso ha hecho un bien a la sociedad, corresponde al entronamiento carnavalesco del bufón y la inversión de lo bajo y lo alto en *Lui!*. En *Le Jardin Des Supplices*, por otra parte, se recupera una dimensión de vida, exuberancia, erotismo y posibilidad de conocimiento en el centro mismo del picadillo, el dolor y la muerte, sin embargo, esta cualidad positiva del grotesco es ya bastante débil, pues recordemos que, si bien el texto original, es decir, la novela de Mirbeau, data del siglo XIX, la puesta en escena del Grand Guignol ocurrió en 1922, con la Primera Guerra

⁶⁶Si se me perdona la referencia prosaica, quisiera hacer una pequeña comparación ente la situación de Eugen Hinkemann y un personaje de la cultura popular de la segunda mitad del siglo XX: el soldado Rambo de la película homónima. Es interesante que el motivo del soldado que regresa desolado de la guerra, sólo para encontrarse en la alienación a la que lo empuja la sociedad intolerante e incomprensiva, se vuelve casi un emblema de ese siglo tan belicoso y terrible.

Mundial de por medio. De esta forma vemos una progresiva disminución de las cualidades regeneradoras del grotesco, a medida que nos acercamos a la guerra y a las francas carnicerías del siglo XX.

En este sentido, encontramos que en los dramas del expresionismo sus cualidades grotescas y carnavalescas están ya bastante desgastadas. Del carnaval renacentista conservan por ejemplo el vínculo con el espacio circense, presente en *Los dramas de Lulú* y en *Hinkemann*. La obra de teatro como circo le permitió a Wedekind crearse un espacio imaginario en medio del torbellino de la crítica, pero más que un espacio regenerador, fue un lugar de denuncia, de deformación y deshumanización concienzuda del reflejo social. La carnavalización sólo juega un papel secundario en *Los dramas de Lulú*, ya que el personaje de *Jack the Ripper* se encarga de restaurar el antiguo orden al eliminar a las heroínas anormales: la prostituta y la lesbiana. Es importante mantener en mente que la figura de este asesino estaba ligada también en el imaginario a las esferas más altas en el poder británico, a la monarquía misma, de modo que resulta una elección perfecta como médico social y como vengador de la moral burguesa. Esto nos lleva a preguntarnos si Wedekind, a pesar de todas sus andanzas de bohemia en el mundo utópico del burdel⁶⁷, era todavía en realidad bastante reaccionario en el fondo.

En cuanto al drama *Hinkemann*, de Toller, vemos en la presencia de lo circense un resabio de carnavalización. Sin embargo este texto es ya de lleno expresionista, de modo que las cualidades positivas del grotesco rabelesiano se han esfumado por completo y han sido sustituidas por las nuevas nociones del grotesco del siglo XX, como la desesperanza, el desenmascaramiento, la risa amarga y la muerte. En este sentido, el arte del expresionismo en general es un ejemplo de la sustitución del grotesco rabelesiano por la abyección y por el

⁶⁷Vid. Capítulo I.

apocalipsis, como afirma Julia Kristeva. Sin embargo, debemos mantener muy presente que, si bien todo apunta hacia una disminución en la carnavalización en los dramas del expresionismo y del siglo XX, sí se retiene un nivel importante del carnaval en el contexto psicosocial tan particular de Berlín durante la República de Weimar (hasta 1929), donde los “outsiders” se tornaron “insiders”, donde los débiles, los desclasados, los anormales y los desheredados pudieron ocupar posiciones de poder por un cortísimo periodo.

Al casi estado de excepción de la República de Weimar se debe entonces la buena recepción y aceptación de dramas como los de Toller y la recuperación o revalidación de los dramas hasta entonces rechazados de Wedekind, como lo refleja la adaptación fílmica de *Los dramas de Lulú* por el cineasta berlinés G.W. Pabst. El Grand Guignol, enclavado en el barrio de Montmartre, también disfrutó de su propia versión de un contexto de carnavalización social; pues no sólo se beneficia de la tolerancia del ambiente de bohemia del famoso barrio, sino que siempre intentó borrar las fronteras entre el mundo externo y el mundo interno del personaje, la realidad y la representación, actores y espectadores, al emplear ciertas técnicas mercadotécnicas como la presencia de un doctor y la invasión de las calles de París con los contenidos sangrientos de sus dramas a modo de *affiches* escandalosos. De modo que podemos afirmar que, independientemente de si sobrevive la carnavalización en los textos o no, ésta fue un factor necesario para el surgimiento y la aceptación de los mismos a un nivel social.

