

*GRAND GUIGNOL*, ARTAUD Y SURREALISMO.  
BREVE ESTUDIO SOBRE LA VIOLENCIA EN *CRIMEN* Y  
*LA CASA DE TÓCAME ROQUE*, DE AGUSTÍN ESPINOSA

Roberto García de Mesa  
Universidad Nacional de Educación a Distancia

RESUMEN

En este artículo se estudia la proximidad de ideas entre el *Grand Guignol*, el teatro de la crueldad de Antonin Artaud y el surrealismo, con las obras *Crimen* y *La casa de Tócame Roque*, ambas de Agustín Espinosa. Dichas ideas giran en torno a un tema común: el estudio de la violencia extrema. Finalmente, se destacan los pasajes más violentos de las obras de Espinosa y se estudia la posición que se desprende de estos textos en lo que respecta al citado concepto.

PALABRAS CLAVE: *Grand Guignol*, Antonin Artaud, surrealismo, violencia, Agustín Espinosa.

*GRAND GUIGNOL*, ARTAUD AND SURREALISM. BRIEF STUDY  
ABOUT VIOLENCE IN *CRIMEN* AND *LA CASA DE TÓCAME ROQUE*,  
BY AGUSTÍN ESPINOSA

ABSTRACT

This article studies the proximity of ideas between the *Grand Guignol*, Antonin Artaud's theater of cruelty and surrealism, with the works *Crime* and *La casa de Tócame Roque*, both by Agustín Espinosa. These ideas revolve around a common theme: the study of extreme violence. Finally, the most violent passages of Espinosa's works are highlighted and the position that emerges from these texts regarding the aforementioned concept is studied.

KEYWORDS: *Grand Guignol*, Antonin Artaud, surrealism, violence, Agustín Espinosa.



*Crimen*, publicada en 1934, y *La casa de Tócame Roque*, fechada también en ese año, tienen en común muchas cosas, pero lo que más sobresale es la violencia extrema que habita en ellas. Tradicionalmente, *Crimen* no se ha analizado desde el teatro, desde las fuentes extremadamente violentas del teatro, sino, más bien, desde la óptica surrealista, sea en forma poética o narrativa. *La casa de Tócame Roque* acaba siendo arrastrada por *Crimen* y no al revés. En este artículo se partirá de otra hipótesis, se llevará a cabo el ejercicio contrario. Se observará cómo ambas obras contienen rasgos comunes con el *Grand Guignol*, el teatro de la crueldad de Antonin Artaud y, por supuesto, como es bien sabido, con el surrealismo. La extrema violencia acabará convirtiéndose, entonces, en el espacio donde confluyen todas estas manifestaciones. La importancia de este concepto recae en que constituye un cauce muy útil para reflejar la crisis moral de las primeras décadas del siglo xx y para observar hasta dónde era capaz de llegar Espinosa, denunciando lo más monstruoso del ser humano, mostrándolo al detalle o, incluso, reinventándolo. Para finalizar, se investigarán los pasajes, precisamente, más violentos y algunas de las intenciones de Espinosa que se desprenden de los mismos. Por todo ello, este tema resulta esencial para conectar todos los elementos.

## VIOLENCIA Y GRAND GUIGNOL

El escritor y crítico español Ángel Guerra, seudónimo del canario José Betancort Cabrera, autor de *La Lapa*, ya en 1910 señalaba a dos autores que representaban en aquella época el interés por crear diversos niveles de terror en la audiencia: el simbolista Maurice Maeterlinck y André de Lorde, este último uno de los principales representantes del sanguinario estilo del *Grand Guignol*, en París (Guerra 1910: 48-49). El primero proponía un teatro más sugeridor, potenciaba el suspense y el terror psicológico, mientras que la tendencia del *Grand Guignol* recaía en presentar espantosas imágenes de forma más realista y sangrienta. En los textos de Espinosa la violencia y la crueldad destacan mucho más que en las piezas de Maeterlinck. Realmente, no es comparable en este importante aspecto. Por ello, parecería más viable vincularlo a la otra corriente, representada, en este caso, por André de Lorde.

Un importante punto de partida que acabaría siendo utilizado con cierta frecuencia por algunos dramaturgos y críticos a principios del siglo xx para referirse a este tipo de teatro proviene de unas palabras de Edgar Allan Poe:

Sueño con escribir una pieza tan horrible, que, pocos minutos después de alzarse el telón, los espectadores se vean obligados a marcharse, lanzando gritos de espanto, incapaces de ver y oír más tiempo el drama horrible que se les ha presentado. Es empeño bien difícil hacer reír a los hombres, se ha dicho; pero no es menos difícil hacerlos temblar de espanto (cit. por Ángel Guerra 1910: 48-49).

