

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE ARTES DRAMÁTICAS
LICENCIATURA EN ARTES DRAMÁTICAS

LA INICIACIÓN:

*REALIZACIÓN ESCÉNICA A PARTIR DE TRES PINTURAS DE FRANCISCO
DE GOYA Y DE LA EXPLORACIÓN DE UNA ATMÓSFERA EXPRESIONISTA
ALEMANA*

TESIS DE GRADUACIÓN SOMETIDA A LA CONSIDERACIÓN DEL TRIBUNAL
EXAMINADOR DEL SISTEMA DE LICENCIATURA EN ARTES DRAMÁTICAS
DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES, PARA OPTAR POR EL GRADO
ACADÉMICO DE: LICENCIADO EN ARTES DRAMÁTICAS

LUIS ENRIQUE OCAMPO OCAMPO

SAN JOSÉ, COSTA RICA

DICIEMBRE, 2017


Integración del Tribunal Examinador

Este proyecto de graduación ha sido aceptado y aprobado, en su forma presente, por el Tribunal Examinador del Programa de Estudios Licenciatura en Artes Dramáticas del Sistema de Licenciatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar por el grado de:

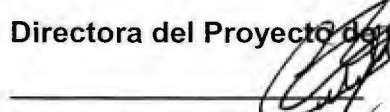
LICENCIADO EN ARTES DRAMÁTICAS



Mag. Juan Carlos Calderón Gómez
Director de Escuela de Artes Dramáticas



Licda. Silvia Arce Villalobos
Directora del Proyecto de Graduación



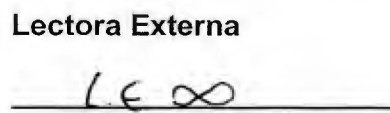
M.L. Gilbert Ulloa Brenes
Lector



Mag. Liliana Biamonte Hidalgo
Lectora



Licda. Natalia Mariño Quirós
Lectora Externa



Luis Enrique Ocampo Ocampo
Sustentante

Agradecimientos

Oscuras e infinitas gracias a los miembros del aquelarre.

Mis actrices principales y amigas incondicionales: Yae, Yeni, Amanda, Ana Lu y Zoraya, sin su creencia este proyecto no hubiese sido lo que es.

Mis personajes guía: Stefon, Meche y Kari por el interés en el tema y anotarse a un resultado incierto. A Adri por ser el macho (cabrío) que robó suspiros con su pequeña pero vital aparición.

En las luces a Ale Flores y Leo Torres quienes me plantearon nuevas posibilidades en lugar de poner un “no” por respuesta.

Igual en la parte técnica, pero en musicalización: Soca, gracias por la paciencia y la creatividad.

A mis mejores amigas del cole que además resultan ser unas mujeres talentosas y poderosas: Bren y Guis (Victoria para efectos artísticos), gran parte de lo que soy ahora es por su temprana aparición en mi vida. Nunca las voy a olvidar y espero que este sea el primer trabajo de muchos donde colaboremos porque yo también creo en el asombroso potencial de ustedes.

De la familia debo mencionar a mis primas, Ani y María, desde el instante en que tomé la decisión de incursionar en este mundo han estado pendientes de mí y mandado la mejor energía para que alcance mis sueños, inclusive cuando el apoyo que me brindan es más que suficiente.

Por último, no por eso menos importante, a mis tutores (porque la palabra “lectores” se queda corta), Silvia, Gilbert y Lili, sinceras gracias por acompañar este extenso e importante proceso, por escuchar y leer siempre con la mente abierta y aguantar mis conocidos episodios de crisis.

Y a todos aquellos que de una u otra manera se vieron involucrados en alguna etapa del deseo personal de pintar la escena teatral del género terror.

Dedicatoria

Este trabajo es la primera gran exploración en un terreno siniestro con el cual estoy obsesionado desde que tengo memoria, es también una hazaña personal que combina dos de mis pasiones: el teatro y el terror. A ellas les dedico esto.

Hoy fueron brujas y demonios, espero algún día compartir con otros seres; monstruos, extraterrestres y todos esos entes que gracias a géneros como el terror y movimientos-estilos (Expresionismo en este caso) pueden materializarse en el plano teatral y causar en el espectador miedo, fascinación o una combinación de estas, rememorando esa definición del arte donde “asombro” y “sublimación” tomaban lugar en la mesa.

Hasta el próximo encuentro oscuro...

Resumen

Proyecto de graduación de carácter cualitativo, enfocado en la creatividad a través de la investigación y de una realización escénica partiendo de tres pinturas de Francisco de Goya (*Las brujas*, *Vuelo de brujas* y *El aquelarre*) y la exploración del Expresionismo y su atmósfera, orientado al trabajo con iluminación y desfiguramiento corporal por medio de consulta de fuentes bibliográficas y ensayos prácticos semanales. El presente texto, se enfoca en no solo subrayar la vigencia del expresionismo, sino en descubrir en él un medio de proyectar y reconocer al ser humano de manera más profunda, en toda su desnudez, despojándolo del maquillaje que enmascara la realidad mediante la exploración y la creación escénica. De esta forma se plantea la posibilidad de convertir el arte en una herramienta de denuncia y exposición donde otros medios han fallado.

Palabras claves:

Realización Escénica - De la Pintura al Teatro - Francisco de Goya - Atmósfera - Expresionismo Alemán - Desfiguramiento Corporal - Manejo de Luces - Dirección.

Forma de citar este trabajo:

Ocampo Ocampo, L.E. (2018). *La Iniciación: realización escénica a partir de tres pinturas de Francisco de Goya y la exploración de una atmósfera expresionista alemana* (Licenciatura en Artes Dramáticas). San José: Universidad de Costa Rica.
Directora: Lic. Silvia Arce Villalobos.

Tabla de Contenidos

Integración del Tribunal Examinador.....	ii
Agradecimientos.....	iii
Dedicatoria.....	v
Resumen.....	vi
Tabla de Contenidos.....	vii
I. Parte introductoria.....	1
1.1. Justificación.....	1
1.2. Planteamiento del problema.....	5
1.3. Objetivos.....	9
1.4. Antecedentes.....	10
II. Marco teórico de referencia.....	13
2.1. Brujería.....	13
2.2. Expresionismo.....	17
2.3. Realización escénica.....	20
III. Metodología de trabajo.....	23
3.1. Recolección y selección de información:.....	23
3.2. Exploración práctica:.....	25
3.3. Período de montaje y profundización:.....	27
3.4. Realización y conclusiones:.....	28
IV. Desarrollo.....	30
4.1. Goya.....	30
4.1.1. Entre herejes y rebeldes.....	31
4.1.2. La razón del anacronismo.....	36
4.1.3. Brujas, más brujas y brujas en acción.....	40
4.1.4. Zugarramurdi: la inspiración de Goya.....	47
4.1.5. ¿Qué fue lo que sucedió en Zugarramurdi?.....	48
4.1.6. En honor al Señor de la Noche.....	52
4.1.7. Goya en los ensayos y la realización escénica.....	55
4.2. Expresionismo.....	59
4.2.1. El hombre contra el burgués.....	60
4.2.2. Fauvismo y precursores expresionistas.....	61
4.2.3. Trazos expresionistas.....	64
4.2.4. El expresionismo en otras áreas.....	67
4.3. Descubrimientos y recomendaciones.....	77
4.3.1. Ensayos.....	78

