

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Los aportes del Gran Guignol en la búsqueda de una mirada escénica contemporánea  
de *Edipo Rey*

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADO EN TEATRO

**AUTOR**

Alejandro Enrique Perez Heredia

**ASESOR**

Mateo Chiarella Viale

Lima, 2021

## RESUMEN

La siguiente investigación tiene como objetivo proponer una lectura contemporánea de la obra *Edipo Rey* desde la perspectiva del *Grand Guignol*. A través de la revisión del *Grand Guignol* como estilo teatral propio del género de terror, y de las características esenciales de la obra de Sófocles, imaginamos cuáles serían las bondades de utilizar el universo del *Guignol* para ofrecer lineamientos hacia una puesta en escena que conversase con nuestro aquí y ahora. Sin duda, la monstruosidad en el ser humano, como concepto fundamental, será un pilar para la propuesta final; sin embargo, los aportes del *Guignol* se circunscriben también al uso del espacio, la actuación, los efectos sonoros, el trabajo con el público, los efectos especiales, el *gore*, etc. No es nuestra intención hacer un mero ejercicio estético, sino dar cuenta de cómo el *Grand Guignol* es un estilo vigente con un lenguaje y una estética propia, capaz de ayudar a potenciar discursos escénicos.

## AGRADECIMIENTOS

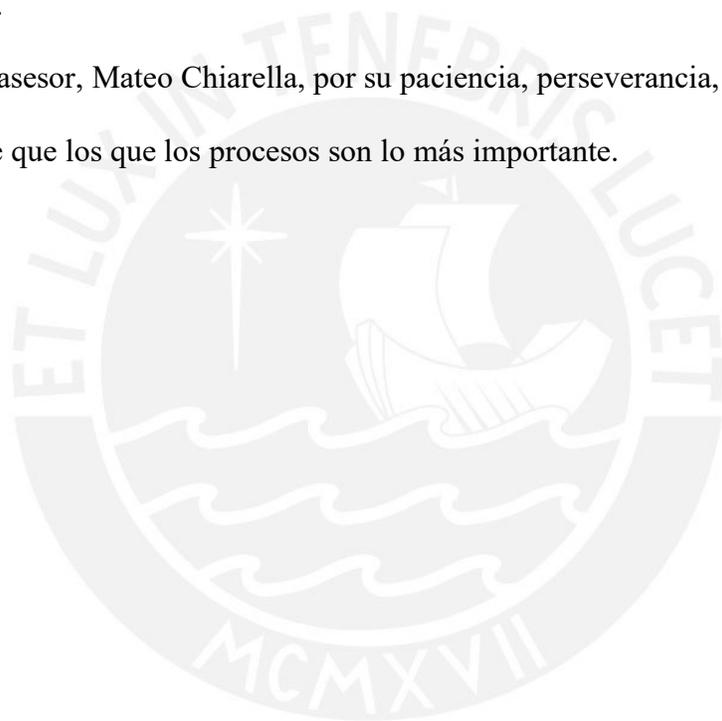
Agradecido con mi madre, por la vida y las oportunidades que ha brindado. Agradecido por enseñarme a luchar.

Agradecido con mi familia por tantos momentos.

Agradecido con mis amigos por su incondicional aceptación y apoyo.

Agradecido con mis amigas y hermanas de ALEPH Escuela de Artes Escénicas, por su confianza, su amistad y su arte.

Agradecido con mi asesor, Mateo Chiarella, por su paciencia, perseverancia, profesionalismo y guía. Por enseñarme que los procesos son lo más importante.



## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b>	<b>ii</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>iii</b>
<b>ÍNDICE</b>	<b>iv</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	<b>3</b>
<b>METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN</b>	<b>5</b>
<b>HIPÓTESIS</b>	<b>6</b>
<b>CAPITULO 1: EL GÉNERO DE TERROR.....</b>	<b>7</b>
1.1. Definición.....	7
1.2. El terror arte.....	8
1.3. Elementos del género de terror.....	9
1.3.1. Terror en el espectador.....	9
1.3.2. Conexión público-personaje.....	10
1.3.3. La víctima.....	11
1.3.4. El monstruo.....	11
1.3.5. El horror.....	12
1.4. El <i>Grand Guignol</i> como variante.....	13
<b>CAPITULO 2: EL GÉNERO DE TERROR EN EL TEATRO: <i>EL GRAND GUIGNOL</i>.....</b>	<b>16</b>
2.1. Orígenes e historia del <i>Grand Guignol</i> .....	16
2.1.1. Antecedente: Teatro Libre.....	16
2.1.2. La era Méténier.....	17
2.1.3. La era Maurey.....	18
2.1.4. La era Choisy y decadencia.....	19
2.2. Principales características.....	20
2.2.1. La monstruosidad del ser humano en reemplazo del monstruo sobrenatural.....	20
2.2.2. Lo explícito: los inicios del gore.....	21
2.2.3. La combinación de géneros teatrales.....	22
2.2.4. El deleite en los detalles por encima de los motivos del crimen.....	22

2.3. Principales elementos estéticos.....	23
2.3.1. Perversión de lo sagrado o sacralidad de lo perverso.....	23
2.3.2. Las posibilidades del lugar teatral en tanto espacio escénico.....	24
2.3.3. Efecto claustrofobia: no puedo escapar.....	24
2.3.4. Farsa y melodrama en la actuación.....	25
2.3.5. Efectos especiales.....	26
2.4. Influencia del <i>Guignol</i> .....	26
2.4.1. En el teatro.....	26
2.4.2. En el cine.....	27
2.4.2.1. <i>Kill Bill</i> : la construcción de un lenguaje y un discurso influidos por el <i>Guignol</i> .....	27
2.4.2.1.1. Humanos y monstruos a la vez.....	28
2.4.2.1.2. El <i>gore</i> .....	28
2.4.2.1.3. El cruce de géneros: violencia y humor.....	28
2.4.2.1.4. Representación episódica.....	28
2.4.2.1.5. Estilo de actuación.....	29
2.4.2.1.6. Música y efectos de sonido.....	29
2.4.2.1.7. La imagen y el color.....	30
<b>CAPITULO 3: EDIPO REY.....</b>	<b>32</b>
3.1. El mito de Edipo.....	32
3.2. <i>Edipo Rey</i> de Sófocles.....	34
3.3. Elementos trágicos en <i>Edipo Rey</i> .....	36
3.3.1. Peripetia.....	36
3.3.2. Anagnoris.....	37
3.3.3. Lance patético.....	39
3.4. Análisis de Edipo como personaje.....	40
3.4.1. Acción, objetivo, motivación.....	40
3.4.2. Edipo como personaje trágico.....	41
3.4.2.1. La calidad moral de Edipo.....	41
3.4.2.1.1. Hybris.....	41
3.4.2.2. El incesto.....	42
3.4.2.3. Parricidio.....	42

3.4.2.4. Desconocimiento de lo que se hace y a quién se lo hace.....	42
3.5. El terror y la compasión en la tragedia griega.....	43
3.5.1. El terror.....	43
3.5.2. La compasión.....	43
<b>CAPÍTULO 4: HACIA UN ESPECTÁCULO TEATRAL DE <i>EDIPO REY</i> DESDE EL</b>	
<b><i>GRAND GUIGNOL</i>.....</b>	<b>45</b>
4.1. Diálogo <i>Edipo Rey - Grand Guignol</i> .....	45
4.1.1. Personajes Monstruosos.....	45
4.1.1.1. Edipo y Yocasta, víctimas y monstruos.....	45
4.1.1.1.1. El parricidio.....	46
4.1.1.1.2. El incesto.....	46
4.1.1.2. La representación humana (y monstruosa) del destino: una propuesta.....	47
4.1.1.3. Humanos en espacios marginales: ciudad destrizada.....	48
4.1.2. El gore.....	48
4.1.2.1. La culpa de Edipo.....	48
4.1.2.1. El dolor de Yocasta.....	49
4.1.3. La claustrofobia de la trama: el hombre no puede escapar al destino.....	50
4.2. Nuestro discurso para una puesta en escena.....	50
4.2.1. La doble crisis.....	50
4.2.1.1. Crisis sanitaria.....	50
4.2.1.2. Crisis política.....	51
4.3. Recursos estéticos del <i>Guignol</i> para una posible representación de Edipo.....	51
4.3.1. Hacia la sacralidad de la perversión, el lugar teatral y el espacio escénico.....	51
4.3.2. Estilo de actuación y personajes.....	52
4.3.2.1. El pueblo.....	52
4.3.2.2. Edipo.....	52
4.3.2.3. Yocasta.....	53
4.3.2.4. El destino (Personaje X) .....	53
4.3.3. <i>Gore</i> : imágenes .....	54
4.3.3.1. El nacimiento de Edipo.....	54
4.3.3.2. Aproximaciones sexuales entre Edipo - Yocasta.....	54

4.3.3.3. El asesinato de Layo.....	54
4.3.3.4. Suicidio de Yocasta.....	54
4.3.3.5. Auto ceguera de Edipo.....	55
4.3.4. Efectos especiales.....	55
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>56</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA.....</b>	<b>58</b>



## INTRODUCCIÓN

Esta investigación pretende, en primer lugar, establecer un vínculo entre los elementos del *Grand Guignol* y la obra *Edipo Rey* de Sófocles. Para ello, será necesario conocer qué es el *Grand Guignol* y cuáles son las principales características de *Edipo Rey*. Después de entablar este diálogo, intentaremos buscar una praxis que dé cuenta de un acercamiento particular a la obra. Lineamientos, y no más que eso, que puedan no solo servir de punto de partida para una puesta en escena, sino demostrar cómo puede el *Grand Guignol* ayudar a potenciar un discurso, en este caso, social, en torno a una obra teatral.

El *Grand Guignol*, más conocido como “el teatro del terror”, es un estilo teatral nacido a finales del siglo XIX e inicios del XX. Influido por las ideas naturalistas, intentaba alejarse del terror sobrenatural para centrarse en las “deformaciones” humanas; el hombre simplemente a través de sus acciones era capaz de generar terror en el público. Así, muchas de las obras escritas y realizadas para el *Guignol* estaban basadas en crímenes reales de la época.

Es importante, subrayar que la búsqueda del miedo es un fin en sí mismo para el *Guignol*. El impacto emocional en el público y la espectacularidad por conseguirlo, no son para el *Guignol* simplemente consecuencias. Así como la comedia basa su esencia en el divertimento o la gracia, el *Guignol* se ancla en el terror.

Creemos que existen puntos de encuentro entre la tragedia griega y el *Guignol*. El horror, la catarsis, el pathos son elementos que consideramos de alguna manera comunes. Siendo *Edipo Rey*, según Aristóteles, la tragedia paradigmática, se presenta como una obra dócil para nuestro trabajo.

Por otro lado, hablar de una visión contemporánea implica no solo ligar el estilo con la obra, sino encontrar elementos de nuestra realidad y nuestro tiempo que sustenten la obra en el

estilo. A eso es lo que denominaremos discurso escénico. Rasgos sociales de hoy, que se manifiesten artísticamente en nuestro *Edipo Guignol*.



## JUSTIFICACIÓN

Mi primer contacto con el género de terror, como el de muchos de mis compañeros de generación, fue a través de las películas clásicas de los ochenta y noventa: *El Exorcista*, *Pesadilla en Elm Street*, *Masacre en Texas*, etc. En aquellos largometrajes, prototipos de una fórmula usada hasta el agotamiento, se nos presentaban monstruos que, motivados por traumas o rencores del pasado, asesinaban jóvenes, en su mayoría adolescentes. Con el paso de los años, y de nuevas formas expresivas del género, pudimos notar la tremenda ingenuidad con la que consumíamos estas películas: argumentos predecibles, falsos maquillajes y quizás lo más importante: lo sobrenatural como regla daba pie al abuso de inverosimilitud.<sup>1</sup>

Durante mi proceso universitario, en el curso de Historia del Espectáculo Teatral I de la carrera de Teatro en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, estudiamos las tragedias griegas. Por alguna razón, al leerlas, las imaginaba como películas de terror. Había, sin embargo, algo especial, algo nuevo. Los horrores no venían de traumas sino de lamentables equivocaciones, de acciones fallidas, o de conflictos en donde las acciones del hombre terminaban siendo castigadas de dura manera por los dioses. En resumen, las entendía como historias de terror, oscuras, siniestras, monstruosas, sino además como piezas de mucha profundidad. Lo monstruoso no se mostraba desde el inicio, sino que lentamente se iba develando.

A partir de esto, mi interés por encontrar un vínculo entre el terror y el teatro se hizo latente, y fue así como llegué al *Grand Guignol*. Una vertiente teatral que se caracteriza por provocar terror en el espectador a través de la condición y el accionar de determinados seres

---

<sup>1</sup> Cuando nos referimos a lo sobrenatural, tomamos como ejemplo la trama de *Pesadilla en Elm Street* en donde el monstruo de los sueños genera monstruosidad en la vida real del personaje

humanos, tipos que, para el espectador, eran reconocibles en el espectro social. Luego regresé a mis sensaciones originales sobre la tragedia y me decidí plantear una investigación que revisara una tragedia, bajo la lupa de este estilo.

La razón para esbozar una línea de montaje es porque me interesa, además, tener recursos concretos para construir actoralmente desde el terror. Deseo investigar el terror desde la praxis actoral, y por supuesto también desde la dirección. Una investigación como esta, se vuelve un camino claro, aunque no único, para entender las posibilidades del terror en una obra teatral.



## METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

### **Pregunta general:**

¿Es el *Grand Guignol* una posibilidad estética válida y justificada para lograr una mirada contemporánea de la tragedia *Edipo Rey*?

### **Preguntas específicas:**

¿Qué es el género de terror?

¿Qué es el *Grand Guignol*?

¿Cuáles son las principales características de la obra *Edipo Rey* de Sófocles?

¿De qué manera conversan el *Grand Guignol* con *Edipo Rey* de Sófocles?

¿Qué elementos del lenguaje y la estética del *Grand Guignol* nos ayudan delinear una puesta en escena de *Edipo Rey*?

### **Objetivo general:**

Revalorar al *Grand Guignol* como un estilo teatral capaz de potenciar el discurso de una obra teatral.

### **Objetivos específicos:**

Demostrar el vínculo entre los elementos del *Grand Guignol* y *Edipo Rey*.

Delinear, usando los elementos del *Grand Guignol*, algunas premisas para una posterior puesta en escena de *Edipo Rey*.

## HIPÓTESIS

Demostrar que es posible una lectura de *Edipo Rey* tomando como punto de partida las motivaciones, el lenguaje y los recursos estéticos del *Grand Guignol* y en ello, revalorar el *Grand Guignol* como estilo capaz de potenciar el discurso detrás de una puesta en escena.



## CAPITULO 1: EL GÉNERO DE TERROR

### 1.1) Definición

Existe diversa bibliografía sobre la definición y el análisis del terror como género. Nos parece particularmente interesante las ideas del filósofo Noell Carroll, quien es considerado una de las principales figuras en el pensamiento del arte contemporáneo.

De acuerdo con Carroll, el género de terror tiene como fin principal, de allí su nombre, y a eso dirige todos sus elementos, ocasionar el terror en el espectador:

Tomando a Aristóteles para proponer un paradigma de lo que puede ser la filosofía de un género artístico, ofreceré a continuación una explicación del terror en virtud de los efectos emocionales que está diseñado para causar en el público. Ello implicará tanto la caracterización de la naturaleza de este efecto emocional como una revisión y análisis de las figuras recurrentes y de las estructuras de la trama empleadas por el género para despertar los efectos emocionales apropiados. Entonces, en el espíritu de Aristóteles, supondré que el género está diseñado para producir un efecto emocional, intentaré aislar dicho efecto, e intentaré mostrar cómo las estructuras características, la imaginería y las figuras del género están dispuestas para causar la emoción que llamaré *terror-arte* (2005, p.17).

En palabras de Carolina Cansino “poco importa de qué manera se manifiesta esta sensación en el espectador, lo que define a este género es el sobresalto escalofriante que produce” (2005, p. 3). El género de terror puede expresarse en diversas disciplinas artísticas como el cine, el teatro o la literatura.

## 1.2) El terror-arte

Para Carroll, existe una clara diferencia entre la emoción de terror suscitada por una pieza del género y el terror provocado por distintos eventos o sucesos de nuestra cotidianidad. Al terror generado por piezas del género lo denomina terror-arte.

No todo lo que puede llamarse terror en el arte es *terror-arte*. Por ejemplo, uno puede sentirse aterrado por el asesino de *El extranjero* de Camus o por la degradación sexual en *Los 120 días de Sodoma* del Marqués de Sade. No obstante, aunque ese terror sea provocado por obras de arte no es parte del fenómeno que denomino *terror-arte* (...) Por estipulación, *terror-arte* se refiere al producto de un género que cristalizó, a grandes rasgos, en torno a la época de la publicación de Frankenstein —súmensele o réstensele cincuenta años— y que ha persistido, a menudo cíclicamente, a través de las novelas y obras de teatro del siglo XIX y en la literatura, los cómics, la *pulp fiction* y el cine del siglo XX (...) Las novelas, las películas, las obras de teatro, las pinturas y otras obras que se agrupan bajo la etiqueta de «terror» se identifican según diferentes clases de criterios. Al igual que las novelas de suspense o de misterio, las novelas se denominan de terror en relación con su capacidad intencionada de generar cierta afectación (Carroll, 2005, pp. 22-23).

Esta afectación es un estado emocional de miedo producido por creencias o pensamientos acerca de determinadas propiedades de objetos y situaciones. Se trataría de elementos cognitivos y evaluativos. Es decir, no solo sentimos miedo por reconocer que viene un gran camión hacia nosotros, sino porque se sabe que ese camión es peligroso (p. 33).

Sobre cómo termina funcionando el *terror arte* en el espectador/lector, Carroll menciona:

Asumiendo que «yo-en-tanto-que-soy-parte-del-público» estoy en un estado

emocional análogo al de los personajes atacados por monstruos, entonces: estoy eventualmente arte-terrorizado por algún monstruo X, pongamos Drácula, si y sólo si 1) estoy en algún estado anormal de agitación sentida físicamente (estremecimiento, temblor, chillido, etc.) que 2) ha sido causado por a) el pensamiento de que Drácula es un ser posible, y por la creencia de que b) dicho Drácula tiene la propiedad de ser físicamente (y tal vez moral y socialmente) amenazador en las formas descritas en la ficción y que c) dicho Drácula tiene la propiedad de ser impuro, donde 3) tales pensamientos van normalmente acompañados por el deseo de evitar el contacto con cosas como Drácula (2005, p. 34).

### **1.3) Elementos del género de terror**

#### **1.3.1) Terror en el espectador**

Hemos mencionado ya, que el género está sostenido por la intención, desde su estructura, de generar una afectación particular en el espectador. Pero, cómo es que se manifiesta este terror en él.

Llacer (1996), habla del efecto físico: “palpitación, ansiedad, palidez, grito, huida y temblor son movimientos reflejos propios del miedo que produce el género de terror” (p.9).

Por otro lado, Agejas (2019) menciona que la reacción física del espectador al terror se debe a la sensación de una amenaza constante sobre él:

Ya sabemos que suele ir acompañada por una reacción física, orgánica, causada por el sistema nervioso autónomo y que tiene como finalidad, la de preparar el organismo para que se disponga a defenderse o a huir. En todo caso, se trata de

una pasión causada por elementos de la realidad que dibujan un futuro amenazador al que el sujeto se anticipa (p. 150).

La emoción generada en el espectador es el elemento más importante en el género: todos los siguientes elementos que mencionaremos a continuación perderían su valor e importancia si el espectador no sintiese terror en ningún momento. “El género de terror no se define por sus arquetipos y puesta en escena sino por las emociones que genera en la audiencia. Su propósito final es producir esa parálisis de manera controlada” (Carrera, 2014, p. 2).

### **1.3.2) Conexión emotiva público-personaje**

La conexión público-personaje en el género de terror guarda importancia, según Carroll (2005, p. 29), por el hecho de que la emotividad del público va, en la mayoría de los casos, de forma paralela a las emociones vividas por los personajes, sobre todo de la víctima. En otras palabras, cuando un personaje, dentro del género de terror, se encuentra en una situación peligrosa o amenazante que le suscita terror, ansiedad o desesperación, estas emociones también serán vividas por el público.

Carroll también señala que esta conexión entre el espectador y el personaje nos ayuda a identificar el *terror-arte*: no sólo es la emoción del espectador sobre la base de lo que ve (proceso cognitivo), sino que el espectador se vincula con los males que le pueden ocurrir al personaje y con el peligro que el monstruo representa para este (proceso evaluativo) (p. 30).

Por otro lado, Carrera, quien ha realizado distintos trabajos acerca del género de terror en el teatro, también hace referencia a la conexión mencionando que en este elemento está el éxito de la pieza. “Cuanto más próximo se vea el lector/espectador a las vivencias y emociones de los sujetos de la ficción, más éxito habrá logrado la obra” (2019, p. 529).

### **1.3.3) La víctima**

Dentro de toda pieza de terror debe existir una víctima. Y aunque a primera vista, parecería que estamos hablando de la víctima del monstruo, su esencia no radica en el vínculo con él sino en recibir un castigo por su error. En tanto eso, puede tener culpabilidad directa o indirecta. De acuerdo con Párraga, las víctimas con culpabilidad directa son aquellas cuyo error ha sido ocasionado por sus propias acciones o para ser más claros por la ejecución de un desafío. Por lo general, pecan de soberbia desmedida y esto las lleva a desafiar los límites humanos al mismo tiempo que violar las leyes divinas y sobrenaturales. Por otro lado, tenemos la víctima de culpabilidad indirecta que es aquella que, sin asumir ningún riesgo, es depositaria del error. Tomemos de ejemplo el caso de la niña Reagan en la película *El Exorcista* que nos cuenta la historia de esta niña que después de haber estado jugando con una Ouija es poseída por un espíritu demoníaco. En este caso, Reagan nunca juega Ouija con la intención de acabar siendo poseída. Por el contrario, su idea es divertirse con ella, pues ella la ayuda a conversar con su amigo “Captain Howdy” (2012, pp. 33-34).

### **1.3.4) El monstruo**

Carroll (2005) define el monstruo, dentro del género de terror, como una entidad reconocida por ser una amenaza física, psicológica, moral y social (p. 56).

En cuanto al aspecto físico, debe ser intimidante y peligroso. Este monstruo despierta en quienes lo sufren, los miedos más íntimos del ser humano: miedos infantiles, el temor a ser devorado o desmembrado, o los miedos sexuales, como la violación o el incesto.

Cuellar, por su parte, profundiza en el impacto y la imagen del monstruo dentro de la sociedad. “El monstruo se conforma, entre otras cosas, por oposición a los valores que una cultura “blanca” occidental realza, tales como espiritualidad, limpieza, virtud, simpleza, felicidad,

inocencia, delicadeza, feminidad, abstinencia, castidad, etc.” (2008, p. 233). El monstruo es la manifestación de todo aquello que una sociedad considera inmoral y antiético; es decir, este rompe con los valores instaurados predeterminadamente por la sociedad.

Finalmente, Rodríguez menciona cómo el monstruo va transformándose esencialmente con el pasar del tiempo y en función a las distintas sociedades (2014, p. 27). Esto se debe a que cada sociedad e individuo experimenta el miedo de diferente manera. Según Cansino (2005) cada cultura tiene distintos miedos, por ende, no puede existir un estereotipo de monstruo, sino estos deben ser particulares para cada cultura y sociedad (p. 3).

### **1.3.5) El horror**

A pesar de que existe un extenso debate entre la diferencia del terror y el horror, para esta investigación tomaremos el horror como uno de los elementos del género de terror.

En 2019, Agejas, define el horror como la sensación de un gran miedo acompañado de un desprecio por lo que se presenta, pues lo considera repugnante y cruel (p. 150).

Siguiendo esta línea, Gonzáles relaciona el horror con aquello monstruoso que rompe las normas dominantes y represiones del día a día. Asimismo, coloca la diferencia entre este y el terror, en el espectador. El terror mantiene al espectador ansioso; es testigo de una amenaza que viene a interrumpir la seguridad de los personajes; sin embargo, existe la posibilidad de que estos escapen. Por otro lado, en el horror el espectador, maniatado, observa cómo los personajes deben enfrentarse de forma directa con la violencia psicológica y física, sin tregua o sin posibilidad de escapar. El terror ofrece una salida, pero cuando comienza el horror ya no la hay (2017, p. 36).

Por su parte, Llacer hace notar otra diferencia según el tipo de daño que causan al personaje. El horror es la reacción de personaje frente a la decadencia moral mientras que el terror es el temor a algún daño físico (1996, p. 11).

Finalmente, Penner, Scheneider y Duncan (2012) asumen el horror como una emoción causada en un momento cumbre dentro de la pieza de terror. El horror es el momento en que el personaje se encuentra frente a frente con sus grandes miedos. Para entender mejor la diferencia entre terror y horror, los autores proponen la metáfora de la puerta. El terror es la emoción que sentimos al saber que hay algo que nos espera detrás de una puerta; no sabemos qué es, pero sabemos que es algo terrible, mientras que el horror es la emoción al cruzar esa puerta y tener aquello delante de nosotros, nuestras pesadillas hechas realidad.

Para esta investigación, asumiremos el horror como la emoción vivida por el espectador y personaje frente a la materialización de los miedos; es decir, el clímax del terror. Es allí, donde tanto el espectador como el personaje deberán enfrentar aquello que han querido evitar durante toda la historia.

#### **1.4) El *Grand Guignol* como variante**

Si bien Carroll, menciona que el *Grand Guignol* no pertenecería al género del terror, pues este "requiere sádicos más que monstruos" (p.24), creemos que hay puntos de encuentro importantes. Por lo pronto, ambos tienen como lógica la búsqueda del terror en el espectador. Pero dado que el *Grand Guignol* proviene de las canteras del Naturalismo, es interesante reconocer que el género de terror puede haber encontrado una particularidad al entrar en simbiosis con dicha corriente. Es irrefutable, que el deseo de evidenciar una verdad cruda puede terminar generando seres humanos vistos como monstruos. La amenaza, propia de la característica del monstruo, está enraizada, en todo caso, en lo moral y lo social. La deformación física es por supuesto un elemento importante para el *Grand Guignol* como lo veremos adelante. Pero lejos de representar, por lo menos inicialmente, personajes irreales, el *Grand Guignol*, acorde con su esencia naturalista, buscó mostrar personajes lúmpenes,

marginados o tullidos. Esto evidencia el rasgo esencial planteado por Cuellar en donde el monstruo se conforma particularmente en oposición a los valores morales sugeridos por una determinada sociedad. Por otro lado, la esencia naturalista del *Grand Guignol* puede entenderse como una vía para la reinención del monstruo. Aquello que aseguran Rodriguez y Cansino: el monstruo se contextualiza de acuerdo con la sociedad a la que sirve.