En *La casa de Tócame Roque* y *Crimen* se observa un similar tipo de extrema violencia, bastante difícil de encontrar, por ejemplo, en el teatro español y, en especial, en el teatro español de vanguardia entre los años veinte y treinta. Por ello,



resulta extraño no pensar en un referente tan importante como el *Grand Guignol* de París. Tampoco hay que olvidar que Espinosa viaja, en 1930, a la capital francesa y allí toma contacto directo con el surrealismo. Además, en ese año, al parecer, según señala en una entrevista al *Heraldo de Madrid*, terminará en breve una primera versión de *Crimen*<sup>1</sup>. Por supuesto, el *Grand Guignol* está activo en ese momento, en Montmartre, en el París «más canalla», como se ha llegado a conocer. Algunos surrealistas frecuentaban este teatro. No resulta extraño pensar que alguien como Espinosa acabara acudiendo, durante su estancia en París, a alguna representación o llegara a sus manos algún texto, programa con imágenes, etc., durante esa época.

El Teatro *Grand Guignol* aparece en París, en 1896. Su precedente más inmediato se encuentra nada menos que en el *Théâtre Libre de Antoine*, que había cerrado ese mismo año. Tal fue la importancia que aquel obtuvo en su tiempo que duró hasta los años sesenta del siglo xx<sup>2</sup>. Pero académicamente ha sufrido diversa atención: «Mientras el primero (*Théâtre Libre de Antoine*) ha sido historiado con detalle y se considera el inicio de las fórmulas de producción teatral contemporánea, el segundo (*Grand Guignol*) ha pasado prácticamente al olvido y apenas lo recuerda el adjetivo granguignolesco, que se utiliza, además, con imprecisión» (Rubio Jiménez 2002: 71).

André de Lorde, uno de los más destacados dramaturgos y creadores escénicos de este espacio, defendía la atracción que siente el ser humano por la violencia. De esta manera, justificaba la gran afluencia de espectadores a las obras que se daban cita en el *Grand Guignol*. Su reivindicación de la crueldad en el teatro partía de Eurípides y Esquilo, pasando por Shakespeare, Kleist o Büchner, así como por la literatura gótica inglesa, hasta llegar a Baudelaire o Poe, puente entre el romanticismo más oscuro y el simbolismo (Rubio Jiménez 2002: 72-73). Lo que le interesaba a De Lorde era reflejar las partes más siniestras del ser humano. Jesús Rubio Jiménez, en

---

<sup>1</sup> En esta entrevista, publicada el 30 de octubre de 1930, en la sección «Micrófono», Agustín Espinosa decía literalmente lo siguiente: «... terminaré en breve un libro que no es precisamente novela, aunque lo parece, y cuyo título es *Elogio del crimen*» (*Heraldo de Madrid* 1930: 8).

<sup>2</sup> Por su parte, en su tesis *El Grand Guignol y el teatro expresionista alemán: una estética del cuerpo y el del texto fragmentados*, Guadalupe Antonia Domínguez Márquez relaciona dos tendencias del teatro europeo que convivieron en un momento dado y que realmente fueron dos referencias esenciales para la evolución de la escena y del cine del pasado siglo: «En todo caso, tanto el *Grand Guignol* como Wedekind y el teatro propiamente expresionista, deben ser interpretados de manera consecuente en el contexto de su época. Estas dos propuestas abordaron los problemas generales del mundo moderno y postindustrial en sus dramas siniestros y crueles, y en sus personajes de psique y cuerpo fragmentados, que añoran dolorosamente la unidad perdida, de forma quizás más insistente que otros géneros. En este sentido, no es de extrañar que ambos tuvieran un papel muy importante en el desarrollo del cine del terror, pues el *Grand Guignol* inspiró las legendarias *Hammer Films* a finales de los años cincuenta y el cine expresionista alcanzó su punto máximo en las dos primeras décadas del siglo xx en las cintas de terror de Murnau, Wiene, Wegener y Boese. De hecho, la inspiración parece haber ido en ambas direcciones, pues parte de los motivos por los cuales el *Grand Guignol* aseguró su supervivencia deben buscarse en su capacidad de adaptación y de adopción de las nuevas propuestas» (Domínguez Márquez 2012: 28-29).



su artículo «La recepción del *Grand-Guignol* en España: una aproximación», señalaba sobre los procesos creativos, también, lo siguiente:

Sus creadores debían hacer verosímil la representación del exceso, conmoviendo profundamente a los espectadores, suscitando en ellos sensaciones de temor. Y para ello recurrieron a un aprovechamiento de los procedimientos que la literatura narrativa había consagrado en el relato corto o *nouvelle* de terror (Poe, Maupassant), sobre cuya base se crearon piezas cortas (en muchos casos adaptaciones de relatos de estos mismos escritores) donde fundamentalmente se busca crear una tensión creciente que culmina en un final sorprendente y conmovedor, lo que Poe llamó *unidad de efecto* al reflexionar sobre la composición de sus relatos (Rubio Jiménez 2002: 73).