4.3.1.1. Entre lo lúdico y lo siniestro	78
4.3.1.2. La oscuridad en la escena y la intérprete	82
4.3.1.3. La libertad en la luz	85
4.3.1.4. La música como motor vital para la creación de una atmósfera	87
4.3.2. Realización y ensayos	91
4.3.2.1. Dificultad técnica del espacio y la luz	91
4.3.2.2. El presente como espacio líquido	93
4.3.2.3. Lo impredecible del espectador	96
4.3.3. Lo futuro	99
4.3.3.1. El teatro como un organismo	99
4.3.3.2. Teatro terror: el siguiente camino	102
V. Conclusiones	104
Lista de Referencias	108
Anexos	112
Anexo 1. Colaboradores	112
Anexo 2. Texto escrito como punto de partida	114
Anexo 3. Fotografías del proceso	120

I. Parte introductoria

1.1. Justificación

A lo largo de la carrera de Artes Dramáticas se tiene la oportunidad de conocer y probar distintos estilos y géneros teatrales, algunos resultan más del agrado que otros y sucede que en ciertas ocasiones no existe el tiempo deseado para profundizar en estos, tal es mi caso con el Expresionismo. La posición que quise asumir ante esta exploración fue de director/investigador, o bien de un investigador que a través de la dirección puede profundizar en una atmósfera expresionista.

Considero que colocarme en esa posición me permitió investigar y ahondar como deseaba, además que como investigador/director tuve en cierto punto del trabajo otra función la cual nombré *traductor*, relacionada con el traslado de un área artística a otra (de la pintura al teatro), la cual se desarrollará más adelante.

El movimiento expresionista y sus rasgos definidos tanto en lo pictórico como en lo cinematográfico y teatral son el motor primario de esta investigación, aunado a ello estuvo la motivación por dirigir/investigar y el tema de la *brujería*, siendo este un disparador creativo para mí en sus distintas representaciones: desde las prácticas/rituales asociadas a las brujas a lo largo de la historia,

pasando por su papel en obras de teatro (las brujas y la brujería en *Macbeth*, por ejemplo) hasta llegar a la representación en pinturas.

Francisco de Goya es uno de los pintores que se relaciona con la representación de la brujería y las brujas en varios de sus cuadros; hay otros quizá menos conocidos como Salvator Rosa, Santiago Caruso y Luis Ricardo Falero, quienes dedicaron múltiples obras a dicho tema. A mí parecer, todas esas obras tienen características en común como la reproducción de algún ritual, la permanente presencia de la oscuridad (sombras) en la luz y de rostros de gestualidad exagerada con cuerpos desfigurados (distorsionados), componentes que de inmediato asocio con el Expresionismo.

He seleccionado los cuadros *Las brujas*, *Vuelo de brujas* y *El aquelarre* de Francisco de Goya específicamente por el hilo conductor temático y nominal presente en los tres: la *brujería*. Además de una intuición creativa personal; desde que tuve conocimiento de estas tres pinturas, visualicé una historia para ser representada de manera escénica, historia que el mismo Goya plasmó a través de la pintura.

El tema de la brujería no es antojadizo, está respaldado por el interés de Goya en el caso español conocido como “las brujas de Zugarramurdi”¹. Dicho acontecimiento marcó la vida del pintor y lo llevó a hacer una serie de retratos

1 George Henningsen en *El Abogado de las Brujas* detalla por qué este acontecimiento sobresale por encima de otros juicios sobre la brujería. Durante el período en que vive Goya el caso vuelve a tomar relevancia y este, interesado por temas macabros, profundiza en el tema. Además de las tres pinturas seleccionadas para este trabajo, se asocian otras como otra escena de un aquelarre y la pintura conocida como *El hechizado por la fuerza*, basada en una reproducción teatral de la época.

entre los que se destacan los tres cuadros elegidos, además que en mi calidad de investigador/creador necesitaba precisar un acontecimiento histórico en específico sobre brujería del que existiese información detallada. No traté entonces toda la historia de la brujería, la cual es vasta y complicada, sino un momento específico de esta: tres cuadros de Francisco de Goya inspirados en el suceso antes mencionado ocurrido en el territorio vasco de nombre Zugarrarmurdi.

Otro de los puntos de interés recae en que la escena teatral costarricense ha presentado escasez de montajes con tintes expresionistas en los últimos años. En el 2010, por ejemplo, la Escuela de Artes Dramáticas giró *Pánico* cuya propuesta presentaba ciertos rasgos del movimiento como el empleo de la luz y las gestualidades en los personajes; en el 2015 la Escuela de Artes Escénicas presentó una adaptación de *La Naranja Mecánica* donde también se percibían influencias del Expresionismo. En el 2016 y con otras fechas en el 2017, a raíz de incentivar la lectura en los colegios, el Teatro Nacional presentó *Frankenstein* dicho montaje contaba con una atmósfera pesadillesca lograda a través del maquillaje de los intérpretes y el uso de las luces y colores. En esos tres episodios el papel que desempeñé fue de espectador, esta vez quise estar en los zapatos del creador-director/investigador.

La traducción de lenguajes artísticos es un recurso que se ha explotado más en el campo cinematográfico que en el ámbito teatral en general, con esto me refiero a tomar una obra perteneciente a un área artística y transcribirla a otra, en este caso sería de la pintura al teatro.

La exploración estuvo pensada para ir más allá de una traducción *literal* de una pintura a la escena, acá el cuadro era tan solo el punto de inicio para la generación de una historia y una atmósfera. Esta corrió por cuenta de las actrices, quienes conllevaron el proceso con mi guía e investigación, la cual se basó en experimentar con el material y transgredir una imagen estática, lo cual identifiqué con el papel de *traductor*.

Existe también un último punto que quizás, aunque no esté presente en los objetivos, tuvo un gran peso en el porqué de la investigación y los elementos seleccionados: el terror. Este género además de ser una consecuencia misma del Expresionismo en el cine, representa para mí un generador de ideas, motivador de historias; de hecho, los elementos base de esta investigación son temas tratados en casi todas las ramas del género en su representación fílmica. Por ejemplo, el juego de luces y sombras; la brujería y los demonios, los cuales se reflejan actualmente en decenas de películas sobre posesiones o visitas a siniestros bosques que albergan criaturas nocturnas, como lo son las brujas.

De lo anterior me surgen un par de preguntas: ¿qué papel desempeña el terror o un género similar en el teatro?, ¿cómo puedo acercarme a una atmósfera de terror en mi área investigativa, la cual tiene mucho potencial, pero muy poca exploración? Ha habido varios acercamientos por medio de la crueldad y el Expresionismo, pero no *mi* acercamiento, por lo que esta investigación sería la primera gran respuesta a esas incógnitas.

1.2. Planteamiento del problema

¿Cómo crear una realización escénica basada en una atmósfera expresionista alemana enfocada en la *iluminación* y el *desfiguramiento corporal*, a partir de la reinterpretación de tres pinturas de Francisco de Goya (*Las brujas*, *Vuelo de brujas* y *El aquelarre*)?

El punto de partida de la presente investigación se remonta al segundo semestre del 2014 en el curso de Artes Dramáticas llamado Puesta en Escena II. En este curso, uno de los ejercicios consistía en seleccionar una pintura del mismo movimiento o estilo de la obra que se estuviera trabajando para la presentación final del curso (en ese momento “Caricias” de Sergi Berbel) y escenificarlo con el único requisito de que en algún momento de la acción estuviera visualmente el cuadro seleccionado tal cual.