Pero si algún elemento del género del terror puede caracterizar al *Grand Guignol*, es que este último apunta al horror por sobre todas las cosas: lo que se presenta es repugnante y cruel, el espectador ve a los seres humanos ya pervertidos física, moral y socialmente sin que puedan revertir su esencia, la pesadilla hecha realidad. Por otro lado, si asumimos el *horror* como la sobreexpresión del terror, el *Grand Guignol* apela a ello en tanto representación de lo extremo. No en vano se dice que el *Grand Guignol* es el germen del cine *gore*.

Hablar del género de terror antes que del *Grand Guignol* puede servirnos para crear un puente entre la tragedia griega y este último. Hemos mencionado al inicio del capítulo cómo Carroll, intenta crear un paradigma estructural sobre un género artístico, tal cual lo hace Aristóteles en la *Poética*, apelando a figuras recurrentes y estructuras de la trama. Creemos que dicha imitación no solo ha servido para generar una estructura análoga, sino que ha dejado ver una empatía entre la tragedia y el *género de terror*. Así pues, plantear una mirada a una obra trágica desde el género, bien podría ser algo sumamente dócil. Pero al sentir las cercanas, no sería mucho lo que podríamos descubrir. Plantear una mirada desde el *Grand Guignol*, en cambio, entendiéndolo como una variante extrema del género, apelando al tortuoso vínculo con el espectador, a la monstruosidad y al horror, pero sobre todo entendiendo que puede ser el *Grand Guignol* un lenguaje capaz de mostrarnos en fondo y forma un Edipo, equivocado, cruel, soberbio, deforme contrastado con un pueblo sufriente, enfermo, amputado o por amputar, nueva forma de representar la indolencia de los poderes,

puede sí ser un aporte en tanto se apela a los elementos de la vanguardia para potenciar una pieza clásica.



## CAPITULO II: EL GÉNERO DE TERROR EN EL TEATRO: *EL GRAND GUIGNOL*

### 2.1) Orígenes e historia del *Grand Guignol*

*Le théâtre du Grand Guignol du Paris* o sencillamente *Grand Guignol* fue una compañía teatral, -que a la postre terminaría, dada la peculiaridad de su propuesta, otorgándole su nombre a un estilo artístico-, que se caracterizó principalmente por ofrecer espectáculos de terror. Fundado por Óscar Méténier (1859-1913), tenía su sede en una pequeña sala cerca del barrio Montmartre, por lo que no es difícil pensar que espacio y compañía formaban parte del ambiente bohemio, alternativo y contestatario característico de la zona. El *Grand Guignol* funcionó desde 1897 hasta 1962. Durante su historia pasó por tres distintos dueños, cada uno aportándole variantes a la esencia.

#### 2.1.1) Antecedente: Teatro Libre

Antes de fundar el *Grand Guignol*, Méténier trabajó durante casi diez años con el director de escena y empresario teatral André Antoine en el “Teatro Libre”. Antoine, quien ejerció gran influencia en Oscar Méténier, venía poniendo en práctica sobre el escenario las ideas propias del naturalismo, que como sabemos buscaba objetivar la naturaleza dejando de lado sublimaciones, retóricas o realidades veladas, presentando así dramas que se desarrollaban en ambientes sórdidos y con personajes marginales como prostitutas, delincuentes, etc.

Pronto las obras de Zola, Ibsen, Hauptmann o Strindberg, autores adscritos al naturalismo, fueron siendo un limitante en vez de proyectos de investigación escénica para Antoine, acercándose así a las *comédies rosses*, mejor conocidas como obras de teatro cruel, y a nuevos autores como Avery o Fabre. Este giro no solo tenía que ver con su ánimo artístico sino también con la demanda del público cuyo gusto estaba siendo modelado por la novela gótica y

folletinesca, y por el éxito de la prensa amarilla llena de noticias sobre asesinatos y otros crímenes (Ocaña, 2020).

En 1887, se estrena en el Teatro Libre la obra *En Familia* escrita por Méténier que contaba una historia centrada en los bajos fondos parisienses. El regente de un negocio lumpen se reúne a cenar con su hija prostituta y su hijo ratero. El hijo cuenta con detalle, cómo ha sido la ejecución en la guillotina, de su compañero de correrías.

Algunas otras piezas de Méténier se pusieron en el “Libre”. Todas guardaban las mismas características: piezas de teatro breve, que apenas superaban la media hora de duración, y cuyos argumentos, anteriormente naturalistas, fueron sustituidos por un realismo crudo y truculento (Ocaña, 2020).

### **2.1.2) La era Méténier**

Luego de su experiencia con Antoine, Méténier fundó el *Grand Guignol* en 1897. Tomó el nombre *Guignol* de una popular marioneta francesa utilizada para hacer sátira social y política. De acuerdo con Olivera, la compañía fue nombrada así, pues tenía como sustento la crítica a través de personajes poco deseables dentro de la sociedad francesa como prostitutas, vagabundos, asesinos, psicópatas, etc. (2008, p. 20).

La compañía, a pesar de ser reconocida principalmente por hacer teatro de terror, alternaría en su repertorio dramas, comedias, sainetes y vodeviles. Según Pierron, esto tenía también un sentido:

El fuerte contraste generado por el cambio de género en un mismo programa provocaba un cierto efecto balsámico (una comedia alivia al público que acaba de asistir a un espectáculo de terror) y al mismo tiempo perturbador (una pieza de

terror sobrecoge al público más intensamente si éste acaba de presenciar una comedia ligera) (citado por Ocaña, 2020, pp.167-168).

Méténier, en la noche de apertura, definió lo que sería el estilo del Grand Guignol: una de las piezas a presentarse aquella noche, era su adaptación de *Mademoiselle Fifi* de Guy de Maupassant. Esta obra cuenta la historia de una prostituta francesa Rachel y un petulante, y amanerado, oficial prusiano a quienes sus compañeros llaman *Mademioselle Fifi*. Ambos convergen en una fiesta depravada. Afectado por el alcohol, y por el desenfreno de la orgía Fifi empieza a lanzar crueles ofensas hacia Francia y los franceses. Inicialmente, Rachel lo ignora, pero pronto se subleva y lo apuñala con ensañamiento hasta matarlo. Sexo, seducción y violencia, quedarían impregnados en la piel del Guignol. Por supuesto, que esto trajo consigo la crítica de la Iglesia y el Estado, pero ello lejos de evitar su continuidad, alentó al público. Un público dispuesto a sufrir las consecuencias de aquel horror mencionado en el capítulo anterior; de acuerdo con Olivera (2008) cada noche la policía tenía que cerrar el teatro debido a la gran cantidad de desmayos y ataques de pánico de los espectadores.

### **2.1.3) La era Maurey**

En 1898 el teatro pasó a manos del director Max Maurey.

Maurey quería que la experiencia del Guignol fuese lo más parecida a las “casas de terror” que abundaban en las ferias (Olivera, 2008 p. 21). Así, renegó de los textos que limitasen la posibilidad de generar terror, razón por la cual tuvo cierta predilección por las obras del dramaturgo André de Lorde. De Lorde escribió 150 obras, todas ellas dedicadas a la explotación del terror y la locura. Con de Lorde como aliado, Maurey profundizó en los aspectos físicos del terror y en las alteraciones mentales como detonadores de las tramas. De allí que las escenas

sangrientas y las torturas tomaran mayor importancia y se representarían con mayor realismo (Sarmiento, 2017).

Durante la época de Maurey, y gracias a expertos como Paul Ratineau, actor y técnico de escena, se llevó a otro nivel los efectos especiales y la iluminación. Con ingeniosas técnicas, Ratineau sugería, ayudado por la luz, perforaciones de los globos oculares con explosivos chorros de sangre o cabezas mutiladas que rodaban. Todo ello, trabajados bajo los mismos principios de la magia. Los ataques con ácido estaban a la orden del día en las noticias. Los actores del *Grand Guignol* usarían de forma temprana, el látex para sugerir una cara pegajosa y derretida (Williams, 2019)

Según Richard J. Hand, profesor de la Universidad East Anglia: “se convirtió en un teatro de terror, pero no en un teatro sobrenatural: estaban interesados en asesinos en serie, lunáticos escapados, ataques de venganza. Lo que sin duda atrajo a la gente: lo leían en el periódico y luego lo veían representado en el escenario "(Hand citado por Williams en artículo de la BBC, 2019).

#### **2.1.4) La era Choisy y decadencia**

La última administradora y directora del *Grand Guignol* fue Camille Choisy quien tomó el cargo en 1926. Ella decidió alejarse de los actos sangrientos y grotescos, para poder crear un terror mucho más psicológico. Se decidió, principalmente a fusionar el terror con la comedia negra. Esto redujo los ataques de ansiedad y pánico en los espectadores y propició, en consecuencia, que aquellos se conectarán en mayor medida con la historia (Olivera, 2008).

Se cree que el *Grand Guignol* comenzó su decadencia debido a la Segunda Guerra Mundial, que llevó el nivel de degradación humana a lugares impensables. Las atrocidades de la batalla superaban a lo expuesto en la escena. Familiarizados con las terribles noticias que se

presentaban en los cines, con las fotografías de los periódicos y revistas, los espectadores perdieron interés en aquella expresión teatral sanguinaria. Sin embargo, esta teoría parece relativa pues el Grand Guignol pudo sobrevivir varios años más. Existe, en cambio, otra teoría, que parece ser la más acertada, y es aquella que promueve la idea de que aquella expresión teatral basada en el efecto y la ilusión no pudo competir contra el cine de suspenso y terror que empezaba ya a mediados del siglo XX, con directores como Hitchcock a sofisticar el horror. Pese a muchos intentos de renovar las obras, el Grand Guignol finalmente cerró sus puertas en 1962 (Hand & Wilson, 2000).

## **2.2) Principales características**

### **2.2.1) La monstruosidad del ser humano en reemplazo del monstruo sobrenatural**

Vimos en el primer capítulo que Carroll sugería como una de las características principales del género de terror, el monstruo. Nosotros, entendiendo el monstruo como la perversión de una naturaleza o la malformación de una esencia, creemos que es posible identificar de manera particular la monstruosidad en el *Guignol*.

Lejos de los ajetreos científicos que derivan en seres amorfos, de extraterrestres o hechiceros, y habiendo reconocido ya el origen del *Guignol* en el naturalismo y en la necesidad de mostrar seres humanos marginados o desequilibrados, creemos que la deformación esencial que plantea el *Guignol* está en las acciones, la mente o en el espíritu del hombre.

Además de personajes que por marginales les eran incómodos (monstruos) a la sociedad burguesa, el *Guignol* intentaba mostrar el lado más siniestro de la humanidad: el ser humano es, sobre todo, un animal y el *Guignol* debe representar sus excesos, sus instintos, su necesidad de supervivencia, sus deseos sexuales. Es esta la razón por la cual casi nunca abordó, por ejemplo, la paranormalidad.

Tal naturaleza estaba, firmemente sustentada por las noticias de los diarios, es decir por lo real. De allí que, subliminalmente, aquellos monstruos que estaban en el escenario bien podían representar los anhelos o la perversión del espectador y por tanto aquel podía sentirse identificado con ellos. Todos tenemos dentro, instintos asesinos, deformaciones mentales, deseos sexuales (Hand & Wilson, 2000).

### **2.2.2) Lo explícito: los inicios del *gore***

El *Grand Guignol* se caracterizó por representar de forma explícita la violencia. Las puestas en escena no escatimaban en trucajes y efectos especiales para que el espectador pudiese presenciar (y sentir) la violencia exacerbada: mutilaciones, decapitaciones, violaciones, son solo algunas de las acciones que se representaban, intentando ser fieles a un mundo terriblemente cruel (Ocaña, 2020, p. 164).

Según Olivera, el público también había encontrado en el *Guignol* a su diva; se trataba de Paula Maxa:

Ella (...) ha sido una de las actrices más asesinadas y violadas en escena en la historia del teatro. Llegó a contar cerca de tres mil violaciones y más de diez mil asesinatos de sesenta maneras diferentes. Maxa recibió disparos de rifles, fue devorada por un puma, escaldada con agua caliente, guillotizada, descompuesta por la lepra, colgada, desmembrada por herramientas quirúrgicas entre otras (2008, p. 21).

El *Grand Guignol*, creó toda una escuela en la forma de representar el terror en la escena. Como menciona Olivera, es difícil pensar en las películas de Hammer, el *slash* y el teatro gótico actual sin el *Guignol* como antecedente. De todas estas nuevas expresiones, es quizás la más

popular, el *cine Gore* o *cine Splatter* que intenta, a través de la violencia visceral, demostrar la vulnerabilidad, fragilidad y debilidad del cuerpo humano (p. 22).

### **2.2.3) La combinación de géneros teatrales**

Si bien es cierto el objetivo del *Grand Guignol* era generar horror, hemos mencionado ya que el programa de una noche se valía de un repertorio de obras cortas que oscilaban entre el drama y la comedia. Según Hand: “para que las cosas no se pusieran demasiado feas, las breves obras de terror se intercalaron con farsas sexuales de un solo acto” (Citado por Williams para BBC, 2019).

No es difícil de pensar, ante eventos de tamaño magnitud –asesinatos y violaciones-, que la actuación de los dramas haya sido, como prosigue Hand, melodramática, con lo cual, si asumimos que la farsa es un extremo de la comedia y el melodrama del drama, estaríamos hablando de interpretaciones actorales anchas, públicas, ampulosas.

El espectador, en consecuencia, alternaba, continuamente, de un estado emocional a otro.