Como herramientas para lograr la extrema violencia, estas últimas ideas sobre la tensión creciente y un final sorprendente y conmovedor pueden verse, por ejemplo, en los actos primero y segundo o en el epílogo de *La casa de Tócame Roque*. Similar concepción de la violencia se encuentra, además de en esta pieza, en *Crimen*.

## VIOLENCIA, ARTAUD Y SURREALISMO

En los años treinta de la pasada centuria y andando por este camino de influencias, no es de extrañar que la concepción de Agustín Espinosa se aproximara también a la de un contemporáneo que es heredero de las corrientes descritas más arriba y exmiembro del grupo surrealista, Antonin Artaud. El autor francés creó una serie de teorías en torno a lo que denominó como «teatro de la crueldad»:

Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro. [...] El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad. [...] Intentaremos así que el drama se concentre en personajes famosos, crímenes atroces, devociones sobrehumanas, sin el auxilio de las imágenes muertas de los viejos mitos, pero capaz de sacar a la luz las fuerzas que se agotan en ellos. En pocas palabras, creemos que en la llamada poesía hay fuerzas vivientes, y que la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen (Artaud 1980: 96).

Las ideas señaladas más atrás sobre el *Grand Guignol* y las que se encuentran en el tomo *El teatro y su doble* (1938), de Antonin Artaud, que reúne escritos de 1931 a 1933<sup>3</sup>, poseen elementos comunes con los textos de Espinosa. Este último

---

<sup>3</sup> El *Primer Manifiesto sobre el Teatro de la Crueldad* es de 1932. No parece haber duda de que Artaud debió ser conocido por Espinosa porque en *Facción española surrealista de Tenerife*, Domingo Pérez Minik contaba que «otro de los grandes conflictos que mantuve con nuestros visitantes se refería a los puntos de vista sobre el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, el surrealista



también parece proyectar la libertad mágica del sueño, que solo pueda reconocerse impregnado de la crueldad y del terror, el crimen y la locura. Pero la crueldad entendida como indagación en lo inconsciente y con un espacio singular que ayude a potenciar el resultado.

Antonin Artaud, en su «Primer Manifiesto» de *El teatro de la crueldad*, señalaba, además, lo siguiente:

El teatro solo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior. [...] Si el teatro es, como los sueños, sanguinario e inhumano, manifiesta y planta inolvidablemente en nosotros, mucho más allá, la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida se interrumpe continuamente, donde todo en la creación se alza y actúa contra nuestra posición establecida (Artaud 1980: 104-105).

Pero si bien la violencia que se manifestaba en el *Grand Guignol* tendía a ser expresa y probablemente gratuita en muchas de las obras que se representaron allí, de hecho fue su seña de identidad, en el caso del «teatro de la crueldad» Artaud matiza ese sentido, llevándolo a algo metafísico y como crítica profunda a la moral vigente<sup>4</sup> (por supuesto, el *Grand Guignol* realizaba una crítica a la moral social, también). Se puede ver, por ejemplo, en varias cartas que Artaud envió, en 1932, a dos personas (A J.P. y A M.R. de R.), con el fin de aclarar conceptos acerca de lo señalado en su primer manifiesto:

Se da erróneamente a la palabra crueldad un sentido de rigor sangriento, de investigación gratuita y desinteresada del mal físico. [...] Crueldad no es, en efecto, sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado. Esta identificación de la crueldad con los suplicios es solo un aspecto limitado de la cuestión. En el ejercicio de la crueldad hay una especie de determinismo superior, a la que el mismo verdugo supliciadador se somete, y que está dispuesto a soportar

---

herético que había sido expulsado unos años antes» (Pérez Minik 1975: 63). Corría el año 1935 y, como es sabido, los «visitantes» eran los surrealistas André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret. Agustín Espinosa por aquel tiempo dirigía el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, estaba vinculado al grupo de *Gaceta de Arte*, junto a Minik, y era uno de los principales anfitriones. Los surrealistas franceses junto con los canarios organizaron la II Exposición Internacional del Surrealismo en el Ateneo, realizaron conferencias, lecturas de poemas, llevaron a cabo un manifiesto, etc. Ver, también, *El teatro de vanguardia en Canarias (1924-1936)*, donde quien esto escribe realiza un estudio muy detallado de *La casa de Tócame Roque* (García de Mesa 2012: 435-550).