Tal ejercicio provocó en mí una inquietud y un método de creación: partir de un cuadro y generar una historia donde este esté presente en algún momento de la escena. El profesor del curso propuso el ejercicio basado en la película de Stanley Kubrick *Barry Lyndon*, en la cual Kubrick hace una selección de pinturas del siglo XVIII para contar una historia.

Por otro lado, está el autor de las pinturas seleccionadas: Francisco de Goya. Muchos fueron los temas retratados a lo largo de su vida; sin embargo, tenía una particular inclinación por la brujería no solo presente en los tres cuadros

de la investigación, sino también en una serie de grabados llamados *Caprichos*, donde la imagen de la bruja y sus rituales aparecen en varias ocasiones, hecho que lo llevó a ser perseguido como se verá en el capítulo de esta investigación dedicado al pintor español.

Ese interés por lo oculto se asocia muchas veces con la tercera época de la vida de Goya, es ahí donde se encuentra con el proceso judicial de las brujas de Zugarramurdi. Las brujas de Zugarramurdi son el antecedente directo de las pinturas seleccionadas y el hilo conductor de estas al ser de los casos más documentados en la historia de la brujería.

En su momento, Goya se apasionó con los testimonios y las descripciones relatadas por los implicados en el caso, lo cual desembocó en una serie de retratos alrededor del tema de la brujería entre los que se destacan los cuadros escogidos.

A pesar de la fascinación del pintor por el tema, se pueden enumerar otros artistas atraídos por las representaciones de las figuras asociadas a lo maligno. Umberto Eco, en su libro *Historia de la Fealdad* (2007), realiza no solo una documentación de escritos históricos sobre la evolución de la fealdad a través del tiempo, sino también hace un paralelismo con la obra pictórica. Es ahí donde encontramos el capítulo VIII dedicado a la *Brujería, satanismo, sadismo*; la pintura que ilustra el capítulo y no por casualidad es *El aquelarre* de Francisco de Goya (2007, p. 202), empero adjunta otras representaciones; por ejemplo: *Tres brujas con cabeza de asno, gallo y perro se dirigen al aquelarre* de U. Molitor (Ídem, p.

204), *Preparativos para el aquelarre de las brujas* (Ídem, p. 205), *Histoire de Merlin* (Ídem, pp. 206-207), *La primera lección del aquelarre* (Ídem, p. 208), *Macbeth y las tres brujas* (Ídem, p. 209), *Saúl y la bruja de Endor* (Ídem, pp. 2010-211 y *La bruja* (Ídem, p. 213).

Todos esos cuadros son representaciones de la brujería a lo largo del tiempo y por diferentes autores; en cada uno de ellos identifiqué similitudes en la representación de una bruja: van desde poco agraciadas ancianas; por otro lado, bellas jóvenes aprendices en paisajes desolados con restos de huesos y recién nacidos, además, la poderosa presencia de seres alados o machos cabríos.

Estas mujeres no solo han tenido famosas apariciones en la pintura, sino también en el teatro. Destacaré acá tres obras de distintas épocas: *Macbeth*, *Yerma* y *Las brujas de Salem*, seleccionadas por sus conocidas representaciones de las brujas.

Quizás el ejemplo en el teatro sobre brujas más conocido está a cargo de William Shakespeare con su pieza teatral *Macbeth*. Esta historia cuenta con la presencia de tres brujas barbudas que se le presentan a Macbeth y Bancquo con acertijos sobre su futuro; son esas figuras de mujeres feas y con poderes sobrenaturales las que más se acercan a mi investigación, las que se asocian a las predicciones y a los rituales prohibidos.

El segundo ejemplo de brujería en el teatro está a cargo de Federico García Lorca en su obra *Yerma*, específicamente el momento donde Yerma acude a una curandera llamada Dolores para tratar de alguna manera la infertilidad de su

marido; la curandera resulta ser una bruja encubierta e invita a Yerma a participar de un ritual orgiástico donde todo el pueblo es involucrado y aparece la figura del macho cabrío dentro de la historia quien termina seduciéndola y preñándola.

El tercer ejemplo, un poco lejos de la representación de la figura de la bruja en las obras anteriores le corresponde a Arthur Miller con su pieza *Las brujas de Salem*. En esta el tema de la bujería y la cacería funcionan como una metáfora del contexto histórico en el cual fue escrita la obra; sin embargo, no es hasta que nos acercamos al final de la obra cuando nos percatamos que no existe una brujería *real*, que son solo aproximaciones de un grupo de mujeres que se reúnen para invocar, sin éxito alguno, una fuerza sobrenatural.

Resulta particular que en el transcurso de la acción se mencionen ciertos rituales atribuidos a la brujería, pero que en realidad estos no provocan nada, es una visión más “realista” de la vida desprovista de magia. La obra de cierta manera concuerda con uno de los motivos de Francisco de Goya quien denunciaba por medio de sus trazos el fanatismo religioso y la persecución ideológica derivado de este.

Por último, como antecedente directo en el área de la dirección y la escena resalto el ejercicio realizado en el 2016 para el curso de Seminario de Experimentación Práctica I en Artes Dramáticas. Me inspiré en la película de terror llamada *The Witch*² de Robert Eggers (2015), dicha película exponía el supuesto

2 Desde mi punto de vista, la película se vale de testimonios de la vida real sobre las “atrocidades” cometidas por supuestas brujas durante el período de colonización de los puritanos y los pone en escena tal cual, como si fueran hechos

ritual de una bruja para hacerse joven: tomar un recién nacido, triturarlo y ungiarse con su sangre. Para esa ocasión extraje la acción de asesinar a un bebé y la traduje en una pequeña pieza escrita teatral llamada *En la casa de la bruja* y posteriormente la escenifiqué.

En la actualidad “bruja” tiene una connotación completamente diferente de la presentada en los cuadros o en la escena seleccionada de *The Witch* para mi curso de Seminario de Experimentación Práctica; ahora la palabra es sinónimo de empoderamiento, de reivindicación, de ese conocimiento femenino que por el miedo de unos fue negado y condenado. Entre los libros que se destacan bajo esta corriente está *Mujeres Corriendo con Lobos* de Clarissa Pinkola. Este es un documento que ha sido adoptado por varios grupos que se autodenominan feministas.

Pese a que la evolución de la palabra y sus implicaciones son temas contemporáneos y vastos quedarán exentos de esta investigación, ya que mi interés va más asociado a la atmósfera del expresionismo y a sus componentes, siendo la corporalidad y el físico de los personajes un detalle vital. Quizás una de las continuaciones del trabajo después de la muestra final sea incorporar esa visión actual y poner en jaque si de verdad la persecución ha llegado a su fin

1.3. Objetivos

reales, *sobrenaturales*, eso sí. Tal manera de trabajo, exponiendo el papel de la bruja más que denunciándolo y sentando una atmósfera llena de oscuridad y parajes desolados está muy próximo al trabajo que quiero desarrollar en esta investigación. Por lo tanto *The Witch* como totalidad es un antecedente inspiracional personal.

Objetivo General

Crear una realización escénica basada en una atmósfera expresionista alemana enfocada en la *iluminación* y el *desfiguramiento corporal*, a partir de la reinterpretación de tres pinturas de Francisco de Goya (*Las brujas*, *Vuelo de brujas* y *El aquelarre*).

Objetivos Específicos

- × Establecer los elementos visuales e históricos de las pinturas de Francisco de Goya, *Las brujas*, *Vuelo de brujas* y *El aquelarre*, aplicables en una realización escénica.
- × Identificar los rasgos visuales de la *iluminación* y *desfiguramiento corporal* presentes en la atmósfera del Expresionismo alemán y cómo pueden ser aplicados en una realización escénica.
- × Sintetizar los elementos visuales e históricos de las pinturas de Goya y los rasgos visuales de la *iluminación* y *desfiguramiento corporal* en una propuesta de realización escénica desarrollada a través de un proceso de ensayos.