### **2.2.4) El deleite en los detalles por encima de los motivos del crimen**

Según Pedro Paunero:

Una de las características fundamentales del *Grand Guignol* es su cualidad de indagar no en los motivos del crimen, que a veces apenas se insinúan o se sobreentienden, sino en el deleite en los detalles, se diría técnicos y quirúrgicos, del proceso y procedimientos que culminan en el asesinato. El espectador es testigo y cómplice en cuanto permanece entregado y dócil ante lo que se le presenta en el escenario (...) y, si no es herido en su sensibilidad, el espectáculo no habrá cumplido su cometido (2018).

## 2.3) Principales elementos estéticos

### 2.3.1) Perversión de lo sagrado o sacralidad de lo perverso

El teatro se ubicaba a mitad del llamado “distrito del sexo” en Pigalle, París. Estaba rodeado de calles oscuras y de comercio sexual, algo que se ligaba indudablemente con el carácter de las obras presentadas. Pero el edificio teatral había sido originalmente la capilla de un convento del siglo XVIII. De allí que, en el interior, se conservasen aún dos ángeles en el techo mirando al público, otorgándole al visitante un extraordinario conflicto a priori entre paraíso e infierno, inmoralidad y moralidad, instinto y espiritualidad, castración y libertad. (Hand y Wilson, 2000).

Por otra parte, dada la mala fama de este teatro, los espectadores preferían no ser vistos allí. Los confesionarios se habían vuelto cubículos enrejados desde dónde apreciar el espectáculo sin ser visto. Luego, aquellos se volvieron el espacio idóneo para encuentros casuales o citas clandestinas (Olivera, 2008, p. 21).

Aparentemente, la gente se metía en todo tipo de cosas detrás de la parrilla, dice Hand, "hasta el punto de que los actores tenían que decir '¿ya terminaste?'". Si estaban más excitados por las farsas sexuales o la tortura es una cuestión de especulación, pero parece que los patrocinadores del *Grand Guignol* estaban ciertamente conscientes de la yuxtaposición eróticamente cargada de sexo y violencia. (Williams, 2019).

Aquel tributo al sacrilegio, aquella irrupción profana o, viéndolo sin prejuicios, aquella unión de fuerzas entre lo religioso y lo pecaminoso, indudablemente le otorgaron a la estética del *Guignol* una esencia ritual que bien podría resumirse en el tributo a la violencia o la sacralidad de lo perverso. Es así como el *Guignol* puede ser reconocible por la consagración de la violencia, el

respeto al sadismo, o viéndolo de manera más general, la liturgia del mal, con todo lo que escénicamente eso pudiese conllevar.

### **2.3.2) Las posibilidades del lugar teatral en tanto espacio escénico**

Ir al teatro del Grand Guignol implicaba caminar por calles poco iluminadas y angostas, cruzarte con meretrices, borrachos y ladrones. La experiencia de entrar a un mundo marginal y prohibido empezaba desde la calle. Esto, por supuesto no era controlado por la Compañía, pero creemos que la Compañía utilizó la circunstancia en favor de la experiencia.

Ya adentro, Rubio (2015, p. 199) menciona cómo el transitar por los ambientes previos incentivaba el terror. El público encontraba en los distintos espacios del lugar teatral, suspenso o incertidumbre. Así, cuando la función empezaba se había ganado tiempo colocando al espectador en un estado de alerta e inestabilidad.

Carrera (2019, p. 541) propone que las obras de terror deberían permitir el tránsito del espectador inclusive por el espacio de representación. El público no debe tener una ruta asignada, sino que este debe ser forzado a moverse a razón del desarrollo de la trama.

### **2.3.3) Efecto de claustrofobia: “No puedo escapar”**

El espacio de representación era muy reducido, 7 metros de ancho por 7 de largo. Los espectadores de la primera fila podían llegar a tocar a los intérpretes con tan sólo estirar su mano lo cual producía un ambiente de intimidad, pero a su vez una sensación de claustrofobia. La puesta era tan cercana a ellos, que los espectadores bien podían sentirse inmersos en el peligro. (Hand & Wilson, 2000).

En 2014, Carrera menciona que esta proximidad entre el montaje y el espectador es lo que le otorga al terror su efectividad en el teatro.

(...) hablo de la posibilidad de romper la cuarta pared y llevar a la despavorida audiencia a cuestionar los límites entre la ficción y la realidad. En un libro o un filme, los monstruos no se materializan para aterrorizar al receptor: el espanto que se experimenta ante ellos será siempre por delegación, será representada con la vivencia de los sufrientes protagonistas. En el teatro, en cambio, el horror puede llegar a sentirse en la propia piel (p. 131).

Sin embargo, hay otros autores que proponen que esta proximidad puede ser un elemento negativo para el montaje de terror: existen recursos comunes en el terror como la sangre o degollamientos que, según Rubio (2015), al no ser verdaderos y dada la proximidad pueden, avisarle al público que todo es una convención.

En el caso del género de terror, estas maquinarias y recursos obstaculizan la convención, y cuanto más cercano y tangible sean los personajes, las muertes, la sangre, etc., más alejaran al espectador de la sensación de miedo o de terror (...) toda la ficcionalización está al descubierto y lo verosímil queda sólo en el plano del “símil”. Aquí todo se ve: se ven los maquillajes, se ve que la sangre es falsa, se ve que un actor no está descuartizando al otro, que las vísceras no son reales, que los cuerpos mutilados son muñecos (p.198).

En todo caso, el encierro, traducido en escenografía, vestuario, utilería, cercanía del espectador, es sin duda, una característica estética del *Guignol*.

#### **2.3.4) Farsa y melodrama en la actuación**

Ya hemos mencionado el melodrama y la farsa como elementos claves en la actuación. No hay que olvidar además que, si bien es cierto, el naturalismo fue el punto de apoyo del *Guignol*, la sombra de la actuación romántica y operática estaba todavía allí. Las ideas de

Stanislavski recién aparecían y aquellas venían de un lugar aún lejano. Por otro lado, el universo violento plasmado en escena no podía tener como correlato más que exaltaciones, gritos o cuerpos retorciéndose, es decir, altos niveles de intensidad en la interpretación.

### **2.3.5) Efectos especiales**

Los efectos especiales fueron de vital importancia para el *Guignol*: preparados especiales para simular la sangre, prótesis y máscaras para simular heridas o desfiguraciones, cuchillos muy “reales” pero hechos de goma, arneses para simular ahorcamientos, fulminantes para simular los disparos, son solo algunos de los tantos efectos que se usaron. A estos se suman los efectos sonoros -la reverberación de la capilla ayudaba a sobredimensionar el sonido usándose muchas veces además la campana del lugar- y la iluminación, que fue un elemento útil sobre todo con el perfeccionamiento de la electricidad, y su contraste, la oscuridad para lograr determinados efectos psicológicos. Finalmente, el maquillaje, siempre útil, para palidecer al personaje enfermo, temeroso o muerto; las ojeras, las sombras, las cicatrices, fueron también parte del repertorio.

## **2.4) Influencia del *Guignol***

### **2.4.1) En el teatro**

Tanto las características como los elementos estéticos del *Guignol* han sido sin duda una fuerte influencia para artistas teatrales posteriores. Por mencionar unos cuantos, se hace evidente el acople al estilo del *Guignol* de Alfred Jarry, así como la huella en las representaciones esperpénticas en los teatros de Madrid de Valle Inclán. Y de los artistas más contemporáneos podemos mencionar al *Teatro Pánico* de Jodorowski, Arrabal y Topor; así como al dramaturgo anglo irlandés Martin McDonagh.

## 2.4.2) En el cine

La influencia en el cine ha sido todavía mucho más clara. Ya hemos mencionado a Hitchcock. Paunero (2018) escribe que la estética del *Grand Guignol* puede rastrearse a través de casi todo el cine fantástico mexicano (2018), y es imposible no encontrar en *El gabinete del doctor Caligari* reminiscencias del estilo. Pero, si hay alguien que ha recogido la esencia y la estética del *Guignol* para generar a través de él un lenguaje y un discurso posmoderno, es sin duda, Quentin Tarantino.

A continuación, entendiendo que es el objetivo de este proyecto de investigación, generar una transposición esencial y estética similar en *Edipo Rey*, queremos hacer un muy somero análisis de vínculo entre una película de Tarantino (*Kill Bill*) y el *Guignol*.

### 2.4.2.1) *Kill Bill*: la construcción de un lenguaje y un discurso influidos por el *Guignol*

“La violencia es gráfica y por eso seduce” (Tarantino).

Desde el título, *Matar a Bill*, Tarantino da cuenta del tema de su película, y, por lo que hemos visto en sus trabajos posteriores, de su discurso. No se necesita mayor análisis para repetir que la violencia es su obsesión y que al presentarla así tan descarnadamente está reflejando la barbarie de estos tiempos, que, por tantos años de humanidad, deberían ser ya más civilizados. Existe, sin embargo, muchos detractores de su obra que sostienen que está basada en la perversión y en el morbo. Y eso podría tener cierta lógica si no existiera antes un teatro como el *Grand Guignol* que, validado en el tiempo, barrió un poco el camino para los artistas interesados en los extremos otorgándoles una posibilidad artística. ¿Pero qué elementos del *Guignol* sostienen en fondo y forma la película *Kill Bill*?

#### **2.4.2.1.1) Humanos y monstruos a la vez**

Los personajes de la película provienen de círculos bajos de la sociedad: mafias y asesinos, ligados, por supuesto a la violencia y el crimen. La trama gira en torno a La Novia, una antigua asesina, quien luego de un brutal ataque el día del ensayo de su boda, busca venganza contra sus antiguos compañeros del Escuadrón Asesino Víbora Letal. Ella, motivada especialmente por la muerte de su hija, pues se encontraba embarazada cuando fue atacada, no se detendrá hasta asesinar a todos los involucrados en el ataque. Venganza, indolencia, brutalidad, se desprenden de esta trama. Todo ello, reflejo indiscutible de una monstruosidad espiritual.

#### **2.4.2.1.2) El *gore***

La violencia es explícita. Mutilaciones, desmembramientos, decapitaciones: con predilección por el desangrar a chorros tal cual los efectos de Ratineau. Este recurso es usado, para dar cuenta de la furia (monstruosidad) del asesino y por mostrar la fragilidad de la víctima.

#### **2.4.2.1.3) El cruce de géneros: violencia y humor**

Es indudable que Tarantino logra una extraña combinación entre humor y horror, entre violencia y comedia negra, llegando a utilizar en su propuesta estética, la caricatura. Esta posibilidad permite que el espectador pueda asimilar de otra manera la violencia, impidiendo así que abandone la película por saturación. Por otro lado, la caricatura permite la empatía del espectador con el personaje Boca de Algodón.

#### **2.4.2.1.4) Representación episódica**

El programa del día en el *Guignol* se caracterizaba por contener obras breves de distintos géneros, desde terror hasta comedias. El público pasaba de una historia a otra, de un estado emocional a otro. Tarantino parece haberse basado en esta idea para dar forma a su estética. Los cortes y saltos temporales exigen, que el espectador esté constantemente poniendo en pausa sus emociones, así lo integra de una manera particular a vivir la trama: aquella en donde es más

importante el compromiso intelectual que emocional, -así no hay dolor ante la violencia-, y en donde se le obliga al espectador a estar atento para poder seguirla.

#### **2.4.2.1.5) Estilo de actuación**

El estilo de actuación propuesto por Tarantino está ligado de alguna manera al estilo de actuación trabajado en el *Grand Guignol*; es decir, de reacciones crudas e intensas, matizados por momentos de calma para sostener el suspenso. Los personajes menos expresivos terminan siendo los más peligrosos para la protagonista. Mientras que los más expresivos, como los soldados del Yakuza, no suelen ser tan peligrosos para ella. Los que no tienen una expresividad ampulosa, poseen violencia extrema, mientras que los personajes expansivos, vitales, sobre expresivos parecen poseer paz interior.

#### **2.4.2.1.6) Música y efectos de sonidos**

El *soundtrack* y los efectos de sonido en el film se utilizan, básicamente para enfatizar el estado emocional del personaje. Sobredimensionan la emoción, algo, por cierto, muy propio del melodrama. Cada vez que La Novia, por ejemplo, ve a uno de los culpables de su desgracia se escucha fuertemente un golpe sonoro producido por un sintetizador símbolo de furia y a la vez anunciante del peligro que ahora cae sobre los culpables: ellos pronto pagarán por sus actos. Otro ejemplo; cuando La Novia lleva a cabo su venganza se escucha una melodía china, que nos transmite el dolor por el que está atravesando, pero igualmente la paz interior por haberla finalmente llevado a cabo.

Tarantino, también utiliza la música en sentido contrario a la emoción del personaje. Una suerte de música anempática. Por ejemplo, cuando La Novia viaja a china para asesinar a Boca de Algodón, la música es vertiginosa queriendo enfatizar la velocidad del viaje, dejando de lado la sed de venganza. Nuevamente, se relega el drama, lo cual como hemos mencionado ya, termina siendo un descanso frente a la constante sobreexpresión de la emoción.

#### **2.4.2.1.7) La imagen y el color**

El aspecto visual es, por supuesto sumamente importante para el trabajo de Tarantino. Los recursos son múltiples y llevan a la forma, el universo violento propio de la historia. Aquí algunos elementos: cambios abruptos del ritmo de la sucesión de imágenes con el uso de lo que comúnmente conocemos como cámaras rápidas y cámaras lentas; utilización del plano detalle en pro del deleite de los detalles; el paso de la imagen de color a la de blanco y negro desestabilizando constantemente, y subliminalmente, al espectador y planteando con ello su visión sobre los viajes en el tiempo, y finalmente la predominancia del color amarillo, con detalles de negro, en todo lo que es la estética gráfica y sintetizada en el buzo que utiliza la protagonista cuando pelea.