<sup>4</sup> Como señala Franco Tonelli (1972), «... crueldad evoca, en efecto, en el espíritu de los críticos modernos, visiones de violencia, de escatología, pero también de aprehensión metafísica o epistemológica del yo; al fin y sobre todo deja de entrever la fecundidad de las relaciones dinámicas que ligán personalidad humana y realidad teatral. El término en estas condiciones se convierte en palabra clave para identificar no solo la crisis espiritual del siglo xx, sino también sus manifestaciones literarias más originales» (cit. y trad. Rubio Jiménez 2002: 72).



llegado el momento. [...] No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobrentiende que la vida es siempre la muerte de alguien (Artaud 1980: 116).

Con ello se puede determinar que, si bien, tanto en *Crimen* como en *La casa de Tócame Roque*, Agustín Espinosa lleva a cabo un despliegue de gran violencia, crueldad y sangre, al estilo del *Grand Guignol*, igualmente se puede observar que coincide, en cierto modo, con Artaud en lo que respecta a ese paso más allá, hasta llegar a realizar un violento ataque al sistema y a la conciencia. Probablemente en ambos textos Espinosa buscaba el aviso, la denuncia ante un mundo de entreguerras que se desmoronaba, crear una catarsis en el lector-espectador, un ejercicio de conciencia desde el inconsciente, desde el trance.

Por su parte, los surrealistas siempre quisieron llegar al origen mismo del pensamiento, de la palabra, a través del sueño, de la violencia, de un viaje sin retorno, una vez que se empieza no hay marcha atrás, tal y como les sucede a los protagonistas de *La casa de Tócame Roque* y de *Crimen*. Por ello, es imprescindible destacar dos aspectos esenciales del surrealismo. En primer lugar, la importancia de lo extremo. En las manifestaciones de este movimiento, en París, es muy habitual encontrar una fascinación por la violencia y los crímenes. En este sentido, Lautréamont fue una fuente constante de inspiración para los surrealistas. Y también para Agustín Espinosa<sup>5</sup>. Tanto en el cuadro primero del acto tercero de *La casa de Tócame Roque* como en *Crimen*, una de las fuentes esenciales es el Conde de Lautréamont. Como señala José Miguel Pérez Corrales, «*Los cantos de Maldoror*, aparte de muchas coincidencias concretas con pasajes de *Crimen* [...], consagraban “la santidad del crimen” (I, 6) y erigían una estética de la crueldad: Lautréamont afirma escribir “para representar las delicias de la crueldad”» (Pérez Corrales 1986: 579-580).

Y, en segundo lugar, para aproximarse a estos textos surrealistas de Agustín Espinosa hay que entender lo que para André Breton y Paul Éluard constituyó el método de simulación de enfermedades mentales. Es lo que Jung denominó «la tentación de la inflamación morbosa». De esta manera, los surrealistas reconstruyen estados mentales de determinados delirios, simulan la locura y regresan a un estado normal<sup>6</sup>. En este aspecto, el humor negro y el absurdo se convierten en una especie de tabla de salvación. Las páginas de *La casa de Tócame Roque* y *Crimen* contienen abundantes ejemplos de ese tipo de humor, unido también a una especie de desesperación interior de los personajes. La fusión entre los elementos violencia, humor y desesperación es explosiva en estas obras.

---

<sup>5</sup> «En efecto, acaso sea Lautréamont, junto con Bécquer, el escritor más presente en *Crimen*» (Pérez Corrales 1986: 579).

<sup>6</sup> «André Breton y Paul Éluard han llegado a pretender “que el ensayo de simulación de enfermedades reemplazará ventajosamente a la balada, el soneto, la epopeya, el poema sin pies ni cabeza y otros géneros caducos”» (Duplessis 1972: 37).



## VIOLENCIA EN *LA CASA DE TÓCAME ROQUE* Y *CRIMEN*

Tanto en *La casa de Tócame Roque* como en *Crimen*, la tensión poética se construye a través de la crueldad y la deformación del texto se presenta mediante una especie de poética del crimen. Sigmund Freud, en *Moisés y el monoteísmo*, aludía a que dicha deformación se aproximaba, desde cierto punto de vista, a un asesinato, esto es, a un asesinato de la palabra (1939)<sup>7</sup>. Si se acude a la tradición judeocristiana, se puede encontrar que lo primero fue el verbo. La simbólica palabra del llamado «Dios-padre» comprende la voz misteriosa por excelencia, aún inexplicable, por mucho que desde el principio de los tiempos hasta hoy se hayan inventado toda clase de métodos, fórmulas, instrumentos, profecías, etc., con el fin de llegar hasta el sentido oculto de los mensajes divinos. Xavière Gauthier, en su libro *Surrealismo y sexualidad*, dedica un capítulo a este asunto, titulado «Un poema es un crimen». En él, recoge un testimonio de Jean Genet que explica también esta idea poética:

La verdadera poesía ataca al padre, lo mata constantemente. «Sin duda una de las funciones del arte es sustituir la fe religiosa con la eficacia de la belleza. Al menos esa belleza debe tener la potencia de un poema, es decir, de un crimen». Para Genet el crimen es belleza, pero porque la belleza en primer término, la belleza poética es un crimen, asesinato de la evidencia por el arte (Gauthier 1976: 219).