1.4. Antecedentes

No he encontrado investigaciones relacionadas de forma directa con el trabajo que realicé donde se conecte una obra de teatro con una atmósfera expresionista, enfocada en el uso de las *luces* y el *desfiguramiento corporal* y además que parta de tres pinturas de Francisco de Goya, aun así hay ejemplos destacables relacionados con el teatro y el cine.

En 1975 Stanley Kubrick presentó su película llamada *Barry Lyndon*. Para la creación de escenas y vestuarios se inspiró en pinturas británicas del siglo XVIII, algunos de esos autores eran William Hogarth, Joshua Reynolds y Thomas Gainsborough. Fue de este filme donde surgió la idea del profesor en Puesta en Escena II mencionada en los Antecedentes.

En 1984, en Broadway se estrena un espectáculo teatral-musical llamado *Sunday in the Park with George*, dirigido por James Lapine e inspirado en el cuadro *A Sunday afternoon in the island of La Grande Jatte* del pintor Georges Seurat; el espectáculo iniciaba con la recreación de la pintura tal cual y, posteriormente, desarrolla un conflicto inventado por Lapine. Marca un precedente para mi trabajo ya que toma las características visuales de una pintura y las escenifica no en un largometraje, sino en una pieza teatral.

Otro ejemplo cercano a lo que pretendía se encuentra en una película de 1922 llamada *Haxan* dirigida por Benjamin Christensen, dicho largometraje (combinado con documental) abarca la historia de la brujería, enfocándose en la época medieval. El filme es mudo, en blanco y negro y con una trabajada

atmósfera expresionista, solo que a diferencia de la obra de Lupine y de mi realización, toma lugar dentro de la cinematografía.

Cercano a la época actual hallo el trabajo final de grado de María Valeria Samaniego Torres para la Universidad de Palermo, el cual lleva por nombre *El Carnicero Pablo: Creación de un mundo fantástico a través de la teoría del miedo y terror en el marco de la corriente del Expresionismo Alemán* (2016). En dicho trabajo la autora se apropia de algunos elementos visuales del Expresionismo alemán como el manejo de luces y la deformación óptica (término muy similar a lo que se entenderá en este trabajo por *deformación corporal*), los combina con características propias del género cinematográfico de terror para crear una historia en un sketchbook de terror para niños, ya que el proyecto estaba orientado al cine.

Como se hace evidente en los ejemplos mencionados, la tendencia de un trabajo similar a la investigación que realicé está más del lado del séptimo arte, esto debido a la rica variedad de antecedentes como lo son las películas alemanas de principios del siglo pasado y a la evolución del movimiento expresionista que desembocó en un género existente en el presente: el terror.

II. Marco teórico de referencia

Los tres cuadros seleccionados de Francisco de Goya son el punto de partida tanto para la investigación teórica como para la exploración práctica en ensayos y la realización escénica. De cierta manera, estos cuadros son generadores también de los conceptos por desarrollar en el Marco teórico, resultando en tres grandes ejes: *brujería*, *Expresionismo* y *realización escénica*.

2.1. Brujería

Si se habla de brujería, podemos encontrar frente a un tema bastante amplio; sin embargo, la brujería presente en los cuadros de Francisco de Goya responde a una concepción específica que tiene que ver con la satirización de lo *femenino* y con la brujería vasca.

Umberto Eco en el capítulo de *Brujería, Satanismo, Sadismo* de *Historia de la Fealdad* (2007, pp. 203-240) introduce el tema y expone la razón por la cual distintas representaciones de la brujería en pinturas estaban enfocadas en mujeres:

Desde los inicios, aunque se reconociera que la magia negra era practicada tanto por hombres (*los brujos*) como por mujeres (*las brujas*), por una especie de misoginia arraigada se identificaba preferentemente el ser maléfico con una mujer. Con mayor razón en el mundo cristiano, la unión con el diablo solo podía

llevarla a cabo una mujer. De hecho, en la Edad Media ya se menciona el aquelarre como una reunión diabólica en que las brujas no solo se dedican a hacer encantamientos sino que organizan incluso auténticas orgías, manteniendo relaciones sexuales con el diablo bajo la forma de un macho cabrío, símbolo de la concupiscencia.

La leyenda no nacía de la nada. Las llamadas brujas eran ancianas hechiceras que afirmaban conocer hierbas medicinales y otros filtros. Algunas eran pobres intrigantes que vivían a costa de la incredulidad popular, otras estaban realmente convencidas de tener relaciones con el demonio (...) Pero en conjunto, las brujas representaban una forma de subcultura popular (Eco, 2007, p. 203).

En los párrafos anteriores, Eco brinda la definición de *brujería* que se busca y se refleja en las pinturas seleccionadas, una subcultura relacionada a lo diabólico *conformada por mujeres*, las cuales supuestamente se reunían a tener relaciones sexuales con el demonio personificado en el macho cabrío (tal como en la pintura *El aquelarre* de Francisco de Goya). Además, explica brevemente una de las finalidades del aquelarre, tercera pintura en la selección de la investigación. Más adelante Eco puntualiza otra particularidad de estas llamadas *brujas*:

(...) en la mayoría de casos las víctimas de la hoguera fueron acusadas de brujería porque eran feas (...) incluso se ha imaginado que en los aquelarres infernales podían transformarse en criaturas de aspecto atractivo,

aunque marcada siempre por rasgos ambiguos que revelaban su fealdad interior” (2007, p. 212).

De ahí que en los tres cuadros de Goya las protagonistas principales son ancianas con un par de excepciones que responden a esa ambivalencia joven-vieja. Por otro lado, Jesús Callejo, uno de los exponentes principales en la investigación de la brujería con varias publicaciones sobre ese tema a su nombre, se pregunta en su libro *Breve historia de la brujería* (2006), ¿qué es una bruja? Lo primero que hace es remitirse a la definición básica del diccionario y lo mismo hace con la definición de *brujería*.

El primer punto destacable donde va más allá de la definición de Eco es la connotación religiosa que le brinda a la palabra y lo relativamente nueva que es en comparación con la magia o la hechicería. De hecho en 1287 *bruxa*, en el origen etimológico de la palabra, era sinónimo de “súcubo o demonio femenino” (2006, p. 25).

Callejo identifica dos variaciones a la hora de retratar a una bruja y las nombra “bruja de Disney” y “bruja buena”. La segunda tiene que ver con una representación para adolescentes, estilo *Sabrina, la bruja adolescente* o bien la serie *Charmed* (ejemplos dados en el texto por el mismo autor); la primera, la de Disney, en cambio presenta similitudes afines a este trabajo al tratarse de “sombrero puntiagudo, verruga en la nariz, dedos con largas uñas y acompañada de un gato negro. Esta es la imagen de la bruja de tebeo o la bruja idónea para

disfrazarse en la noche de Halloween” (2006, p. 27).

¿Por qué enfocarse en esa representación? Esa es la bruja de las pinturas de Goya, con tintes caricaturescos que simbolizaban una deformación de la realidad y un miedo exacerbado al envejecimiento femenino. De esta bruja Callejo hace una subdivisión más, lo que él llama “bruja folklórica” y “bruja satánica”, la segunda responde más a las inquietudes del trabajo al tener el estigma religioso presente en las actividades identificables de los cuadros seleccionados (adoración de un demonio o el asesinato de recién nacidos):

De ahí la importancia de la diferenciación: la bruja folklórica es la mujer sabia, hechicera, pagana, adivina redomada, con poderes visibles y con domicilio desconocido, mientras que la bruja satánica es todo eso más el IVA del pacto diabólico pasando por la licuadora de la Iglesia (Callejo, 2006, p. 28).