En todo caso, la pérdida progresiva de los elementos regenerativos del grotesco a través de la catarsis, puede explicarse también porque nos encontramos justo en un momento de cambio, en la bisagra de los siglos, en la desaparición del mundo como se conocía. Esta época es, por lo tanto, también un momento de retomar motivos importantes del romanticismo, el cual, si seguimos a Octavio Paz, se habría manifestado en diferentes

avatares desde finales del siglo XVIII y a todo lo largo del siglo XIX y llegado incluso principios del XX en las vanguardias: recordemos por ejemplo el concepto de “Neuromantik”, del que hablamos en el capítulo I, presente sobre todo en la poesía expresionista de Stefan George. Si bien el Grand Guignol tiene fuertes raíces en el naturalismo, también lleva en sí mismo una buena carga de la estética de la literatura decadente finisecular, de modo que está también en las fronteras de una forma del romanticismo. En el análisis de los dramas de este teatro francés y en los dramas del expresionismo, vemos esa agonía del romanticismo que está por abandonar las formas decadentes y esteticistas y encarnarse en la forma terrible, desarticulada y desolada de las vanguardias y sus angustias ante el nuevo siglo.

Entre las preocupaciones que vemos surgir de manera contundente en ese neoromanticismo del siglo XX, y que ya se venían cocinando desde las décadas anteriores, encontramos el recelo ante la técnica, la fascinación y el miedo hacia el otro y al extranjero. En efecto, el cambio de siglo fue posibilitado en gran medida por el gran salto en el avance de la técnica, que mostró en la Primera Guerra Mundial hasta dónde había llegado, y que había sido potenciado y facilitado por el discurso de la modernidad desde la Ilustración. El avance y el progreso científico se habían traducido entonces en una guerra a una escala de destrucción nunca antes vista, de modo que no es de sorprender que en los dramas que hemos estudiado veamos el surgimiento de un fuerte recelo hacia el conocimiento y los frutos del discurso de la modernidad (con la ciencia incluida). Esto explicaría el por qué de un personaje fáustico o prometeico como Clara, del drama *Le Jardin Des Supplices*, quien no mide las consecuencias desastrosas y crueles en su búsqueda por el conocimiento y el placer; y por otro lado, a Eugen Hinkemann, la víctima por excelencia del militarismo y el

capitalismo, ambos vástagos del discurso de la modernidad y fruto de los avances de la ciencia.

En todo caso, queda bien claro que tanto el Grand Guignol como el expresionismo le toman el pulso al nuevo siglo y a sus preocupaciones. De hecho, es sorprendente ver los alcances visionarios de ambos, con algunos discursos muy presentes en ambos, como la xenofobia (y el miedo al asiático) en *Le Jardin des Supplices*, que encontraría sus consecuencias más terribles en el nacionalsocialismo y también otros ecos, como la controversial novela de 1972 de Jean Raspail, *Le Camp Des Saints*, que aborda los peligros de una “invasión” de migrantes asiáticos a Europa y en este sentido es una reelaboración del viejo *péril jaune* del Orientalismo del XIX.

Sin embargo, la contribución que nos parece más interesante es la que tanto el movimiento expresionista como el teatro del Grand Guignol hicieron al cine de horror. El cine expresionista alemán, por ejemplo, marcó las pautas que habrían de definir el cine de terror por muchas décadas más; el diseño escenográfico anguloso y sombrío del cine alemán dejó una huella muy clara en la estética de las películas de terror americanas de los años cuarenta y continuó inspirando a directores y cinematógrafos durante todo el siglo XX. De hecho, la sofisticada evolución del cine del terror significó para el Grand Guignol también su decadencia definitiva, pues los *Hammer Films* de finales de los cincuenta, acabaron por restarle pertinencia, si bien estas mismas películas adaptaron en sus inicios dramas del teatro del terror francés.