Deformar, por tanto, el tejido de palabras equivaldría, en este sentido, a un crimen. Y el crimen físico, cuanto más atroz y vulnerable, más escandaloso y más perjudicial es para la moral. Son atentados contra la estabilidad social. De esta manera, los contenidos de *Crimen* y de *La casa de Tócame Roque* se construirían a través del asesinato y la crueldad; en definitiva, a través de la extrema violencia. Por ello, Espinosa, al utilizar este tema, en realidad, no solo está presentando patologías, sino definiendo una poética, poéticamente. La conmoción total por partida doble, tanto en el fondo como en la forma<sup>8</sup>.

La importancia de la violencia está presente, no solo en las obras citadas, sino en algunos artículos de Espinosa. Un buen ejemplo es «Sangre de España», donde realiza un breve estudio acerca de la presencia de este líquido elemento en la literatura española. Lo eligió para su primera conferencia radiofónica el cinco de

---

<sup>7</sup> Este libro fue publicado por vez primera en 1939, pero contiene tres ensayos que abarcan un período de tiempo de redacción entre 1934 y 1938. Los dos primeros se publicaron en prensa, en 1937, y el tercero, junto a los otros, en libro. Freud dedica algunas páginas a los actos fallidos y errores del lenguaje en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) y al crimen relacionado con la literatura y la personalidad psicoanalizada del escritor en su trabajo *Dostoievski y el parricidio* (1928), por citar algunos ejemplos.

<sup>8</sup> José Miguel Pérez Corrales decía, sobre la primera de las dos obras, lo siguiente: «La novedad de *Crimen* es que esa agresión se extiende ahora a la moral dominante de una sociedad represiva de los deseos y alienadora de sus instintos poéticos, permitiendo comparar de manera exacerbada, por su común ruptura de la norma, la experiencia del asesino con la del poeta» (Pérez Corrales 2007: 182-183).



diciembre de 1935, siendo publicada en *La Tarde*, el día trece del mismo mes. Con ello, se puede observar lo importante que resultaba este asunto para él. En dicha conferencia, después de elaborar un recorrido por los trabajos de diversos autores, llega hasta sí mismo y concluye destacando algunos de sus textos donde está presente la sangre: «Luego he hecho *La muerte de un ángel*, he hecho *Maternidad*, he hecho *Crimen*, he hecho *La fiesta de la sangre*, la contribución más tensa –no la mejor– que se ha hecho a la sangre en España» (Espinosa 2018: 158)<sup>9</sup>.

A continuación, se verá cómo se manifiestan las diversas formas de violencia y cuál es el fin al que parece conducirnos Espinosa con estas dos obras surrealistas<sup>10</sup>. La violencia se manifiesta en *La casa de Tócame Roque* de una manera muy precisa, concentrada en varios crímenes espantosos, inmorales, donde se desarrollan situaciones de abusos físicos, una caravana macabra, muertos vivientes o la muestra de fragmentos de partes corporales. El hilo conductor son tres sucesos, desarrollados en tres actos, con varios crímenes en épocas distintas, cometidos en la misma casa. En el primero, la madre asfixia a su hija. En lo que respecta al segundo, hay que señalar que este acto se perdió, solo se conserva un fragmento muy breve y lo que se cuenta en el siguiente sobre este asunto: que un soldado mata a su pupila y luego se suicida. Finalmente, en el tercero, Julio asesina brutalmente a Emma. En el epílogo, Aster también muere. Espinosa destaca los tres crímenes que se desarrollan en la casa, en los tres actos, con un mayor protagonismo, a diferencia de las apariciones de la caravana macabra, de la muerte de Aster y de los miembros mutilados que encuentra el jardinero, los cuales pasan a ser más anecdóticos en la trama y sirven para crear una atmósfera de pesadilla o, incluso, hasta distópica.

Por su parte, en *Crimen* no se habla solo del asesinato a una menor de dieciséis años, esposa del protagonista, María Ana, sino que aquí lo trágico, el fin o la violencia habitan en cualquier pasaje. En este libro mueren una niña de seis años de forma terrible en «Hazaña de un sombrero», un hombre y una mujer en «La nochebuena de Fígaro» o el cochero de la esquina en «¿Era yo un caballo?»; unos «obrerillos» se apuñalan mutuamente, hay tres muertos más y «en una esquina próxima se quebró un cuerpo herido» en «Diario entre dos cruces»; «un muchacho carbonizado» aparece en «Retorno»; un perro fallece atropellado y un sacerdote se suicida en «¡No! ¡no!», etc. Pero es en «Parade» y al principio de «Diario a la sombra de una barca» donde se presentan hasta nueve «criminales» no humanos con sus correspondientes asesinatos: un jazminero que intoxica con su perfume a una joven de diecisiete años, una cuna que asfixia a un bebé, un rayo que electrocuta a un ingeniero eléctrico o una escultura que deja caer sus senos sobre dos gemelos que se masturbaban inspirándose