Jules Michelet en *Historia del Satanismo y la Brujería* comparte datos históricos y precisos alejados de lo caricaturesco y lo satanizado, conocer este otro lado me ayuda a comprender el otro trasfondo en las representaciones de Goya; por ejemplo, la relación entre la reivindicación de la mujer en la época más fuerte de la Inquisición y cómo esto se refleja con su papel en el siglo XIX (época del pintor) en los conflictos bélicos.

Entonces, cuando hable sobre *bruja* y *brujería* en este trabajo, reuniendo lo expuesto por Callejo, Eco y Michelet en sus respectivos documentos, se entenderá como aquella subcultura relacionada a la satanización de lo femenino,

a ancianas “deformadas”, en su mayoría, que de vez en cuando pueden transformarse, a quienes se les atribuye una serie de actos atroces y anticristianos como el asesinato de recién nacidos, la magia negra y el yacer con una personificación del diablo.

2.2. *Expresionismo*

Con respecto al segundo eje de este trabajo remito a Rebeca Mischne en su tesis *Elementos expresionistas en dos obras dramáticas de Juan Bustillo Oro* (2003) la cual expone primero el origen etimológico de la palabra:

El arte expresionista fue más bien una 'exasperación de la expresión', es decir, la expresión al máximo, encaminada a obtener efectos de gran emotividad. Los términos alemanes *expression* y *expressionismus* fueron creados derivándolos directamente del Latín para añadir un matiz más enérgico a los sinónimos, propiamente alemanes, de *Ausdruck* y *Audruckkunst* (el verbo *Audruscken*, además de 'expresar' significa literalmente 'exprimir', 'retorcer' con lo cual se quería aludir a un arte basado en la 'exasperación de la expresión' (Mischne, 2003, p.12).

Este origen etimológico de la palabra presenta similitudes con las características visuales de los cuadros elegidos, cuando se habla de exasperar la

expresión, de gran emotividad y los verbos “exprimir” y “retorcer”. Las expresiones en los personajes de los cuadros corresponden a estos verbos, responden también a la representación de las ancianas en las pinturas sobre brujería y acerca el movimiento a los cuadros seleccionados en mi calidad de investigador; no fue pues una elección gratuita que el Expresionismo fuera uno de los grandes ejes y no el surrealismo, por ejemplo.

A pesar de ser empleado con regularidad en el ambiente teatral, el término **atmósfera** proviene de la cinematografía. A propósito Ira Konsberg en su *Diccionario Técnico AKAL de Cine* (2004) la define como “ambiente o clima de una escena creado mediante algunos de los siguientes elementos: el decorado, el vestuario, el maquillaje, el color, la iluminación, el estilo interpretativo, los ángulos y el movimiento de la cámara, el montaje y el sonido” (2014, p. 43). Será esta definición el punto de partida para entender el concepto de atmósfera desarrollado en el Expresionismo, donde es la totalidad de los elementos en escena y su relación visual los que fijarán una ambientación óptima relacionada de manera directa con el estilo de la escenificación y/o la visión del director.

Cabe destacar que en una segunda parte de la definición el autor da un ejemplo sobre una creación óptima de una atmósfera y la halla en la película de 1931 *Drácula* de Tod Browning, describiéndola como “inquietante y tensa” gracias a su escenografía y a los colores elegidos para esta. El hecho de que la mayoría de ejemplos en elaboración de atmósfera están relacionados con películas del género de terror no es coincidencia, puesto que estos, como se verá más adelante,

toman inspiración del Expresionismo quien siempre tuvo entre sus prioridades la creación de un ambiente o atmósfera.

En 1997 uno de los representantes del grupo *Matacandelas* en Colombia redactó una discusión increíblemente acertada sobre la atmósfera, el artículo lleva por nombre *Un asunto: la atmósfera*, en este varios estudiosos del país opinan sobre este término, conocido algunas veces como ambientación y confundido a veces como “decorado”. Una de las conclusiones a las que llegan concuerda con el párrafo anterior: la atmósfera parece ser algo del cine o creado en este. Además, señalan que los géneros cinematográficos donde esta es más clara como el terror o *western* por alguna razón no están presentes en el teatro.

Sus reflexiones son de gran valor para esta investigación, ya que no solo asocian el término con una sensación o un rastro psíquico que se le presenta a los espectadores, sino que también señalan que un director, sea de manera consciente o inconsciente, transmite códigos que en su totalidad se convierten en un todo a los ojos de un público; en otras palabras, cada elemento en escena habla y se comunica en un nivel casi subatómico para crear así la atmósfera.

¿Qué compone una atmósfera? La acción y el movimiento; asimismo, la mímica, peinados, vestuario, maquillaje, efectos sonoros, música, luces, utilería, escenografía, la voz y el estilo literario. Estos son igual de importantes y variables según la representación. En el particular caso del Expresionismo, el empleo de la luz (o la ausencia de esta) presenta un cargo clave que toca a todos los otros elementos. Siendo la *iluminación* y *el desfiguramiento corporal* esos elementos

seleccionados para la exploración y el propósito de este trabajo, es imperativo definir y delimitar sobre qué estamos hablando con ambos términos.

Graciela Wamba Gaviña y su documento *Teatro expresionista alemán* (2014) señala varias veces la importancia del grito dentro de una temática expresionista, tomado este de forma literal a algo más metafórico donde el grito es una máscara de los sentimientos o bien de una situación, afectando no solo la voz de los personajes, sino también sus cuerpos y su corporalidad. Esto es lo que se entiende como *desfiguramiento corporal*: a cómo el cuerpo se deforma a través del espacio, de la luz, de la voz y por supuesto, de las posturas y las expresiones mismas.

De la mano con este *desfiguramiento corporal* está el *recurso de la luz*, el cual la autora traduce como el silencio prolongado que modifica el movimiento en la escena (2014, p. 14). Este abarca la ausencia de sonido y la ausencia de luz, ambas características empleadas en obras y escenas expresionistas con la finalidad de aumentar el dramatismo o darle énfasis a ciertas expresiones.

2.3. Realización escénica

El tercer y último eje está a cargo de Erika Fischer-Lichter en su libro *Estética de lo performativo* (2011). En el capítulo II (2011, p. 47) Fischer hace un pequeño viaje por cada uno de los conceptos que ella considera relevantes para su trabajo y así lograr definirlos, uno de estos responde al nombre de *realización*

escénica.

Lo que diferencia este concepto de los otros, como “puesta en escena” o “muestra” es su carácter de *acontecimiento* más que de resultado final (algo por demostrarse); la autora cuestiona además la división del espectador y el protagonista: entre mis ideas de distribución del espacio está que el público se sienta un personaje más de la realización, algo así como el papel de la víctima en una película de terror o el deseo en los primeros expresionistas de hacer al espectador parte de la pintura.

¿Qué es entonces *realización escénica*? Fischer señala que “la realización escénica no adquiere, pues, su carácter artístico -su *esteticidad*- por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal la realización escénica ejecuta” (2011, p. 72). Eso sumado a entender la realización como “resultado de una creación genuina: tanto la realización escénica misma como su materialidad específica se producen únicamente en el proceso de ejecución por las acciones de todos los que toman parte en ella.” (2011, p. 75).