Una vez trazados los paralelismos en el desarrollo del Grand Guignol y el expresionismo y el recurso de la carnavalización y el grotesco en los mismos, es necesario hacer una revisión del fenómeno de la fragmentación en sus estéticas. Al inicio de la presente tesis subrayamos el hecho de que ambos fenómenos teatrales compartían el gusto

por la representación de los múltiples avatares de la fragmentación. El Grand Guignol se solazó en los excesos sangrientos y el expresionismo alemán en la distorsión de las figuras y del lenguaje. Exageración y distorsión se convirtieron entonces en las armas para enfrentar y aprehender la compleja realidad del cambio de siglo, un periodo que “has been defined as a time when experience was fragmented and alienation and ironic detachment became common responses to the human predicament.” (Moore: 301)

Como ya hemos revisado, la contradicción entre las expectativas que se tenían del discurso ilustrado y la realidad de sus consecuencias, la progresiva mecanización y especialización, la Primera Guerra Mundial y las angustias de la modernidad fueron todos factores que contribuyeron a la alienación del individuo y a la fragmentación de la vida en distintos niveles. Desde los románticos, el fragmento fue adoptado como una de las maneras predilectas para dar forma y contenido a los textos y al arte y no debemos olvidar que el Grand Guignol y el expresionismo son reanudadores de este movimiento.

Ahora bien, ¿cómo se manifiesta el fenómeno de lo fragmentario en los textos dramáticos que hemos revisado en este trabajo? Me parece que la respuesta debe buscarse en dos planos diferentes:

- a) El texto literario.
- b) El texto espectacular.

En los textos literarios la noción de fragmentación puede verse también en dos niveles: en la estructura misma de algunos dramas y en el contenido. En cuanto a la estructura fragmentaria, el texto que resulta más paradigmático es *Los dramas de Lulú*, con sus actos desarticulables, independientes incluso del conjunto y que pueden leerse como historias aisladas.

En cuanto al contenido, hemos podido observar una especie de transición o recorrido que va de la noción de fragmentación abstracta a la noción de fragmentación concreta y encarnada; en otras palabras, un viaje de la enfermedad al síntoma, de lo invisible a lo visible. Por ejemplo, uno de los fantasmas que se cierne sobre todos los textos – y sobre todo sobre *Lui!* y *Los dramas de Lulú*- es la fragmentación del individuo en tanto que ser anónimo y desconectado en medio de la multitud de las grandes ciudades. La inquietud por la desconexión y por la alienación se aterriza en los dramas en el miedo concreto a los criminales, a los hechos impunes, a la posibilidad de ser la próxima víctima al salir del espacio seguro del teatro y enfrentarse al mundo real. Además, la cuestión del anonimato, de perder importancia entre los miles y miles, vuelve a ser sugerida en el drama *Hinkemann*, en cuyo personaje principal vemos encarnado el destino particular de uno de los incontables “soldados anónimos” que participaron en la guerra.

Otro ejemplo del viraje de la fragmentación invisible a la visible puede encontrarse de forma muy clara en el personaje de Lulú: la mujer con una identidad hecha añicos no puede sino reflejar el vacío en su relación con los demás. La cualidad protéica de Lulú, su capacidad para adecuarse a las exigencias que la sociedad le impone, es en el fondo una serie de disfraces que termina por aislarla en definitiva de los demás, porque los personajes que la rodean –con excepción de la Condesa- la consideran ya no como un ser humano, sino tan sólo como un objeto maleable, intercambiable y, en última instancia, dispensable también.

El progresivo aislamiento humano –esa sensación de estar atrapado en la propia piel y sin la posibilidad de tender puentes- se ve reforzado, sobre todo en los textos del expresionismo, a través de la “fragmentación” o desarticulación del lenguaje mismo, que se refleja a su vez en la incapacidad de comunicar que se ve en los diálogos entablados con

mucho esfuerzo entre los personajes, y también en el carácter fuertemente alegórico de los personajes. Si entendemos la alegoría como “ruina”, tal como lo sugiere Benjamin, lo que tenemos entonces en nuestros textos es una especie de contenido arquitectónico pulverizado, destrozado: un cementerio de lo que antes fue. En todo caso se debe subrayar que si bien en *Hinkemann* hay una fuerte presencia de la fragmentación en la articulación del lenguaje, no es el mismo caso con respecto a la estructura del drama.

En el drama *Le Jardin des Supplices*, del Grand Guignol, la fragmentación “invisible” o “abstracta” se manifiesta sobre todo en la gran necesidad de mantener límites bien establecidos, so pena de grandes infortunios, no sólo en una cuestión de género, sino también en la geografía política: oriente y occidente, ellos y nosotros, el mundo civilizado y el mundo bárbaro. El miedo al otro y a lo extraño, lo *unheimlich* que está más allá de lo familiar, se explica en el contexto del gran empuje imperialista de Europa en los últimos decenios del siglo XIX y que habría de sufrir una fuerte sacudida con la Primera Guerra Mundial.