<sup>9</sup> Acerca de este fragmento, José Miguel Pérez Corrales aclara que «Maternidad» y «La muerte de un ángel» pertenecen a *La casa de Tócame Roque* y «La fiesta de la sangre» a *Media hora jugando a los dados*» (Pérez Corrales 2018: 160). El acto primero se titula «Maternidad» y el tercero, «La muerte de un ángel».

<sup>10</sup> Las ediciones de *Crimen* y *La casa de Tócame Roque* que se citan en el presente trabajo son las llevadas a cabo por José Miguel Pérez Corrales y que están contenidas en el volumen Agustín Espinosa, *Crimen y otros escritos vanguardistas* (2007).



en aquellos. La lista no concluye aquí. También es posible encontrar lo siguiente: «Un caballo de cartón, asesino de su infantil dueño; un cable eléctrico, electrocutor de un viejo cochero; un guerrero de cuadro histórico, que apenas dio, para asesinarle, tiempo a su pintor, a que terminase de pintarle la espalda; una hoja Gillette, autora de milagrosas sangrías; un sexagenario pene, violador y asesino, a la vez de una niña de siete años». Por otra parte, en «Epílogo de la isla de las maldiciones» hay menciones a naufragios, cadáveres de niñas, hombres que corren por una larga calle en cuyo fondo hay un cuchillo ensangrentado, una mujer que se arroja al mar para no tener que desnudarse más ante marineros, comerciantes y soldados, gritos y, también, cadáveres tendidos sobre las playas. Además de lo citado, Espinosa en *Crimen* ayuda a crear un estado del horror a través de las atmósferas de espacios como «La calle del Muerto», la plaza cercana al mar, el balcón desde donde lanza a María Ana, etc. Los paisajes no están en calma, incluso parecen predecir una especie de Apocalipsis, o algo más concreto, un peligro inminente, como podría ser una guerra.

Ambas obras, por tanto, coinciden en que, en ellas, se producen crímenes atroces, a cuál más grave, aparecen numerosas mutilaciones y armas, su autor crea atmósferas de pesadilla, además de fomentar patologías como la histeria, proyecciones de la personalidad, paranoias, instintos suicidas, instintos asesinos, falta de empatía, delirios de grandeza, etc.

Otro aspecto interesante, que parece potenciar una atmósfera de violencia y arrepentimiento, es que, si bien en *La casa de Tócame Roque* existe una caravana macabra, en *Crimen* aparece la Virgen del Carmen. En este sentido se encuentran dos símbolos que la religión católica también tiene muy presentes. En el primer caso vendría a ser lo que se denomina «estantigua» o «procesión de fantasmas». En el segundo, la Virgen del Carmen sobre una barca tiene su celebración religiosa, en España es patrona del mar.

Por otra parte, en ambas obras se habla de la condición de aislado, en realidad de la condición de la violencia interior en el aislamiento. En *La casa de Tócame Roque* tiene que ver con la relación entre Caín y Abel: Caín es el isleño que abandona la isla y Abel es el que se queda. Las dos caras de la misma moneda, esto es, la condición insular. En el caso de *Crimen*, la situación de insularidad también adquiere gran intensidad especialmente en el «Epílogo de la isla de las maldiciones»<sup>11</sup>.

*Crimen* es una larga confesión, la del narrador protagonista. Este confiesa el asesinato de su joven esposa, María Ana. Ella representa aquí, también, en cierto modo, una proyección de todos los vicios, juntos llevan a cabo una especie de relación sadomasoquista, pues ella lo devora mientras él está en posición sumisa, ella lo somete sexual y escatológicamente a todo tipo de prácticas, incluida la de ser cruci-

---

<sup>11</sup> En su artículo «Agustín Espinosa, de nuevo, hoy», Domingo Pérez Minik confesaba lo siguiente: «La única página literaria que nosotros hemos leído con la representación, mito o sueño de lo que es un insular la hemos encontrado en *Crimen*, y es la última del texto, la denominada “Epílogo en la isla de las maldiciones”. Todo lo demás que hemos soportado con relación a lo que es un insular ha sido vano, superfluo, tonto. Teorías naturalistas de andar por casa. Aquí Agustín Espinosa se desnuda, abre o acusa» (Pérez Minik 2004: 863).



ficado, etc. Pero este crimen representa una brutal negación de la tradición del *dolce stil novo*. Si en este tipo de poesía, que tanto ha influido en la moderna literatura amorosa europea, se idealizaba a la amada y su vida, aquí sucede lo contrario, se idealiza la muerte, el castigo, el dolor y, más bien, el asesinato. Y no solo la muerte de ella, sino todas las que se producen. De esta manera, *Crimen* es, también, la destrucción de la tradición amorosa occidental de la modernidad más idealista. Similar actitud se puede ver en el acto tercero de *La casa de Tócame Roque*.