Esto da como resultado un término más apropiado a lo que se quiere generar con esta investigación: un momento compartido entre los actores y los espectadores donde la inmediatez esté latente, una característica que asocio con el Expresionismo y el terror en la medida que mantiene al espectador, ya sea en el cine o en el teatro, atento a todos los estímulos que lo rodean y además lo hace partícipe de la acción, no como un ente pasivo que observa, sino como un personaje más que vive el acontecimiento.

Ahora bien, ¿existe un autor unificador de estos tres ejes? Lo más cercano a ello es una investigadora apasionada sobre la vida de Goya llamada Wendy Bird, específicamente en su libro *This Is Goya* (2015). Bird se refiere al Expresionismo en las pinturas de Goya por primera vez en la página 6 del libro donde afirma que “(...) su verdadera fascinación era la figura y la expresión humana, en especial como las percibía el mundo que le rodeaba” (2015, p. 6). Este punto de vista concuerda con las características enumeradas por Gaviña sobre las motivaciones del movimiento y se redondea con una frase hallada en el mismo libro de Bird, donde señala que Goya logra “inventar su lenguaje visual para captar el horror sin sentido de la guerra y la crueldad humana” (2015, p. 27).

En la misma línea, más adelante la autora nos brinda además la descripción de uno de los cuadros seleccionados para la investigación: *Vuelo de brujas* (2015, pp.40-41) y casi al finalizar el libro, refiriéndose a una serie de pinturas sobre la tauromaquia, Bird recalca que “la ejecución de Goya es muy diferente en esta serie, ya que abandona su *toque expresionista*³, el aspecto inacabado de sus obras” (2015, p. 70). Con esta última cita, Bird verbaliza lo que se dice con características y es que la mayoría de pinturas de Francisco de Goya, por el toque inacabado que tienen y por su afán de retratar el sentimiento de la situación más que la situación real, lo impregnan de un carácter expresionista.

La relación con lo teatral en Goya está presente también en la investigación de Wendy Bird, no solo cuando menciona las obras de teatro a las que este asistía,

3 La cursiva es de mi autoría para resaltar la mención del movimiento investigado.

que muchas veces fueron fuente de inspiración para sus cuadros, sino también cómo sus pinturas son escenas teatrales pintadas. Da como ejemplo el cuadro titulado *La Boda*, donde "la escena, aunque no por primera vez en una obra de Goya, recuerda a una obra de teatro" (2015, p. 30).

III. Metodología de trabajo

La presente investigación de carácter teórico-práctico estuvo dividida en cuatro etapas:

3.1. Recolección y selección de información: El primer punto correspondió a la definición y delimitación de conceptos del marco conceptual, así como la consulta informativa de distintas fuentes bibliográficas (libros, artículos, videos) en función de los capítulos por desarrollar y las exploraciones prácticas.

a. Se indagaron libros, videos y artículos sobre Francisco de Goya enfocados en las características visuales presentes en su obra y la relación con elementos expresionistas puntuales en aras de las exploraciones prácticas (etapa dos) y de la realización escénica (etapa tres). *Así es... Goya* de Wendy Bird (2015) figura como uno de los puntos de referencia en este apartado por sus descripciones detalladas de diversos cuadros de Goya y el asocié que realiza con el Expresionismo.

b. Se consultaron libros que describían específicamente los hechos asociados al caso conocido como “las brujas de Zugarramurdi”, como por ejemplo *El Abogado de las Brujas* de Gustav Henningsen (2010), de este se extrajo material creativo para las exploraciones y prácticas posteriores (etapa dos). La selección de este material creativo corresponde al rescate de manera puntual de textos y acciones atribuidas a las brujas en este famoso caso español que inspiró los cuadros seleccionados de Francisco de Goya.

c. Se consultaron fuentes bibliográficas sobre el Expresionismo en distintas áreas artísticas, de manera más concreta sobre la atmósfera y dos de sus características visuales: el empleo de la *luz* y la fragmentación o *desfiguramiento corporal*, esto con la intención de traducirlas y experimentarlas en el período de ensayos y que funcionasen como puntos guía en las exploraciones. Este punto estuvo directamente relacionado con la composición de la atmósfera e involucró otros rasgos como la actuación y el formato de las escenas.

En este primer apartado se abarcaron los objetivos específicos uno y dos de la investigación. La extracción puntual de cada uno de los hallazgos aplicables fue clave para el trabajo en la segunda etapa, donde estos funcionaron como disparadores de la exploración a través de ensayos semanales en aras de su realización.

3.2. Exploración práctica: De manera paralela con la investigación teórica se desarrolló esta etapa, la cual representa una parte del objetivo tercero, primero con la conformación del equipo de trabajo el cual consistió en un grupo de seis mujeres (por razones de horarios luego se transformó en un grupo de cinco), estudiantes de Artes Dramáticas, con disponibilidad de horarios e interés en el proyecto; la decisión de que fueran solo mujeres estuvo respaldada por la delimitación del marco conceptual donde la palabra que figura no por azar es *bruja*, en femenino. Influyeron también en la conformación del grupo experiencias de trabajo anteriores, esto es, personas con las que he trabajado a lo largo de la carrera y están familiarizadas con mi metodología.

El proceso de exploración tuvo una duración de siete meses aproximadamente, a razón de uno a dos ensayos por semana, divididos de la siguiente manera: los viernes trabajé de 3 p.m. a 5 p.m. con todas en el cuadro *El aquelarre* y los miércoles de 5 p.m. a 7 p.m., los cuales fueron enfocados en los dos cuadros restantes; posteriormente, los ensayos de los miércoles fueron movidos a los lunes en el mismo horario para tener la oportunidad de ensayar en el Teatro Universitario en algunas fechas.

Los lienzos fueron los puntos de partida en los ensayos y exploraciones, algunas veces tomando solo la imagen del cuadro como tal y otras veces de las impresiones de las participantes ante el respectivo cuadro.

Las exploraciones estuvieron además teñidas por los elementos aplicables extraídos en la etapa 1; por ejemplo, la combinación de los personajes del cuadro primero (*Las brujas*) con textos rescatados del proceso penal de Zugarramurdi o bien el cuadro tres (*El aquelarre*) con características puntuales extraídas del mismo ingenio de Goya. Existió entonces un disparador (el cuadro completo o algo específico de este), una acción específica por trabajar (caracterización, acciones retratadas en la pintura, entre otros) y un elemento creativo (texto, juego de luces, composición, personajes, escenario, etc).

Se buscó un punto unificador de los tres cuadros, para ello expongo el concepto de Gilles Deleuze conocido como *casilla vacía* en el cual se selecciona un elemento que le otorgue continuidad a la historia, algo así como el hilo conductor de la narrativa. En este caso el elemento fue un bebé quien está presente en dos de los tres cuadros de Francisco de Goya; sin embargo, por lo respaldado en testimonios sobre el crimen principal de la brujería, este funciona como el punto en común de toda la realización. Se abrió la posibilidad de que en algún momento otros elementos se convirtieran también en una especie de casilla vacía como el mismo empleo de la luz (los tres cuadros presentan un dominio de la oscuridad lo que genera una especie de secuencia o camino a seguir).