También en el nivel del contenido y de la anécdota, encontramos que en los cuatro textos estudiados la fragmentación aparece, de forma gráfica (o tan sólo sugerida como en el caso de *Lui!*), a manera de mutilación física o tortura. De hecho, el miembro mutilado, sea la cabeza, el útero, un “listón” de piel, los ojos o el sexo, se convierte en una especie de fetiche que adquiere mucho mayor importancia que el personaje mismo.

Es justamente en la mutilación corporal que la noción de fragmentación llega al nivel del texto espectacular, de la puesta en escena. Debemos recordar que el teatro es un medio en que el signo literario se une al signo corporal visual: texto y actuación, palabra y cuerpo forman una unidad indivisible. Tanto el Grand Guignol como el teatro expresionista sacaron el mayor provecho posible a todas las posibilidades visuales que este género

permite. En efecto, a diferencia de la tradición clásica del teatro, en la cual se prefirió sólo sugerir las escenas violentas a mostrarlas en forma literal y frontal, tanto los dramas del Grand Guignol, como los dramas del expresionismo, los primeros en mayor medida que los segundos, sobre todo si tomamos el caso de *Hinkemann* en que las escenas violentas vuelven a ser tan sólo sugeridas, inclinan el plato de la balanza hacia el lado contrario (no debemos olvidar que Toller escribió su drama con un afán pacifista).

Las escenas de asesinatos, torturas y mutilaciones constituyeron, por lo general, el punto álgido y más esperado de los dramas. El Grand Guignol, por ejemplo, no dudó en emplear sofisticados efectos especiales para lograr sus propósitos de creación de una atmósfera de horror, cayendo incluso en el mal gusto y en lo excesivo. Sin duda alguna la presencia de “fragmentación” gráfica en estas dos expresiones artísticas causó una buena parte de los conflictos con las autoridades censoras, pero al mismo tiempo dejó entrever la semilla de un futuro portador de la violencia visual: el cine de terror.

En general nos parece que buena parte de la importancia del estudio crítico de estos fenómenos teatrales (y en particular la recuperación del Grand Guignol) radica en su utilidad para los estudios de las manifestaciones del horror a lo largo del siglo XX (y sin duda alguna el cine es uno de los principales portavoces del terror gráfico en nuestro tiempo), pues el Grand Guignol, a través de sus vasos comunicantes con el expresionismo y su producción literaria y cinematográfica, se erige como una especie de eslabón perdido entre el romanticismo oscuro de la escuela de Hoffmann y Chamisso, el romanticismo gótico inglés, y el filme de terror moderno. Estudiar las raíces del horror y de la fragmentación gráfica en la literatura ayudará a comprender sus alcances en las nuevas estéticas visuales.

Entre las nuevas preguntas que han surgido a raíz de la preparación e investigación de este proyecto, está precisamente la cuestión de la pervivencia de las temáticas del Grand Guignol en la llamada “Estética de la Nueva Carne”, fruto de la producción artística de la postmodernidad finisecular del siglo XX. La Nueva Carne (con Cronenberg como máximo representante en el cine, Joel Peter Witkin en la fotografía y H.R. Giger en la plástica) comparte con el Grand Guignol la noción de que

los lugares del monstruo no son ya las tinieblas, el subterráneo, o el espacio exterior, sino el propio cuerpo, ese apéndice siniestro, a la vez conocido y desconocido, que envejece, incuba tumores en silencio, reclama drogas, propaga virus y traiciona al alma negándose a continuar vivo indefinidamente. (Navarro : 35)

Sin duda la Nueva Carne se aleja también del Grand Guignol en cuestiones de tipo ético e incluye la fusión de la carne y el metal como una de sus características más importantes, pero en ella también se dejan ver los fantasmas del erotismo enfermizo tanto expresionista y grand-guignolesco y el miedo y la fascinación por las malformaciones, los contagios, las torturas, las intervenciones quirúrgicas, en fin... todos los avatares posibles de la carne. El estudio de la permanencia de ciertos aspectos de la estética del Grand Guignol en la estética de la Nueva Carne podría constituir la continuación de la presente tesis y abre nuevas preguntas a la investigación.