Aunque el fallecimiento de la amada joven ha sido un tópico que, por ejemplo, el Romanticismo fomentó hasta el hartazgo, donde la muerte constituye una fatalidad del destino, aquí Agustín Espinosa lo que hace es poner mayor atención en la patología del protagonista y sus instintos psicópatas. Esto viene a ser lo que se señaló más atrás: el método de simulación de enfermedades mentales que practicaban los surrealistas. El asesinato se produce al principio y el resto es una confesión sobre su culpabilidad y su propia naturaleza homicida. En efecto, *Crimen* es una larga confesión, es la historia de una violenta y sanguinaria huida, la historia de los sueños de un psicópata.

Pero, probablemente, una de las cosas que más sorprenden en una obra de estas características es que en su huida final sea la Virgen del Carmen quien lo ayude a escapar del lugar de los hechos. Es una especie de *Deus ex machina*. ¿Por qué ocurre esto? Hay que remontarse a la Edad Media y ver cómo la Virgen María se convierte en redentora, en defensora de los pecadores, es decir, cómo la Iglesia católica potencia una nueva misión a esta figura. Con lo cual, aunque se fuera el mayor pecador, si, al final, se la invocaba, cualquiera podría estar salvado. La clave se halla en tomar conciencia del pecado. En este sentido, el protagonista experimenta una visión mística de esta Virgen María en una barca de plata y, finalmente, esta acaba llevándolo a la Isla de las maldiciones. Alegoría pura. Nueva alegoría. La Virgen acabaría siendo un Caronte y la barca, que en el presente caso es de plata, lo conduciría al reino del Hades o hacia otro lugar. Pero, yendo un poco más lejos, ¿qué puede haber en dicha isla? Con ese nombre se puede sospechar. Su autor cita el *Apocalipsis*, con una clase de tiempo que parece eterno, lento. Igualmente hace referencia a formas que caen: «¿De dónde ha caído esa luz en que se han quemado mis manos [...]?»; «¿Quién es esa mujer que se ha arrojado al mar [...]?»; «¿De dónde ha venido ese grito que ha interrumpido de pronto la tarde [...]?» o «¿Y de quiénes son esos cadáveres que ha tendido la última marea sobre las playas del alba [...]?». Los elementos que se arrojan con violencia parecen ser, en realidad, ángeles caídos. Y eso es precisamente lo que es el protagonista cuando dice en la última frase: «Una mañana, me despertaré huésped de mis alas maltrechas y no volveré a dormirme, con ellas, acaso». Agustín Espinosa se refiere aquí a un ángel de «alas maltrechas» porque ya las ha perdido. En este sentido conecta con otra de las obsesiones de Espinosa: la del ángel caído y su violento descenso al mal. El acto tercero de *La casa de Tócame Roque* se titula precisamente «La muerte de un ángel».

Pues bien, con esta idea es posible enfrentar a María Ana con la otra María, la Virgen del Carmen, con el mundo real concreto y la Isla de las maldiciones, un espacio al que solo van los ángeles caídos, los ángeles que han declarado la guerra a Dios, al «Dios-padre», al padre, en definitiva. Según esta hipótesis que se podría



extraer de este libro, María Ana vendría a simbolizar los abusos, los caprichos y la depredación de Dios, frente a la Virgen del Carmen, que supondría luego su redención, pero una redención con condiciones. Asesinar a María Ana, según este razonamiento, sería como asesinar a Dios. Pero este se vengaría a través de la Virgen del Carmen, porque, en este caso, en realidad, el protagonista no sería perdonado, se le acabaría expulsando del mundo divino y se le condenaría a la maldición eterna, a la vida en esa terrible isla, al aislamiento perpetuo, a las pesadillas, a la destrucción total de la conciencia a través de una violencia sin fin. Y, por otra parte, como se señaló antes, la ruptura con la palabra de Dios se produciría también en la forma surrealista, con la violenta deconstrucción del lenguaje realista, de la lógica cartesiana.