## CAPÍTULO 3: *EDIPO REY*

### 3.1) El mito de Edipo

El mito de Edipo pertenece al universo de la mitología griega. A continuación, me remitiré a la historia original de Edipo según el estudio del escritor y mitógrafo, Robert Graves (2016) en su libro *Los mitos griegos*, y extractos del texto *Diccionario de Mitología griega y romana* de Pierre Grimal (2010). Los dos autores presentan la historia completa de Edipo, pero, puesto que me interesa circunscribirme a la narración de Sófocles, me centraré en los hechos desde su nacimiento hasta su destierro de Tebas. Ambos autores, además, se complementan pues, si bien se ciñen a la misma historia, narran distintos hechos.

De acuerdo con Graves, el Rey Layo, junto a su esposa Yocasta, luego de muchos años de matrimonio aún no pueden tener hijos. Debido a esto, Layo decide ir en busca del Oráculo de Delfos por ayuda; sin embargo, este le menciona que la desgracia que está viviendo en realidad es un beneficio ya que si llega a tener un hijo con Yocasta este lo matará y después se casará con su mujer. En reacción a esto, Layo empieza a repudiar a Yocasta sin darle ninguna explicación. Ella, lastimada y enfurecida, decide emborracharlo una noche para que vuelva a acostarse con ella. Esa misma noche Yocasta queda embarazada de Edipo.

Nueve meses después nace Edipo. Layo, por temor a las palabras del Oráculo, toma la decisión de asesinar a Edipo abandonándolo a su suerte. Este, le taladra los pies y los amarra uno al otro para que esté aún más indefenso y así asegurar su muerte. Tal suceso será importante en el desenlace de la historia. Luego, de acuerdo con Graves (2016), existen distintas versiones de lo que ocurrió. Una de ellas nos dice que Edipo fue abandonado en el monte Citerón para luego ser encontrado por un pastor de Corintio quien lo entregó al rey Pólipo. Otra nos cuenta que Edipo fue lanzado al mar en un arca desde uno de los barcos de Layo, luego de esto navegó por los

mares hasta llegar a las orillas de Sición donde fue encontrado por Peribea, esposa del rey Pólipo. De un modo u otro, lo importante es que llegó a las manos de Peribea y Pólipo, quienes tampoco habían podido tener hijos. Debido a esto, criaron a Edipo como hijo suyo, pero sin hablarle sobre su verdadero origen.

Años después, Edipo se percató, por palabras de terceros, que no tenía parecido alguno con sus supuestos padres, razón por la cual decide acudir al Oráculo de Delfos para indagar sobre su origen. Este, con repugnancia, lo bota del altar y le menciona que cometerá parricidio e incesto con su madre. En consecuencia, Edipo decide escapar de Corintio para evitar dañar a quien él cree que son sus padres: Pólipo y Peribea. Después de abandonar Corintio, en el estrecho entre Delfos y Dáulide, se encuentra con el rey Layo. Aquel iba en su carruaje camino al oráculo para saber cómo liberar a Tebas de la esfinge. Layo, sin reconocerlo (daba a su hijo por muerto), le ordena que se mueva del camino. Como Edipo no le hace caso, ordena al Polifantes, su cochero, que avance, aplastando el pie de Edipo. Este, furioso asesina primero a Polifantes. Luego, enfrentando a Layo, lo hace caer y enredarse con las riendas de los caballos provocando que estos avancen hasta matarlo.

Poco tiempo después, en su camino, Edipo se cruza con la Esfinge. Esta había sido enviada por Hera para vengar las acciones de Layo contra Crisipo, un joven a quien raptó y violó. La esfinge rodeaba Tebas. A cada viajero tebano que pasaba por ahí lo interrogaba con un acertijo “¿Qué ser, con sólo una voz, tiene a veces dos pies, a veces tres, a veces cuatro y es más débil cuantos más pies tiene?”. Edipo fue la primera persona que acertó: el humano; cuando nace gatea con cuatro patas, cuando crece camina con dos y cuando envejece se ayuda con un bastón; es decir, con tres patas. Al escuchar esta respuesta la esfinge entró en desesperación y se suicidó. A partir de este suceso los tebanos, agradecidos con Edipo, lo proclamaron rey y, en consecuencia, lo casaron con Yocasta, su verdadera madre.

Después de ser proclamado rey, una gran peste se desató en la ciudad de Tebas. Ante esta situación, Edipo consultó al oráculo de Delfos acerca de las acciones que debía tomar para finalizar con la peste. El Oráculo le respondió que debía expulsar al asesino de Layo, por ende, Edipo inició su investigación para encontrarlo y posteriormente desterrarlo. Sin embargo, el advino Tiresias le advierte que detenga su investigación: Edipo es el asesino de Layo y se ha acostado con Yocasta, su madre. La reacción de Edipo fue de incredulidad, pero toda la verdad fue descubierta cuando llega un mensajero con una carta de Peribea. En esta se explica al detalle el verdadero origen de Edipo. Tras esta revelación se descubre que Edipo es el hijo de Layo y Yocasta. La madre y esposa de Edipo se suicida por la vergüenza y la pena sentida, mientras que Edipo se arranca los ojos con los alfileres del vestido de Yocasta. Existen, además, distintas versiones acerca del suicidio de Yocasta, como aquella en la que se suicida lanzándose, atada a una roca, por el acantilado; sin embargo, la más popular es que se ahorca en su habitación.

Luego de estos sucesos existen distintas versiones acerca de lo que pasó con Edipo. La versión más conocida cuenta que Edipo fue finalmente desterrado por Creonte, y que antes de su partida lanzó una maldición sobre sus dos hijos-hermanos Eteocles y Polinices, quienes observaron sin pena cómo su padre y antiguo salvador de la ciudad se retiraba. Edipo recorrió sin rumbo el mundo el resto de su vida, acompañado, al final de esta, por su hija Antígona. Juntos llegaron a la ciudad de Colono en Ática, donde fue perseguido y asesinado por las Erinias. Fue Teseo quien lo enterró en el recinto de los Solemnes de Atenas. También existe otra versión en la cual Edipo continuó gobernando, pese a ser atormentado por las Erinias, hasta morir en una batalla.

### 3.2) *Edipo Rey* de Sófocles

La traducción que hemos usado para nuestra investigación es la realizada por Jimena Schere, encargada también de traducir las secuelas *Edipo en Colono* y *Antígona* (2008).

La obra comienza en el momento en que la ciudad de Tebas está siendo azotada por una peste. Los ciudadanos, tanto ancianos como jóvenes, se encuentran postrados en las escaleras del palacio a la espera de que Edipo solucione lo que está pasando. Edipo sale de su palacio y se presenta ante el pueblo de Tebas avisando que ya envió a su cuñado, Creonte, al Oráculo de Delfos para que los Dioses lo ayuden a resolver la situación. En todo momento se menciona lo agradecido que está el pueblo con Edipo y la confianza que le tienen debido a que fue él quien derrotó a la esfinge y los liberó de ese peligro. En ese momento aparece Creonte, quien llega con la información del Oráculo de Delfos, este expone que la única forma de eliminar la peste es desterrando o asesinando al asesino de Layo.

A partir de este momento, Edipo decide emprender una investigación buscando encontrar al asesino de Layo. Para esto consulta a Tiresias, el advino, sobre quién es el autor del crimen. Este se niega a responderle por temor de revelarle la verdad oculta; sin embargo, el rey, lo presiona mediante insultos y burlas a su ceguera. Finalmente, Tiresias confiesa que Edipo es quien asesinó a Layo y que lleva todo este tiempo acostándose con su madre. Edipo decide no creerle y, luego de un fuerte intercambio de palabras, Tiresias se marcha.

Edipo, enfurecido por la situación, acusa a Creonte de estar conspirando junto a Tiresias para quitarle el trono. Creonte se justifica diciendo que estas acusaciones las está haciendo sin pruebas. Pese a esto, Edipo piensa desterrarlo; sin embargo, Yocasta lo hace cambiar de opinión. Edipo deja ir a Creonte.

Yocasta y Edipo intercambian información acerca de la muerte de Layo. Yocasta le cuenta a Edipo que Layo fue asesinado en un cruce de caminos por unos ladrones. Edipo

recuerda, que antes de llegar a Tebas y vencer a la esfinge, se cruzó con un hombre en una carroza al cuál asesinó. Es en entonces cuando oye las palabras de Yocasta, con las advertencias de Tiresias, y empieza a entender que el asesino puede ser él; sin embargo, aún no se da cuenta del incesto. Edipo pregunta si existe algún sobreviviente de aquel ataque; Yocasta le menciona que había un sirviente testigo del crimen, pero que luego de ver a Edipo en el trono le suplicó irse a los campos a vivir. Edipo manda a llamar a este sirviente para librarse de esas dudas.

Esperando a que llegue tal, Edipo le cuenta a Yocasta su vida antes de ser rey de Tebas. Le dice que Apolo ya le había advertido que él sería el asesino de su padre y se acostaría con su madre, y que, antes de ser rey, había asesinado a un hombre en una carroza en el mismo cruce de caminos; él teme que sea Layo. Trata de calmarse pensando que, de acuerdo con la versión de Yocasta, Layo había sido asesinado por un grupo de bandidos.

Es ese momento aparece un mensajero de Corintio que informa que el rey Polibo había muerto. Esto alivia a Yocasta y Edipo; el Oráculo se ha equivocado. Sin embargo, Edipo aún teme por la profecía de incesto. Entonces, el mensajero da a conocer los orígenes de Edipo, le menciona que este no es ni hijo del rey ni la reina de Corintio, sino que un sirviente de Layo se lo entregó y que luego él se lo ofreció como regalo a los reyes. Para dar verosimilitud a su historia habla de las heridas en los pies de Edipo producidas por Layo. Edipo se dispone a encontrar a aquel sirviente que lo entregó de bebé a este mensajero, y se da cuenta de que es el mismo a quien ha mandado llamar; es decir, el testigo del asesinato de Layo. Ante toda esta situación, Yocasta decide retirarse.

Finalmente, llega el servidor, quien reconoce al mensajero. Este bajo presión y con mucho dolor, confiesa que el niño que entregó al mensajero venía del palacio y que fue la misma Yocasta quien se lo dio para que lo matara, debido a las profecías oscuras que sobre este caían; sin embargo, el sirviente tuvo piedad y lo entregó al mensajero de Corintio. Después de esto, todo

queda develado. Edipo era en realidad el hijo de Layo y Yocasta. Edipo entra a la habitación real y encuentra a Yocasta ahorcada, luego toma los broches de oro para clavárselos en los ojos y, así no ver nunca más, ni recibir miradas. Finalmente, le pide a Creonte que cumpla el castigo avisado para al asesino de Layo, el destierro. Edipo, avergonzado, deja Tebas sin rumbo.

### 3.3) Elementos trágicos en *Edipo Rey*

#### 3.3.1) Peripécia

Aristóteles, interpretado por Mejía (1993), menciona que la peripécia es la conversión de sucesos o giros de fortuna en contra de los intereses del protagonista.

Helena Beristáin (1995) investigadora y académica mexicana, en su libro *Diccionario de la Retórica* define la peripécia como un cambio de acción dramática de forma súbita o inesperada, debido a un accidente o hecho casual que influirá en los eventos posteriores y en los personajes; usualmente este cambio de fortuna es un cambio para mal (p. 390).

La peripécia en *Edipo Rey* se da con la llegada del mensajero. Antes de ella, Edipo temía ser el asesino de Layo, no sólo por las palabras de Tiresias, sino también por las distintas coincidencias entre la historia del asesinato del antiguo rey de Tebas y la de él; pero es con el relato del mensajero, que se evidencia la tragedia, y Edipo se vuelve, él mismo, el criminal a quien:

MENSAJERO. Pólipo no tiene nada que ver con tu linaje.

EDIPO. ¿Qué dices? ¿Pólipo no me engendró?

MENSAJERO. No más que yo, sino lo mismo.

EDIPO. ¿Y cómo el padre va a ser igual al que no es nada?

MENSAJERO. Porque no te engendramos ni él ni yo.

EDIPO. ¿Y por qué me llamaba hijo?

MENSAJERO. Porque -entérate- una vez te recibió como un regalo de mis manos.

EDIPO. ¿Y, aun así, a pesar de venir de manos extrañas, me quiso tanto?

MENSAJERO. Fue por la falta de hijos.

EDIPO. ¿Y antes de entregarme a él, me habías comprado o me encontraste por casualidad?

MENSAJERO. Te encontré en los boscosos desfiladeros del Citerón.

EDIPO. ¿Y por qué andabas por allí?

MENSAJERO. Cuidaba rebaños en los montes.

EDIPO. ¿Pastoreabas por un sueldo?

MENSAJERO. Y fui tu salvador, hijo, en ese momento.

EDIPO. ¿Y yo tenía alguna dolencia cuando me tomaste en brazos?

MENSAJERO. Las articulaciones de tus pies pueden atestiguarlo.

EDIPO. ¡Ay, pobre de mí! ¿Por qué me hablas de esa antigua desgracia?

MENSAJERO. Yo te liberé. Tenías atravesados los tobillos.

EDIPO. Terrible ultraje sufrieron mis pañales.