Bibliografía:

Adorno, Theodor (1969), *Teoría Estética* en:

http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/adornot/esc_frank_adorno0009.pdf

Ashoet, Wolfgang (1984) *Gesellschaftskritisches Theater im Frankreich der Belle Époque*, Heidelberg, Carl Winter Universitätverlag, p. 173

Bajtín, M, (1988), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Julio Forcat y César Conroy (trads.), Madrid, Alianza Editorial, p. 431

Bataille, Georges, (1986), *Erotism, Death and Sensuality*, New York, City Lights Publishers, p. 204

Bataille, Georges (2008), *El erotismo*, Antoni Vicens (trad.), México, Editorial Tusquets, p.p. 289

Benjamin, Walter, (1998), *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, España, Taurus, pp. 234

Benjamin, Walter (1998 B), “El Narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus.

Brooks, Peter (1993), *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, London, Harvard University Press, pp. 325

Chaine, Pierre y Lorde, André de, *Le Jardin Des Supplices*, en *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, (1995), Agnès Pierron (ed.), París, Robert Laffont, pp. 901-942

- Chaves, José Ricardo (2007), *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 178
- Dijkstra, Bram (1986), *Idols of Perversity. Fantasies of feminine evil in Fin-de-Siecle Culture*, Nueva York, Oxford University Press, p. 453
- Dijkstra, Bram, (1996) *Evil Sisters. The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*, Nueva York, Alfred A. Knopf. Inc. p. 472
- Dos Santos, Silvio José (2004), “The Bild Motif and the Character of Lulu” en *The Journal of Musicology*, Vol. 21, No. 2 (Spring, 2004), pp. 267-308
- Dove, Richard, *Revolutionary socialism in the work of Ernst Toller*, pp. 352
- Eco, Umberto (2007), *Historia de la fealdad*, María Pons Irazazábal (trad.), Barcelona, Lumen, p.389
- Fahr-Becker, Gabriele, (2004), *Art Nouveau*, E.U.A, Könemann, p. 423
- Fischer, Ernst (1967), “El arte y el capitalismo. El espíritu del romanticismo” en *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, p.245
- Florack, Ruth (1995), *Wedekinds 'Lulu. Zerrbild der Sinnlichkeit*, Tübingen, Niemeyer Verlag, p. 289
- Foucault, Michel, (1990), *The History of Sexuality (vols. I,II, III)*, London, Vintage Publishers.
- Foucault, Michel, (2000), *Los anormales*, Horacio Pons (trad.), Argentina, Fondo de Cultura Económica, p. 350

- Freud, Sigmund, (1981) *Obras completas tomos I, II, III*, Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), España, Biblioteca Nueva.
- Garin, Charles, *L'Alouette Sanglante ou Hioung-Pe-Ling*, en *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, (1995), Agnès Pierron (ed.), París, Robert Laffont, pp. 467-488
- Gay, Peter, (2001), *Weimar Culture. The outsider as insider*, London, W.W. Norton & Company, pp. 205
- Gilman, Sander L. (1985), *Difference and Pathology. Stereotypes of sexuality, race and madness*, Nueva York, Cornell University Press, p. 292
- Grunow-Erdmann, Cordula, *Die Dramen Ernst Toller im Kontext ihrer Zeit*, pp. 303
- Hand, Richard J. (1999), *London's Grand Guignol and the Theater of Horror*, Londres, University of Exeter Press, p. 292
- Hand, Richard J. (2002), *Grand Guignol. The French Theater of Horror*, Londres, University of Exeter Press, p. 270
- Heidegger, Martin (1994) "La pregunta por la técnica" en *Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjau, Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 9-37
- Hobsbawn, Eric (1998), *Extremes. The short Twentieth Century. 1914-1989*, Londres, Panteón Books, pp. 324
- Hobsbawn, Eric (1998 B), *La era del Imperio. 1875-1914*, Juan Faci Lacasta (trad.) España, Crítica Grijalbo, pp. 404
- Jonas, Robert A. (1969), "Frank Wedekind: Circus Fan" en *Monatshefte* Vol. 61, No. 2