## CONCLUSIONES

En definitiva, y ya para concluir este breve estudio sobre *Crimen y La casa de Tócame Roque*, hay que señalar que, tal y como se ha visto, en ambos textos la violencia extrema constituye el punto esencial de unión. Al realizar el presente ejercicio de relacionarlos con la tradición más extrema del teatro, durante las primeras décadas del siglo xx, es posible comprobar que algunas ideas que se dan cita en el *Grand Guignol*, el Teatro de la crueldad, de Antonin Artaud, y en el surrealismo poseen una similar concepción de la violencia, ocupando esta un protagonismo esencial. Se ha visto que, en las obras de Espinosa (la primera publicada en 1934, la segunda fechada en ese año también), su autor, con ayuda de este concepto, realiza un elogio de la ruptura con el pasado, al igual que sucede con las referencias aludidas. Espinosa, por tanto, desde esta perspectiva, presenta personajes, objetos, energías vivas que acaban asesinando con crueldad la moral, lo políticamente correcto, las falsas apariencias, cualquier ideología política, el sistema, la realidad cartesiana o la religión. De esta manera, este autor se postula literariamente como asesino de todo aquello que condiciona la libertad absoluta, llevando también al límite a los lectores o a los espectadores y ofreciéndoles un espejo onírico en el que contemplar todo lo peor de un ser humano, todo aquello que produce las guerras, la brutalidad, el horror, la muerte, la desesperación y la asfixiante moralidad. Espinosa encontró en la violencia un cauce muy valioso para construir dos textos renovadores tanto en el fondo como en la forma. Bajo los ojos de este autor, e influido, probablemente, por las citadas concepciones extremas propias de su tiempo, según se puede percibir a partir de sus textos, los personajes que se dan cita en estos museos del horror se presentan ante los lectores como víctimas mutiladas de un mundo moderno que los sobrepasa, revolviéndose con violencia y fatalmente en sus deseos inconscientes de libertad.

RECIBIDO: septiembre de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



## BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin (1980): *El teatro y su doble*, Barcelona: Editorial Edhasa.
- BRETON, André (2009): *Manifestos del Surrealismo*, Madrid: Visor Libros.
- DOMÍNGUEZ MÁRQUEZ, Guadalupe Antonia (2012): *El Grand Guignol y el teatro expresionista alemán: una estética del cuerpo y el del texto fragmentados*, México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- DUPLESSIS, Yvonne (1972): *El surrealismo*, Barcelona: Oikos-tau ediciones.
- ESPINOSA, Agustín (2007): *Crimen*, en *Crimen y otros escritos vanguardistas*, edición de Miguel Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea y La Página, 7-65.
- ESPINOSA, Agustín (2007): *La casa de Tócame Roque*, en *Crimen y otros escritos vanguardistas*, edición de Miguel Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea y La Página, 97-136.
- ESPINOSA, Agustín (2018): «Sangre de España», en *Crimen. Textos 1934-1936. Textos complementarios*, edición de Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Insoladas, 153-159.
- FREUD, Sigmund (1981a): *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- FREUD, Sigmund (1981b): *Dostoievski y el parricidio*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- FREUD, Sigmund (1981c): *Moisés y el monoteísmo*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- GARCÍA DE MESA, Roberto (2012): «Agustín Espinosa y su teatro surrealista: *La casa de Tócame Roque*», en Roberto García de Mesa, *El teatro de vanguardia en Canarias (1924-1936)*, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- GAUTHIER, Xavière (1976): *Surrealismo y sexualidad*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- GUERRA, Ángel [José Betancort Cabrera] (1910): «Teatro del espanto», *La Ilustración Española y Americana* 26, 15 de julio: 48-49.
- HERALDO DE MADRID (1930): Entrevista «Lo que escribe y prepara Agustín Espinosa», «Micrófono», *Heraldo de Madrid*, n.º 13.965: 8.
- LORDE, André de (1907): *Drames d'épouvante*, París: Ollendorff.
- MAETERLINCK, Maurice (2000): *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*, edición de Ana González Salvador, traducción de María Jesús Pacheco, Madrid: Cátedra.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1986): *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, vols. I y II, Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (2007): «El crimen de *Crimen*», en Miguel Pérez Corrales (ed.), *Crimen y otros textos surrealistas*, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea-La Página, 153-195.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (ed.) (2018): *Crimen. Textos 1934-1936. Textos complementarios*, de Agustín Espinosa, Tenerife: Insoladas.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1975): *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona: Tusquets editor.
- PÉREZ MINIK, Domingo (2004): «Agustín Espinosa, de nuevo, hoy», en Domingo Pérez Minik, *Isla y Literatura*. Rafael Fernández Hernández (coord.), Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 861-864.
- RIVIÈRE, François y Gabrielle WITTKOPP (1979): *Grand Guignol*, París: Editions Henri Veurier.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (ed.) (2002): «La recepción del *Grand-Guignol* en España: una aproximación», *Diablo Texto. Revista de Crítica Literaria*, n.º 6: 71-87.
- TONELLI, Franco (1972): *L'esthétique de la cruauté. Étude des implications esthétiques du «Théâtre de la cruauté» de Artaud*, París: Nizet.