MENSAJERO. Hasta el punto de que le debes tu nombre a esa desgracia.

(Sófocles, 2008, pp. 46-47).

### **3.3.2) Anagnórisis**

Goya y Muniain (1948) traduce la palabra como *reconocimiento*. Este es el paso de la ignorancia al conocimiento, que produce el intercambio de la dicha a la desdicha o al revés (p. 30).

Asimismo, Beristáin (1995), menciona que la anagnórisis es un proceso en el que una determinada información genera un reconocimiento sobre sí mismo, sobre un hecho o un objeto. Este reconocimiento hace que la suerte de los personajes mejore o empeore (pp. 51-52).

El proceso de anagnórisis en la obra Edipo comienza con el encuentro de Edipo y Tiresias. Es allí donde se empieza a develar la verdad. Las escenas sucesivas van aportando a la revelación. La escena con el mensajero termina siendo el punto más alto de la anagnórisis, produciendo así la peripecia y la escena del pastor y servidor es la constatación de tal:

SERVIDOR. ¡Ay, pobre de mí! ¡Estoy al borde de decir lo más terrible!

EDIPO. Y yo de oírlo. Pero, sin embargo, hay que oírlo.

SERVIDOR. Se decía que era su hijo. Pero la que está dentro, tu mujer, puede decir mejor que yo cómo fue.

EDIPO. ¿Ella te lo dio?

SERVIDOR. Sí, señor.

EDIPO. ¿Para qué?

SERVIDOR. Para que lo matara.

EDIPO. ¿La que lo dio a luz? ¡Desgraciada!

SERVIDOR. Por miedo a funestos oráculos.

EDIPO. ¿Cuáles?

SERVIDOR. Se dijo que él iba a matar a sus padres.

EDIPO. Entonces, ¿por qué se lo diste a este anciano?

SERVIDOR. Tuve piedad, señor. Creí que se lo llevaría a otra tierra, a su país.

Pero él lo salvó para los peores males. uso Porque si tú eres ese que él dice, tienes que saber que naciste con un destino funesto.

EDIPO. ¡Ay, ay! ¡Todo se cumple con claridad! ¡Ay, luz, que te vea ahora por última vez, yo que, claro está, nací de los que no debía, y a los que no debía me uní, y a quienes no debía maté! (Sófocles, 2008, pp. 51-53).

Edipo logra descubrir su verdadero origen. Se auto reconoce como hijo de Layo y Yocasta. Por ende, también, reconoce sus acciones pasadas. El impacto de la anagnórisis es lo que desencadenará el lance patético.

### 3.3.3) Lance patético

Mejía (1993, pp. 89-90) define el lance patético, *pathos*, como una acción destructiva y dolorosa que inspira *terror* y suscita la *compasión* del espectador. Esta acción funciona como detonante de emociones en la tragedia, provoca la *catarsis*. El impacto de la anagnórisis, el descubrimiento de ambos personajes acerca de quienes son y lo que han hecho, los lleva hacia una desesperación que culminará con el suicidio de Yocasta y la auto ceguera de Edipo como forma de purificación. Actos tremendos, camino natural para la aplicación del *guiñol* en la próxima propuesta. El relato del mensajero da cuenta con detalles de los eventos que, materializados en escena, serían casi insoportables de apreciar:

MENSAJERO. Pero aún falta lo más doloroso, que no está a la vista. Sin embargo, hasta donde mi memoria alcance, conocerás el martirio de esa desgraciada. Atravesó el vestíbulo, fuera de sí, y se lanzó directo hacia el lecho nupcial, mientras se arrancaba con las dos manos los cabellos. Una vez que entró, cerró las puertas por dentro e invocó a Layo -cadáver ya hace tiempo-. Y evocó el recuerdo de su vieja simiente, que lo había asesinado a él mismo y a ella la había hecho madre de una progenie infausta. Lloraba el lecho donde, dos veces desgraciada, había engendrado un esposo de un esposo e hijos de hijos. Y después de esto, ya

no sé cómo murió. No vimos sus padecimientos hasta el final, porque fijamos la vista en Edipo, que se abalanzó gritando y comenzó a dar vueltas en torno a nosotros; iba y venía pidiéndonos una espada y preguntaba dónde estaba su mujer, que no era su mujer, sino doble seno materno de él y de sus hijos. En medio de su frenesí, alguna divinidad se lo dijo, porque no fue ninguno de los que estábamos allí. Pegó un grito espantoso y se lanzó contra la puerta doble como si alguien lo guiara, hizo saltar los cerrojos de cuajo y entró en la habitación. Allí vimos colgada a su mujer, enlazada a una soga oscilante. Cuando el desgraciado la vio, aflojó el nudo, lanzando terribles alaridos; y una vez que la desdichada estuvo tendida en el suelo, lo que siguió fue un espectáculo espantoso: él arrancó de sus vestidos los broches de oro, con los que ella se adornaba, los levantó y se hirió las órbitas de los ojos, gritando así: que ya no verían los males que él había sufrido y hecho; y que en el futuro, envueltos en tinieblas, solo vería a los que jamás debería haber visto, pero ya nunca más a los que sí quisiera. Y mientras entonaba estos lamentos una y otra vez, alzó la mano e hirió sus ojos; las pupilas ensangrentadas teñían su barba, y la sangre no corría gota a gota, sino que una negra lluvia de granizo sangriento la empapaba por completo (Sófocles, 2009, pp. 55-56).

### **3.4) Análisis de Edipo como personaje**

#### **3.4.1) Acción, objetivo, motivación**

A continuación, señalaremos que es lo que Edipo quiere en la obra, para qué lo quiere y finalmente su motivación.

Lo que Edipo quiere es encontrar al asesino de Layo permitiendo así que Tebas se libere de la peste. Es en la motivación donde las versiones pueden desarrollarse con más holgura:

¿Edipo es un personaje altruista, o es que, empoderado por haber vencido a la Esfinge, se cree capaz de vencer cualquier reto de la naturaleza? ¿Es acaso Edipo tan soberbio (o monstruoso) que, empoderado por su ego, lanza castigo cruel contra alguien sin saber nada realmente sobre el crimen en cuestión? ¿Ve en la peste una nueva posibilidad de entenderse como un salvador y por ende un ser superior? Y en tanto eso, ¿realmente le importa la peste? Como vemos, esta última pregunta puede trastocar la acción planteada, pero nuestro objetivo por ahora es ir cimentando un entendimiento de la obra que permita el vínculo a posteriori con el *guiñol*.

### **3.4.2) Edipo como personaje trágico**

Veamos a Edipo como héroe trágico según los postulados de Mejía (1993).

#### **3.4.2.1) La calidad moral de Edipo**

Edipo posee una calidad moral intermedia: durante la obra busca el bienestar común y personal, quiere salvar a sus padres y a su pueblo, por otro lado, el incesto y el parricidio, son acciones que rechaza y quiere evitar, pero toma sus decisiones aparentemente bajo la soberbia y necesidad. Él cree, pese a la advertencia y palabras de Tiresias, que su decisión de iniciar la investigación es la correcta.

##### **3.4.2.1.1) Hybris**

“La *hibris*, *hybris* o *hubris* es un concepto griego que puede traducirse como “desmesura” y que en la actualidad alude a un orgullo o confianza exagerada en sí mismo, especialmente cuando se ostenta poder” (Young, 2016, p. 99) La *hybris* parece ser el gran defecto de Edipo: si les hubiese hecho caso a los consejos de Tiresias no hubiera conocido la verdad, por ende, ni su madre ni él hubiesen sufrido con ella. Por otro lado, su soberbia queda expuesta, en las ofensas que constantemente profiere con quienes se molesta y en la sensación de creer que su poder causa envidia y que por eso se le quiere mal:

EDIPO: ¡Ay, riqueza, poderío y arte, superior a cualquier arte, en esta vida llena de rivalidades! ¡Cuánta envidia se oculta en ustedes, si por este trono que la ciudad me dio como presente, sin que yo lo pidiera, el leal Creonte, amigo de la primera hora, conspira a escondidas contra mí y quiere desplazarme, sobornando a este intrigante hechicero y charlatán engañoso, que solo tiene ojos para el lucro pero que es ciego en su arte! Porque dime: ¿Cuándo resultaste un adivino confiable? ¿Cómo no dijiste nada para salvar a la ciudad cuando estaba aquí la perra cantora? (Sófocles, 2008, pp. 21-22).

#### **3.4.2.2) El incesto**

Yocasta y Edipo, son madre e hijo, pero no son conscientes de ello hasta la confesión del pastor. La relación incestuosa, es develada poco a poco en la historia y resulta ciertamente *monstruosa* una vez descubierta tanto para Edipo y Yocasta, como para el público. Está aquí el primer elemento generador de terror.

#### **3.4.2.3) El parricidio**

Al igual que el incesto, el parricidio es un duro golpe para Edipo. Quizá no tan profundo como el primero, pero igual de contundente. Cabe recordar, que no solo mató a su padre, sino que lo mató salvajemente. El acto moral, se compensa en contundencia con el acto formal. Prohibido matar al padre, prohibido matar despiadadamente. Ambos coinciden en monstruosidad y he aquí el segundo elemento generador de terror.

#### **3.4.2.4) Desconocimiento de lo que se hace y a quién se lo hace**

Edipo es consciente de sus acciones, pero ignora contra quienes ha actuado. Él es consciente que ha asesinado a un hombre, pero no es consciente de que ese hombre es su padre; él sabe que está manteniendo una relación con la reina como recompensa de vencer a la esfinge, pero no es consciente que esta relación es incestuosa. Esto potencia el desenlace trágico: Edipo

no es consciente de lo que hace ni a quien se lo hace; sin embargo, luego lo descubre. Hay así un vínculo con el *género de terror* y más específicamente con lo mencionado sobre idea de la víctima. Una víctima, no del monstruo, sino del error de sus acciones que se vuelven así de monstruosas y por haberlas realizado con soberbia y desmesura, él deja de ser víctima y se vuelve en monstruo.

### **3.5) El terror y la compasión en la tragedia griega**

El terror y la compasión del espectador tienen un papel fundamental dentro de la tragedia. De acuerdo con Camus (1865), estas sensaciones acompañan al espectador durante el transcurso de la tragedia y crecen a medida que aumenta el peligro, manteniendo en suspenso el alma hasta el final (p. 173).

#### **3.5.1) El terror**

En la *Poética* de Aristóteles en traducción de José Goya y Muniain (1948), se señala que el terror surge al presenciar el infortunio de un personaje semejante a nosotros; es decir, un personaje con el cual nos podamos relacionar e identificar (p. 31).

Aristóteles, también, menciona que la emoción del terror se produce en la tragedia cuando empezamos a notar como espectadores, que un acontecimiento destructivo o penoso está próximo a suceder (citado en Mejía, 1993, p. 89).

#### **3.5.2) La compasión**

Aristóteles se refiere a la compasión como una emoción suscitada por el padecimiento de alguien que no lo merece; es decir, el castigo excesivo ante un error humano (1948, p. 31).

Por otra parte, Mejía, también, menciona que la compasión se da porque asociamos que los males ocurridos en la tragedia pueden también ocurrir en la vida real y que en algún momento nosotros, o alguien cercano, puede padecer lo mismo que está padeciendo el protagonista (1993, p. 88).



## CAPÍTULO IV: HACIA UN ESPECTÁCULO TEATRAL DE *EDIPO REY* DESDE EL *GRAND GUIGNOL*

### 4.1) Dialogo *Edipo Rey* - *Grand Guignol*

A continuación, estableceremos los vínculos naturales entre la obra de Sófocles y el *Grand Guignol*.

#### 4.1.1) Personajes monstruosos

##### 4.1.1.1) Edipo y Yocasta, víctimas o monstruos

Como hemos visto, el *Guignol* se centra en la monstruosidad del humano, esto en contraposición a la monstruosidad propia de lo paranormal o la ciencia ficción, es decir a lo sobrenatural; se trata de un ser que, motivado por necesidad o por instintos primarios, asesina viola, tortura, etc.

Desde una cierta perspectiva, Edipo y Yocasta podrían ser vistos como víctimas de un azar o fuerza mayor que los confunde y los engaña. Pero, asumir solamente esa postura sería no entender que hay en Edipo acciones que lo han llevado a la tragedia. Sí, Edipo es una víctima, -de hecho, en nuestra propuesta sugerimos que exista un personaje superior a él que controle su universo- pero la desmesura (*hybris*) con la que actúa y sobre todo el tipo de falta en la que incurre, el parricidio y el incesto –y en esto último incluimos a Yocasta- nos permiten verlo como un personaje monstruoso. La monstruosidad en ellos va develándose conforme van conociendo los hechos pasados, es decir, se trata de una monstruosidad que lentamente se va explicitando. Y mientras van conociendo los hechos, la monstruosidad, en forma de soberbia y furia, va arreciando.

Para entender por qué el parricidio y el incesto son elementos monstruosos, es importante revisar el lugar que ocupaban en la moralidad antigua, y sus consecuencias.

#### **4.1.1.1.1) El parricidio**

“El parricidio es un delito por el cual se mata a un individuo que forma parte de la familia, es decir, a un ascendiente, descendiente o cónyuge” (Álvarez, 2015, p. 9).