Los ensayos fueron siempre guiados y su objetivo era generar material para lo que fue la etapa 3, se emplearon ejercicios de improvisación, dinámicas lúdicas, muestra de videos o de música cuando el tema era pertinente, caminatas con cuerpos extrovertidos/introvertidos, conciencia ojo interior/exterior, relaciones de

víctima-victimario, estado de alerta, tensión dinámica, profundización en la relación de objetos, voces de carácter, esencia animal, compartir conceptos delimitados en la etapa 1, estado de alerta en la oscuridad, diferentes fuentes de luz y el uso de música como creadora de atmósfera. Se adjunta material fotográfico con fechas sobre dicha exploración.

Para una mayor comprensión de esta etapa, se llevó una bitácora personal del proceso, la cual cuenta con la fecha de cada ensayo así como los puntos por trabajar, cómo se trabajaron y los momentos, acciones, gestos, movimientos seleccionados por los participantes o por mí en calidad de investigador/observador activo. Esa bitácora fue transformada en el capítulo tres de esta investigación con los Descubrimientos y las recomendaciones.

3.3. Período de montaje y profundización: Fue un momento de *selección y traducción* donde recolecté personajes, textos, escenarios y situaciones que se crearon en las exploraciones y los combiné con las características seleccionadas en la etapa 1 y los cuadros seleccionados. Fue un proceso paralelo a la etapa 2, en el sentido de que luego de las exploraciones y las anotaciones que tomé de estas iba construyendo el boceto o bien esqueleto de la realización escénica de los tres cuadros elegidos (el texto en los Anexos conocido como *La Iniciación*).

Este consistió asimismo en el ensamblaje, con todo el insumo de los ensayos sumado a la selección en la etapa I, los cuadros como tales de Francisco de Goya y los detalles (vestuario, maquillaje, luces y demás) para la muestra de la

realización escénica. Se mantuvo el equipo de trabajo y se incorporaron colaboradores en cuanto a búsqueda de maquillaje, confección de vestuario, manejo de la luz, personificación del demonio y entes guías al público, todo siempre bajo los ensayos dos veces por semana.

En este punto surgieron otras de las recomendaciones y descubrimientos que pertenecen al capítulo III de la presente investigación, puesto que con la cercanía de la fecha y las oportunidades de repasar por completa la realización escénica iba anotando en la bitácora personal todo lo que funcionó, qué no funcionó y qué me tomó por sorpresa. En fin, es la traducción de mi observación personal a una visión más socializada, para aquel que pueda estar interesado en investigaciones de este tipo, ya sea por el tema o bien por la forma en que fui depurando.

3.4. Realización y conclusiones: La fecha de la realización fue el 15 de noviembre de 2017 en el Teatro Universitario de Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica. La presentación corrió en tres ocasiones: a las 6:30 p.m., 7:30 p.m. y 8:30 p.m. con una duración aproximada de treinta minutos y una asistencia de alrededor de 25 personas por recorrido.

Además de algunas fotos de ese día que se adjuntarán a lo largo del documento (en los capítulos), se agregará un pequeño video editado sobre algunas escenas de la realización, enfocado en el ambiente sonoro que se creó,

unido también a las canciones empleadas específicamente para colaborar en la atmósfera de la escenificación.

Una vez superadas todas las etapas anteriores, se redactó un reporte final puntual sobre lo concluido en este proceso teórico-práctico en calidad de investigador/director activo. Este apartado se relaciona con el objetivo general donde someto la creación escénica y el proceso completo a una evaluación depurada.

	Etapa I*	Etapa II	Etapa III	Etapa IV
Marzo	Recolección y selección de información	Exploración práctica	Montaje y profundización	
Abril				
Mayo				
Junio				
Julio				
Agosto				
Setiembre				
Octubre				
Noviembre				
Diciembre				Realización y conclusiones

*Importante aclarar que la etapa I inició mucho antes de marzo de 2017, puesto que la recolección y selección de información se viene dando desde inicios del año 2016 en los cursos de Licenciatura de Artes Dramáticas.

Como expliqué en la metodología, las etapas I, II y III se desarrollaron de forma paralela y se retroalimentaban entre sí, por eso que en el desarrollo de los

capítulos vengan fotografías que expongan el cómo la teoría iba siendo probada y explorada en la práctica y cómo esta influía en la investigación teórica.

IV. Desarrollo

4.1. Goya

Un artista se comprende por su contexto, despojarlo de este sería remover de la pieza artística otros niveles de profundidad que quizás aporten a la investigación y puede que se relacionen de manera paralela con el contexto de la época actual.

¿Estaba Goya fascinado por la brujería, era un hombre de fe, condenaba los actos de la iglesia o de las supuestas mujeres diabólicas? Estas fueron algunas de las primeras preguntas que dieron origen a un capítulo sobre Goya; al tener tres de sus pinturas como puntos de referencia necesito de manera imperante profundizar en su motivación de pintar no uno, ni dos, ni tres, sino seis cuadros (y varios grabados) cuya temática principal fue la brujería.

La información de Goya es variada así como la del período en que le tocó vivir, algunas veces eso lleva a la desinformación; recrear la historia es como armar un rompecabezas, similar a seguirle el rastro al Expresionismo desde sus

orígenes. Es por eso que propongo dividir la historia en cuatro apartados, uno que se enfoque de forma general en los aspectos de la vida del pintor; otro que hable sobre la relación con el Expresionismo (como antesala del siguiente capítulo). Un tercero que trate las características visuales de los cuadros y en el último apartado profundizar en la fuente primaria de inspiración para Goya, en el caso de los cuadros escogidos fue el proceso judicial de Zugarramurdi.

A través de este viaje afianzaré mucho acerca de mi propia realización escénica: el cómo construir una atmósfera de Expresionismo, el porqué de poner en escena un tema que pareciera superado y cómo, aunque sea de manera indirecta, se relaciona a mi contemporaneidad y la atracción por el terror.

4.1.1. Entre herejes y rebeldes

El primer libro como punto de referencia para la vida de Francisco de Goya está a cargo de Sigrun Paas-Zeidler y lleva por nombre *Goya: Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates* (2016), en el cual no solo reproducen los grabados de esas cuatro series, sino también cuenta un poco sobre el contexto histórico en el cual se desarrolló el pintor. Lo primero que se rescata es que Francisco de Goya y Lucientes nace en 1746 en Fuendetodos (Zaragoza, España) y muere el 1828 a los 84 años en Francia, luego de autoexiliarse.

De manera general, fue un tiempo en España donde el conflicto bélico y la persecución religiosa eran noticia diaria, los habitantes vivían bajo una gran

sombra de censura y pánico y algunos no tenían la misma suerte de Goya, quien pudo siempre escapar a tiempo o bien ser protegido por figuras en los altos mandos, debido a los contactos que había hecho a partir de 1786 donde fue nombrado pintor de Carlos III gracias a su destreza. De hecho, muchos de los amigos del pintor como Jovellanos, Moratín o Cea Bermúdez fueron expulsados en repetidas ocasiones del país, encarcelados o bien puestos bajo el escrutinio por supuestos crímenes como traición a la patria o afrenta a Dios (represión ideológica).

Contrario a la historia de otros pintores, Goya no padeció la desaprobación de sus contemporáneos o de un éxito moderado, gracias a que formaba parte de una familia de artesanos; además de ciertas decisiones que tomó a una edad temprana, como casarse con Joseia Bayeu en 1773 quien era hermana de un pintor de la época ya consolidado. Esto le permitió estar en la mira de personajes de alcurnia, los cuales comenzaron acudir a él para encargarle representaciones costumbristas (las primeras pinturas fueron para la Fábrica Real de Tapices), retratos y posteriormente temas en específico más de su agrado; es en uno de esos encargos donde fueron creadas las pinturas elegidas para esta investigación.