- (Summer 1969), Wisconsin, University of Wisconsin Press, p. 139-156
- Kayser, Wolfgang, (1966), *The Grottesque in Art and Literature*, New York, McGraw-Hill, p. 234
- Kieser, Rolf, “The Opening of Pandora’s Box: Frank Wedekind, Freud, and Others” en *Frank Wedekind Yearbook, 1991* edited by Rolf Kieser and Reinhold Grimm, Volkmer Sander, Bern, Peter Lang Verlag, pp. 115
- Kristeva, Julia, (1982), *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.p 195
- Leiß, Ingo y Stadler, Hermann, (1999), *Deutsche Literaturgeschichte*. Band 8. Wege in die Moderne 1890-1918, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, p. 62-64
- Lorde, André de y Eugène Morel, *La Dernière Torture*, en *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, (1995), Agnès Pierron (ed.), Paris, Robert Laffont, pp.101-117
- Lovejoy, Arthur (1983), *La gran cadena del ser*, Barcelona, Icaria, pp. 367
- Lukitsch, Bettina (2009), *Théâtre du Grand Guignol. Diplomarbeit*, Wien, Universität Wien, p. 130
- Mai, Gunther, (2009), *Die Weimarer Republik*, München, C.H. Beck Verlag, p. 129
- Méténier, Oscar, “Lui!” en *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, (1995), Agnès Pierron (ed.), Paris, Robert Laffont, pp. 1-13
- Metzler, Jan Christian (2003), *De/Formationen. Autorschaft, Körper und Materialität im expressionistischen Jahrzehnt*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, pp. 388

- Meyer, Michael J. ed. (1995), "The Soul in the Meatsuit: Ivan Albright, Hannibal Lecter and the Body Grotesque", Amsterdam, Atlanta, pp. 153-170
- Moore, Lisa ed. (1997), "Modernism" en *The Harper Handbook to Literature*, 2a ed., New York, Longman, p. 300-301
- Navarro, Antonio José (ed.), (2002), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar.p.400
- Nietzsche, Friedrich, (1995), *El origen de la tragedia*, trad. Eduardo Ovejero Mauri, México, Espasa-Calpe, p. 226
- Pankau, Johannes G (2001) "Über die Planbarkeit des Schönen. Wedekins Werk im Kontext von Bohème, Ästhetizismus und Lebensreform am Beispiel von "Hidalla"" en *Kontinuität, Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1903-1918). Band 2*, Siegfried Dreiseitel/ Hartmut Vinçon (Hrsg.), Würzburg, Königshausen & Neumann, p. 316
- Pascal, Roy (1972), "Georg Lukacs: el concepto de totalidad", en *Georg Lukács. El hombre, su obra, sus ideas*, Barcelona, Grijalbo, p.423
- Patterson, Michael (1981), *The Revolution in German Theater. 1900-1933*, Boston, Routledge & Kegan Paul, p. 221
- Pierron, Agnès (ed.) (1995), *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, París, Robert Laffont, pp. 1435
- Pierron, Agnès, (2002), *Les Nuits Blanches du Grand-Guignol*, Francia, Seuil, pp. 157
- Praz, Mario, (1999), *La carne, la muerte y el diablo*, Rubén Mettini, (trad.), Barcelona, El

Acantilado, pp. 934

Requena del Río, Juan Andrés (1993) “Prólogo a *Lulú*” en *La caja de Pandora*, Barcelona, Cátedra, p. 1-56

Ritter, Naomi (1991), “The Portrait of Lulu as Pierrot”, en *Frank Wedekind Yearbook* Rolf Kieser and Reinhold Grimm, Volkmer Sander (eds.), Bern, Peter Lang Verlag, pp. 115

Safranski, Rüdiger (2009), *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, México, Tusquets, pp. 379

Saïd, Edward, (2003), *Orientalismo*, Nueva York, Random House Inc., pp. 420

Toller, Ernst, (1986), *Hinkemann*, Ditzingen, Reclam, pp. 95

Übersfeld, Anne (1999), *Reading Theater*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 376

Ulrich, Barbara (2002) *The hot girls of Weimar Berlin*, Los Ángeles, Feral House, p. 109

Villena, Luis Antonio de (1985), “Prólogo” en *Estetas y Decadentes*, Colección Oval no. 2, J. Tablate Miquis y P.N. Sobregrau (directores), España, J.Tablate Miquis Ediciones, p. 11-14

Wedekind, Frank, (1985), *La caja de Pandora*, Barcelona, Cátedra, p. 235

Wedekind, Frank, (2008), *Lulu*, Stuttgart, Reklam, p. 206

Wellner, Albrecht (1993), “Razón, utopía y la dialéctica de la Ilustración” en *Habermas y la modernidad*, México, REI, p.432

Zola, Émile, (2001) *Naná*, Francia, Adamant Media Corporation, pp. 432