De acuerdo con Gonzales (2015, p. 193) el parricidio, desde el inicio de las sociedades, es considerado uno de los crímenes más despreciables: “el crimen más antiguo por antonomasia”. Hierrezuelo (2002, p. 466) menciona que, en la antigüedad, el parricida era objeto de severo castigo. El padre tenía autoridad para realizar cualquier tipo de acto hacia los miembros de su familia, pero estos no tenían derecho alguno en realizar atentado contra él. Lidia Álvarez (2015), en su trabajo para la Universidad de Almería, menciona que antiguamente los grupos familiares, llamados gentilitas, tenían un jefe, quien además era la autoridad; es decir, se encargaba de castigar cuando era debido a los miembros del grupo. El asesinar a este jefe, o el simple hecho de intentarlo, significaba pena de muerte para el autor y sus cómplices, pues se consideraba un atentado a la convivencia de la comunidad.

*Edipo Rey* fue una obra escrita en el siglo V A.C. La sociedad griega de aquella época era patriarcal. El hombre era cabeza de familia y líder de la sociedad. En la historia de Edipo, se magnifica el parricidio, pues no solo se está asesinando al propio padre, sino al rey, que bien podría considerarse el padre de la ciudad. La monstruosidad toma mayor connotación, pues la consecuencia del parricidio, por ser desconocida, en vez de haber sido la muerte, termina siendo la coronación del asesino y el incesto.

#### **4.1.1.1.2) El incesto**

De acuerdo con Saubidet (2016), el incesto es todo acto sexual realizado entre personas de la misma sangre; es decir, entre padres e hijo, abuelos y nietos, hermanos, etc. Esta acción es considerada un tabú debido a que existe un comportamiento familiar idóneo convenido por la mayoría de las sociedades humanas. El principio esencial sobre el que se cimenta el no-incesto, es

la necesidad de generar constantemente nuevos núcleos familiares. El incesto detiene la evolución de la sociedad: no permite que el ser humano siga expandiéndose por el mundo, sino lo estanca dentro de su pequeño núcleo. La idea es que los jóvenes abandonen el núcleo familiar para así poder establecer nuevas familias (Parsons, 1954).

Las relaciones incestuosas generan mayor alarma y disgusto en la sociedad si son consensuadas por los implicados (Riva, 2011).

Edipo y Yocasta han quebrantado el comportamiento familiar idóneo. Edipo nunca se alejó del núcleo familiar para iniciar su propia familia sino hizo todo lo contrario, creó una familia dentro de su propia familia; es decir, no sólo se acostó con su madre, sino también tuvo una familia con ella.

Si bien es cierto, al momento de unirse, no sabían que estaban realizando un acto incestuoso, la realidad tangencialmente expuesta en la presencia de hijos, no evita el dolor, la desgracia y el juicio.

#### **4.1.1.2) La representación humana (y monstruosa) del destino: una propuesta**

Una de las premisas básicas de la tragedia es la prevalencia de la imposibilidad de que el hombre pueda vencer su destino. El destino como oponente, o en todo caso como manipulador o gran maquinador, con objetivos ciertamente oscuros pues terminan derivando la obra hacia la tragedia, bien puede convertirse en un personaje. Se trata de una humanización, de un ser con pensamiento e intención, representante de los más bajos instintos del ser humano. Él sabe, calla y compromete más a Edipo. Layo, Yocasta y Edipo están en una constante lucha para escapar de él. Tiresias, el anciano ciego, es el único personaje que lo puede ver. Reconoce su fuerza y advierte a Edipo en función a él. Su presencia estará en toda la obra. El público lo verá también. Es este personaje quien, con su monstruosidad, ayudará a Edipo y Yocasta a convertirse en seres monstruosos y que se vale de la crisis del pueblo para maniobrar. Él meterá en escena a los

mensajeros, le entregará la soga a Yocasta y aplaudirá a Edipo cuando se saque los ojos. En tanto eso, bien puede ser la representación, como veremos posteriormente, de agentes reales y subrepticios que manejan a sociedades y políticos (poderes financieros, por ejemplo)

#### **4.1.1.3) Humanos en espacios marginales: ciudad destrozada**

El *Grand Guignol* se caracterizaba por presentarnos ambientes marginales y desolados, y personajes oscuros que se mueven entre estos. En *Edipo Rey*, este espacio, es el reino de Tebas, el cual está siendo destruido por una peste. Los tebanos, víctimas de esta plaga, acuden a Edipo de manera desesperada para que solucione el mal. Desesperados, tullidos, quejumbrosos, se trataría, según nuestra imaginación, de un pueblo deforme, difícil de soportar visualmente para el espectador. La necesidad de sobrevivir, junto con el mal físico y el dolor, los atrofia.

#### **4.1.2) El *gore***

Hay suficientes elementos en *Edipo Rey* para ser plasmados desde el *gore*. Para ello, proponemos que constantemente los hechos de la fábula puedan ser representada. La forma tan violenta en la que muere Layo, Yocasta suicidándose, Edipo arrancándose los ojos. Y todo eso, ante la mirada gozosa de ese destino que planteamos sea humanizado. El horror, momento en el que el protagonista se enfrenta cara a cara con su monstruosidad, será, sin duda un momento particular. Gritos desgarradores, autoflagelación, tormenta, y todo ello acompañado de efectos de luces y sonido.

##### **4.1.2.1) La culpa de Edipo**

La monstruosidad en *Edipo* cobra su máxima expresión en la anagnórisis y en el pathos. Es el sentimiento de culpa de Edipo que lo lleva a la flagelación. Él, que empezó teniendo fines altruistas, se volvió una víctima de su poder. Se ensañó poniendo duro castigo al que fuese asesino de Layo y trató a los que le advirtieron, de manera soberbia y cruel.

La escena de la auto ceguera debe estar sostenida por la culpa de Edipo. La furia desmedida desatada en la autoflagelación da cuenta de la profundidad de la culpa. El resultado físico de esta autoflagelación será la representación de la fisicalización de la monstruosidad.

#### **4.1.2.2) El dolor de Yocasta**

Como se mencionó antes, la sociedad en la que transcurre *Edipo Rey* es patriarcal. Por esta razón Yocasta, ante los anuncios, se ve en la obligación de anteponer la vida de su esposo, el rey, a la de su hijo. Es ella, quien lo entrega a las manos del pastor para que lo asesine. Sobre el por qué no lo asesinaron ellos mismos, evitando así la posterior desgracia, puede haber diversas hipótesis: quizás encargarse de eso sería hacer demasiado explícita ante los dioses la rebeldía frente a la predestinación. Pero Yocasta cree firmemente que ha vencido al destino. Y lo ha venido creyendo durante muchos años. Así, la anagnórisis le ocasionará un inmenso dolor. Visto desde el gore, los preparativos de su muerte, y la muerte en sí misma, pueden ser tratados dentro de una suerte rito. Colocar la soga, introducir la cabeza, ajustar el nudo. En resumen, el deleite del detalle. Pasar por el infierno, así de lento avisará del profundo dolor de Yocasta.

#### **4.1.3) La claustrofobia de la trama: el hombre no puede escapar al destino**

Hemos mencionado que una de las características del *Grand Guignol* es el efecto de claustrofobia que generaba en los espectadores, la sensación de que están encerrados con el peligro y que no pueden escapar. Mencionamos que aquella era causada por la distancia cercana entre el montaje y el público. Sin embargo, nosotros queremos enfatizar que este aspecto claustrofóbico, bien puede producirse como efecto de la trama. El fatídico destino se aproxima de a pocos. El público lo presiente, Edipo también y ninguno puede escapar. Conforme va transcurriendo la historia bien, la claustrofobia puede hacerse más evidente, aumentan los latidos del corazón, los nervios aparecen, sensación de ahogo, etc.

## **4.2) Nuestro discurso para una puesta en escena**

Comentamos en las primeras hojas de esta investigación que llamaremos discurso a ese punto de vista o idea sobre la sociedad de hoy que creemos puede estar contenido esencialmente en la obra Edipo y que alimentará la posibilidad de una representación desde el *Guignol*. Se trata de una perspectiva social que aporte al contenido, y que, a la vez, sostenga con rigor la estética.

### **4.2.1) La doble crisis**

Creemos que el mundo, actualmente está viviendo una doble crisis. La sanitaria, algo difícil de controlar, y la política, el elemento humano que empeora la primera y que advierte una decadencia moral, quizás hasta más letal.

#### **4.2.1.1) Crisis sanitaria**

El mundo, y el Perú de manera particular, están sufriendo los embates de la pandemia generada por el COVID-19. Una enfermedad que, por aún incurable, podemos considerar desconocida. En nuestro país, todos los días, a través de la prensa, somos testigos del impacto de la enfermedad: la muerte de miles de personas por falta de oxígeno o de camas UCI, negocios quebrando, etc.

Una peste que, salvando la diferencia de años y condiciones, encuentra su símil en aquella a la que hace referencia la obra de Sófocles. Podemos entender hoy, la desesperación, frustración y miedo frente a la epidemia y así comprender la urgencia del pueblo tebano por curarse. El dolor de la pérdida de seres humanos, las imágenes de los hospitales colapsados y de los pacientes conectados al oxígeno de los hospitales, son imágenes violentas y crudas propias de alguna pesadilla.

#### **4.2.1.2) Crisis política**

Pero, si la crisis sanitaria nos permite entender el dolor ante la epidemia y justificar escénicamente una tragedia incontenible, la acción del ser humano ante ella es la que da cuenta de la mayor perversión. Aquellos que deben manejar el barco y llevarnos a buen puerto, lo hundan con más rapidez. Políticos que se vacunan primero que nadie, poderes económicos que aprovechando sus posibilidades destruyen cualquier política de defensa ante la enfermedad, populismo, etc. La clase política, en el Perú viene siendo egocéntrica. Actúa en función a su rédito económico o político. Y en el caso de los funcionarios más ingenuos, vienen siendo títeres de sectores empoderados. El resultado: imágenes surreales y crueles, discursos vacíos o incoherentes, soberbia sobre expuesta o ignorancia celebrada. La personalización del poder frente a un pueblo enfermo e ignorante es pues la pauta fundamental de nuestra propuesta. Exacerbar dicha personalización, la enfermedad y las consecuencias a detalle son la principal razón para entender la contemporaneidad de Edipo y el *Guignol* como posibilidad estética.

### **4.3) Recursos estéticos del *Guignol* para una posible representación de *Edipo***

#### **4.3.1) Hacia la sacralidad de la perversión, el lugar teatral y el espacio escénico**

Así como la capilla donde se representaban los montajes del *Guignol* invitaba a una experiencia profana, imaginamos un Edipo en un lugar cuya carga, significación o espacio territorial provea al montaje de cierto sacrilegio: casas abandonadas, cementerios, terrenos baldíos, museos, etc. La violencia e hipersexualización de la propuesta en dicho espacio, ayudará al cuestionamiento moral, al choque de energías, a la sensación de peligro y enclaustramiento. La entrada del pueblo enfermo a este lugar sería a un símil de la entrada a un templo. Un templo, que ante los arranques de Edipo puede denotar más un claustro de tortura que un lugar divino.

En la línea del *Guignol*, y apoyándonos en la idea de que el espectador debe mantener un contacto directo con el montaje, los espacios transitorios son importantes: proponemos como parte del montaje, traslado del público y actores por los diferentes espacios del lugar teatral. Esto ayudará además a la cercanía-público actor, la ruptura de la cuarta pared, y la posibilidad de generar alerta (sustento del peligro y el terror) con una progresiva sensación de claustrofobia.

#### **4.3.2) Estilo de actuación y personajes**

El estilo de actuación debe ser, con algunas excepciones, sumamente visceral. Por supuesto, regulando la energía para que pueda existir la progresión. Esta visceralidad debe estar sumamente justificada y debe tener su máximo auge en todos aquellos textos que denoten, dolor, odio, rabia, etc. Cuidar que este extremo no denote parodia o en todo caso hacer de la parodia un acto perverso: Edipo, burlándose de Tiresias, por ejemplo.

Proponemos una construcción de personajes que permita a través de lo externo, conocer el mundo interno. A continuación, mencionaremos algunos aspectos para el trabajo de construcción:

##### **4.3.2.1) El Pueblo**

Los pobladores, al acercarse al palacio de Edipo para pedir ayuda desesperadamente, deberán verse enfermos, débiles y, especialmente, con dificultad para respirar. Maquillaje para representar ojeras y heridas, quizá con tubos que salen de sus bocas o mascarillas.

##### **4.3.2.2) Edipo**

Edipo, de acuerdo con nuestra visión, debería ser interpretado por un actor joven, rebosante, fuerte, alguien al que la peste no le haya hecho el más mínimo daño. Su fisicalidad debe denotar bonanza, poder y hasta hedonismo. Su vínculo con el pueblo, aunque aparentemente bienintencionado, es de un profundo desprecio. Solo atiende a los pobladores cuando media entre él y ellos algún elemento distanciador o separador como una reja o un vidrio, habiendo en él un

sobre gozo, sutil, por supuesto, por sentirse diferente y apartado de la masa. Su juventud, puede ser también la razón de la manipulación que ejercerá sobre él, el personaje x (personaje-destino). Por otro lado, esta juventud notoria, servirá también para dar alguna idea de la perversión de Yocasta. Una Yocasta mucho mayor, que constantemente evidencia la atracción sexual que siente por Edipo.

#### **4.3.2.3) Yocasta**

Proponemos que Yocasta debe ser interpretada por una actriz bastante mayor que Edipo. Muy sexualizada y deseosa de entrar en juego sexual constante con Edipo. Probablemente, el público de hoy ya conozca la historia y sabrá de antemano que ella es la madre de él. Creemos entonces, que la constante interacción sexual entre ambos deberá ocasionar en el público rechazo y estupor.

#### **4.3.2.4) El destino (Personaje X)**

Hemos mencionado ya, nuestra intención de hacer del destino un personaje, al que podríamos llamar X. No se trataría propiamente del destino sino de la representación de los poderes ocultos que manejan a un pueblo. Se trataría de un personaje, por ejemplo, con un maletín cerrado del que rebalsa el dinero o de un niño en alusión a la poca capacidad para decidir el destino de una sociedad o cómo estamos a expensas de un comportamiento inconsciente y antojadizo. La presencia de un niño en un universo plagado de sexualidad y sadismo puede también ser perturbador. Por sus acciones indolentes, en pro de la tragedia, este sería el personaje monstruoso por antonomasia. Este personaje será invisible para los demás personajes, excepto para Tiresias, el anciano ciego, e intervendrá constante y sádicamente moviendo las piezas que deriven en la tragedia. Por ejemplo, Tiresias puede estar a punto de convencer a Edipo de detener la investigación, y el personaje x con un pequeño susurro en el oído del rey, lo impulsa, por el contrario. Otro ejemplo: si representáramos la fábula podríamos ver que es el personaje X quien sugiere al pastor entregarle Edipo a Pólipo y

Mérope. Retrocediendo aún más, puede ser este personaje el que sugiera a Layo no asesinar a Edipo sino encargar la decisión a un tercero. Se trata de un ser silencioso que disfruta de la tragedia de Edipo y Yocasta. Es, en resumen, el gestor y guía del rito trágico.

### **4.3.3) Gore: imágenes**

Dentro de la propuesta utilizaríamos el *gore* para generar el horror. Dividiremos en dos el uso de *gore*; a continuación, imágenes libres que servirán como apuntes, para estimular la creación de una puesta en escena.

#### **4.3.3.1) El nacimiento de Edipo**

Yocasta, mujer joven, está con el torso desnudo, dando a luz: los gemidos son una mezcla de el dolor físico del parto con la desesperación por estar trayendo al mundo a un ser monstruoso. Pide ayuda al público, estira el brazo suplicante.

#### **4.3.3.2) Aproximaciones sexuales entre Edipo - Yocasta**

Mientras el pueblo sufre, Edipo y Yocasta están entregados a juegos sexuales. Juegos fetichistas, de mucha imaginación, capaces de dar cuenta del deleite por los detalles. Una Yocasta que suele tomar la iniciativa radicaliza el incesto y suma a la perversión si tomamos en cuenta la diferencia de edades.

#### **4.3.3.3) El asesinato de Layo**

La idea es, mostrar el cruel asesinato de Edipo a Layo. Un asesinato perverso y sangriento. Lento y explícito, con súplicas de piedad de Layo. Esta imagen agranda la dimensión del parricidio y será más fácil entender lo violento del castigo autoimpuesto por Edipo.

#### **4.3.3.4) Suicidio de Yocasta**

Yocasta entra al palacio devastada emocional y psicológicamente, el dolor la puede llevar al suicidio, a arrancarse las uñas, los cabellos a gritar desesperadamente, etc. Estas pequeñas

acciones deben ir cada vez creciendo hasta llegar un punto en el que ella, y el espectador, se den cuenta que la única salida es el suicidio. El golpe del cuerpo, prendido de la soga debe ser seco e inesperado.

#### **4.3.3.5) Auto ceguera de Layo**

Esta escena es el clímax del horror, por ende, tiene que ser sumamente gráfica y trabajada de manera muy minuciosa. En nuestra propuesta, Edipo debe ingresar al palacio, absolutamente perdido. La culpa es enorme. El golpe que lo empuja a la auto ceguera es el ver el cuerpo de su madre colgando. El oxígeno se le va. Siente exactamente lo que sienten los enfermos de COVID. Por todos lados se escuchan ahora expresiones de gente que se ahoga. El sonido se amplifica como si se tratase del reclamo del pueblo ante la indolencia. Es ante este ambiente abrumador, y de clímax, que Edipo opta por sacarse los ojos. Grita desconsolado y absolutamente avergonzado: ahora, física y moralmente se ha convertido en el monstruo.

#### **4.3.4) Efectos especiales**

De todo lo expuesto hasta aquí, se desprende que el uso de recursos especiales para generar el terror debe ser de gran imaginación. No olvidemos, que la hipótesis de mayor fuerza sobre la decadencia del *Guignol* está relacionado a las posibilidades del cine para lograr con facilidad el horror. Hoy, el *Guignol* puede volver a ganar terreno pues son pocos los espectáculos en donde los diseñadores se atreven a colocar en escena representaciones de amputaciones, chorros de sangre o ahorcamientos. La imaginación en torno a los recursos para lograr estos efectos en escena con verosimilitud, bien pueden valer hoy, por sí mismo, del aplauso del público.

## CONCLUSIONES

A partir de la investigación, hemos podido comprobar que es factible un diálogo entre el *Grand Guignol* y la obra de Sófocles *Edipo Rey*, demostrando a la vez un vínculo pragmático entre la tragedia y el género de terror. En consecuencia, el uso de elementos estéticos del *Grand Guignol* termina siendo una alternativa viable. Sabemos, sin embargo, que la propuesta de un Edipo desde este lenguaje será sin duda dura. En tanto eso, probablemente se necesite advertir al público que se trata de un espectáculo violento y explícito. Pero la dureza del montaje bien puede dar fe también de la dureza de una realidad social plagada de pobreza y engaño. Nuestra apuesta es por un *Guignol* enfocado en la marginalidad y la indolencia de las acciones. Hay, así un componente psicológico muy importante, quizás emparentado un poco más al pensamiento de Camille Choisy. Los deslices psicológicos que guían la perversión del poder y la sumisión del marginado.

Creemos que, para trabajar desde el *Guignol*, es necesario y recomendable, la creación de un discurso base que sustente la propuesta. Siendo el *Guignol* un estilo en donde, como hemos visto, existe un “deleite por los detalles”, puede prestarse a meros ejercicios de sadismo y morbo descontrolado. Desde el cine, Tarantino es un buen referente de su incorporación al arte contemporáneo.

Son de suma importancia para la representación del *Guignol*, los efectos especiales, como sangre falsa o el maquillaje, y todos aquellos elementos a nivel de espacio, vestuario y utilería que ayuden a crear un ambiente propicio para la generación del terror.

Es el Perú, un país con alto índice de corrupción y miseria, en donde la gente es protagonista constantemente de escenas de indolencia y abuso. Creemos que las imágenes que se

generan a raíz de eso son material para la construcción de un *Guignol* peruano. Sobre ello, por supuesto habría que hacer una reflexión cuidadosa y mucho más exhaustiva.

Finalmente, y a razón de nuestro objetivo general, dejamos constancia en este trabajo del valor del *Grand Guignol*, con su lenguaje y estética, para la construcción de una puesta en escena contemporánea potente. Quizás, amerite, en tanto eso, hacer un esfuerzo mayor por difundir su historia, características y aporte al género de terror.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agejas, J. Á. (2019). Una aproximación ética al terror. *Comunicación y Hombre*, (15), pp.147-161. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/330605310\\_Una\\_aproximacion\\_etica\\_al\\_terror](https://www.researchgate.net/publication/330605310_Una_aproximacion_etica_al_terror)
- Álvarez, L. (2015). *El delito del homicidio en perspectiva histórico-jurídica*. (Tesis de licenciatura, Facultad de derecho, Universidad de Almería. Almería, España). Recuperado de <http://repositorio.ual.es/handle/10835/3478>
- Aristóteles. (1948). *El Arte Poética*. (Trad. J. Goya y Munain) Buenos Aires: Austral. Recuperado de <http://www.traduccionliteraria.org/biblib/A/A102.pdf>
- Bauza, H.F. (2011). *Edipo: Entre historia y mito*. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Recuperado de [https://www.ciencias.org.ar/user/Edipo.%20Entre%20historia%20y%20mito%20\(1\).pdf](https://www.ciencias.org.ar/user/Edipo.%20Entre%20historia%20y%20mito%20(1).pdf)
- Beristáin, H. (1995) *Diccionario de Retórica y Poética* (7a ed.). México DF: Editorial Porrúa, S.A.
- Carrera, M. (2014) Teatralidad y elementos fantásticos en las casas del terror. *BRUMAL Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 2 (2), 129-158. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.121>
- Carrera Garrido, M. (2019). “Do you wanna play a game?”. Espacio y niveles de implicación del público en la representación escénica del género terrorífico. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, pp. 523-560. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25069>

- Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Boadilla del Monte, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Camus, A. (1865) *Curso elemental de Retórica y Poética* (3 ed.). Madrid: Librería e imprenta de D. León Pablo Villaverde.
- Cansino, C. (2005). Cine de Terror. “Un poco de Miedo, de Historia y de Sueños”. *La Trama de la Comunicación*, 10, pp. 1-9. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=3239/323927060030>
- Cárdenas, F., Trochez, D., & Díaz, S. (2013). El cine de terror como representación de la existencia humana. *Revista Cambios y Permanencias*, (4), pp. 254-275.
- Cuéllar M. L. (2008). La figura del monstruo en el cine de horror. *Revista CS*, (2), pp. 227-246. <https://doi.org/10.18046/recs.i2.419>
- González, D. (2015) El delito de parricidio: consideraciones críticas sobre sus últimas reformas. *Política criminal*, 10(19), pp. 192-233. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/politcrim/v10n19/art07.pdf>
- González, F. D. (2017). El horror en la literatura. *ACTIO NOVA: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (1), 27-50. Recuperado de <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/7766>
- Graves, R. (2016). *Los mitos griegos*. (Trad. L. Graves) España: Ariel. (Trabajo publicado originalmente en 1955).
- Grimal, P. (2010). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. (Trad. F. Payorols). Madrid: Paidós Ibérica. (Trabajado publicado originalmente en 1951) Recuperado de

<https://atirolimpo.files.wordpress.com/2017/01/pierre-grimal-diccionario-de-la-mitologc3ada-griega-y-romana.pdf>

Hand, R., & Wilson, M. (2000). The Grand-Guignol: Aspects of Theory and Practice. *Theatre Research International*, 25(3), pp. 266-275.

Hierrezuelo, Guillermo. (2002). El parricidio: del pasado al presente de un delito. *Revista de estudios histórico-jurídicos*, (24), pp. 466-469. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-54552002002400031>

Llacer, E.V. (1996). El Terror en literatura: el diseño de la "Tale" de Poe. *REDEN: revista española de estudios norteamericanos*, (11), pp. 9-24. Recuperado de <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4942/El%20Terror%20en%20Literat%20ura.%20El%20Dise%C3%B1o%20de%20la%20Tale%20de%20Poe.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Mejía, J. (1993). La comprensión aristotélica de lo trágico. *Universitas Philosophica*, 11(21), pp.73-94. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/11582>

Ocaña, A. (2020). Terror y burocracia: El teatro Grand Guignol de París y la censura. *Revista Iberoamerica, Académico científica de humanidades, arte y cultura*. (8), pp. 162-180. Recuperado de <https://revistas.uma.es/index.php/eviterna/article/view/9826/10305>

Olivera, D. (2018). Inicios del gore y el horror en el teatro: el gran guiñol. *DARK*, 2(11), pp. 20-22.

Parsons, T. (1954) El tabú del incesto en relación con la estructura social y la socialización del niño. *The British Journal of Sociology*, (2), pp. 69-85.

- Párraga, M. J. (2012). De Aristóteles a "The Exorcist": la víctima en el cine de terror norteamericano. *FRAME* (8), 24-42. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame8/estudios/1.3.pdf>
- Paupero, P. (2016). Dedicado Exclusivamente al Crimen: La estética del Grand Guignol. *Cine Toma* (48), pp.12-21. Recuperado de <https://profundidaddecampodotblog.wordpress.com/2018/12/14/dedicado-exclusivamente-al-crimen-la-estetica-del-gran-guignol-publicado-originalmente-en-cine-toma-no-48-sept-oct-2016-monstruos-criaturas-y-otros-engendros-exotismo-y-rareza-en-los-seres-cine/>
- Penner, J., Jay, S., & Duncan, P. (2012). *Cine de terror*. K In: Taschen.
- Riva, B.C. (2011) Relaciones monstruosas: el problema del incesto (Buenos Aires, 1850-1890). III Jornadas Nacionales de Historia Social, 11 al 13 de mayo de 2011, La Falda. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1013/ev.1013.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1013/ev.1013.pdf)
- Rodríguez, C. (2014) *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado de [http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/dcs-unq/20171031034640/pdf\\_506.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/dcs-unq/20171031034640/pdf_506.pdf)
- Rubio, A. (2015) El terror en el teatro. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 24, 198-199. Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/535\\_libro.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/535_libro.pdf)
- Saubidet, A. (2016). *¿Qué se entiende por incesto? Aportes levistraussianos en la última enseñanza de Lacan*. VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en

Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires,  
Buenos Aires. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-044/847.pdf>

Sófocles (2008) *Edipo Rey, Edipo en Colono y Antígona*. (Trad. J. Schere) Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Young, P. (2016) Síndrome de híbris. *Revista Fronteras en Medicina*, 11(3), pp. 99-100.

Recuperado de

[http://adm.meducatum.com.ar/contenido/articulos/6300990100\\_416/pdf/6300990100.pdf](http://adm.meducatum.com.ar/contenido/articulos/6300990100_416/pdf/6300990100.pdf)

Vélez, M. (2015) Sobre la tragedia griega. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 17(33), pp. 31-58. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/282/28238686002.pdf>

Williams, H. (2019, marzo 05) Why the Grand Guignol was so shocking. Recuperado de

<https://www.bbc.com/culture/article/20190304-why-the-grand-guignol-was-so-shocking>