A pesar de esa temprana fama o de la influencia que podía ejercer dentro de un ámbito social, Goya no pudo escapar de la persecución religiosa ni al peso de su contexto. Cuenta Zeidler que los primeros intentos para presentar al público sus series de grabados se vieron truncados, ya fuera por la situación del país (una España herida por conflictos internos y externos que desviaba la atención a

asuntos políticos y heridas físicas) o bien por la rápida acción de la Inquisición al enterarse de que *Caprichos*, su primer trabajo en grabado realizado entre 1796 y 1799, representaba escenas de brujería.

A propósito, Jorge Juan les en su escrito *Historia del Arte* (2016) dedica un capítulo completo a Goya, a su vida y aportes al mundo de la pintura dividiendo en cinco sus etapas de creación, siendo de interés la tercera, donde Goya es atacado en 1792 por una terrible enfermedad la cual lo deja sordo. En estos años comienza a perfeccionar su técnica y a reproducir de manera perspicaz críticas a la sociedad que encajan con esas primeras reproducciones donde las brujas eran las protagonistas.

Es en esa tercera época, de 1792 a 1808 según les, donde Goya trae a la luz los satíricos dibujos de los *Caprichos*, así como también las pinturas regaladas a la duquesa de Osuna sobre brujería, lienzos en los cuales se manifiesta el cambio del pintor con respecto al anterior uso de los colores, de la luz y la sombra en relación directa con la nueva manera en que contemplaba el mundo debido a la privación del sentido auditivo.

¿Por qué esa predilección de Goya por un tema que más de una vez lo puso en aprietos? Una de las razones, que por cierto dialoga con las de esta investigación, es su interés por escenas de terror en el teatro.

Cuenta Wendy Bird en su libro *Así es... Goya* (2015) que varias veces fue visto en representaciones de esa índole y que de ahí tomó inspiración para varios de sus cuadros, entre esos están *Las Brujas*, *Vuelo de brujas* y *El aquelarre*. Bird

no profundiza en lo que consistía este “teatro de terror”, para ponerlo en sus palabras; sin embargo, reconoce que uno de los cuadros del pintor llamado *Hechizado por las brujas* es una reproducción en el lienzo de una escena que Goya contempló mientras caminaba por su ciudad. También sugiere que ese tipo de escenificación estaba dotada de pequeños efectos para sorprender al espectador, hecho que de seguro atraía más al pintor que por designios de la vida perdió el sentido auditivo.

Otra de las razones para la presentación de brujas y sus rituales, de vuelta a lo narrado por Zeidler, tiene que ver con la situación inmediata ideológica del pintor, presenciando la condenada de amigos suyos, *ilustrados*, solo por profesar un conocimiento contrario de alguna forma a las enseñanzas católicas. Cabe destacar que en ese tiempo aún se realizaban seguimientos por herejía, que ciertos temas estaban vetados del diario convivir y comportarse de una manera que comprometiera la moral, aunque sea para unos pocos, era convertirse en un blanco por erradicar.

Por otro lado, las escenas retratadas en los cuadros escogidos para la investigación son la interpretación de Goya sobre el caso más comentado de brujería en España, conocido como “las brujas de Zugarramurdi”. No obstante, antes de profundizar en ello, los grabados pertenecientes a la serie *Caprichos* deben de ser mencionados y considerados, ya que estos reflejan a manera de mofa crítica la situación de algunas mujeres no solo en épocas pasadas, sino

durante la misma vida del pintor donde eran acusadas de volar en sus escobas o bien reunirse antes del amanecer para mantener pláticas con el Diablo⁴.

Francisco de Goya admiraba el coraje y la sabiduría de las mujeres tanto como de sus allegados hombres, tal posición era evidente en otros grabados referentes a las condiciones deplorables a las que llegó el país consecuencia de la guerra, llamados *Desastres*. En varios de esos dibujos Goya representa el valor de las mujeres en escenas que tal vez él presencié o bien le narraron; mujeres defendiéndose de intentos de abuso, ahuyentando a los invasores con lanzas y hasta disparando un cañón... Muchas de esas mujeres simbolizan a las mismas atormentadas por tener un conocimiento mayor al de algunos, las mismas que murieron en la hoguera por lucir más fuertes que un hombre y las que fueron torturadas por supuestos actos como desollar niños o embrujar personas.

No fueron las relaciones con el demonio lo que condenó a todas esas mujeres, sino la credulidad del pueblo y eso era algo que Goya no ignoraba, de ahí que a través de sus reproducciones denunciara de forma inteligente los actos atroces cometidos por la gente en el poder, eso combinado a algo así como un placer culposo por el tema de la brujería.

Cuenta Paas-Ziedler que uno de los contemporáneos de Goya asociado a la corriente ilustrada publicó una crítica al *Manual Eclesiástico del arte de la*

4 Véanse las páginas 79 y 80 del libro de Paas-Zeidler con los grabados *Linda Maestra* y *Si amanece, ¡nos vamos!*

*brujería*⁵, situación que refrescó el tema y lo puso en boca del círculo de amigos del pintor; Ziedler relaciona ese acto también con el porqué los seis cuadros fueron pintados específicamente entre 1797-1798 (p. 20, 2016).

Paas Zeidler agrega un dato más con respecto a las pinturas, menciona la relación que el pintor español tenía con la duquesa de Osuna, afortunada en poseer los seis cuadros de temática pagana, incluidos los tres escogidos para esta investigación. Esta particular amistad que mantenían los implicados no terminó de buena manera y algunos investigadores, incluyendo a Paas-Ziedler aseguran que algunos de los retratos creados posterior a esa fallida relación parodian de cierta manera lo que tuvo con la duquesa.

4.1.2. La razón del anacronismo

Dedicaré todo el siguiente capítulo al movimiento expresionista, el cual ocurre un siglo después de la vida del pintor seleccionado; sin embargo, tanto otros investigadores como yo identificamos características que si bien no vuelven la pintura de Goya parte del Expresionismo, marcan un precedente para varias características visuales de este.

Una de las personas que concuerda con este pensamiento es Jorge Juan les en el documento antes mencionado, en este cuenta lo que presagiaba la

5 Este escrito fue resultado del proceso judicial de 1610 en Logoña conocido como “las brujas de Zugarramurdi”.

pintura de Goya, donde un “desgarrado mundo interior abre paso a la temática expresionista” (p.1, 2016), poniendo entonces a este pintor como un precursor expresionista, adelantado casi cien años al boom del movimiento.

Más adelante, en el mismo documento, les recuerda la influencia que el Romanticismo tenía en el momento y cómo Francisco de Goya tomó algunos elementos que destacaban en sus pinturas, como por ejemplo los escenarios nocturnos, la presencia de seres sobrenaturales y una realidad que se mezcla con lo pesadillesco. Toca de nuevo el punto expresionista y lo desarrolla al afirmar que añade lo grotesco en el Expresionismo (que más de un siglo después vamos a ver reflejado en los retratos de los horrores de guerra). En palabras de les es “el hombre deformado por sus vicios morales que desfiguran su cuerpo y su espíritu, pero sin dejar de estar cercano a la realidad” (p. 10, 2016).

En el libro consultado *Goya: Caprichos, Desastres, Tauromaquia y Disparates* el autor profundiza sobre los métodos de creación y en los paisajes de los cuadros, hablando de una manera específica sobre la serie de los *Caprichos*, pero clasificando de manera general sus otros cuadros y su estilo sobresaliente de pintar, Paas-Zeidler toca un punto esencial relacionado con esos paisajes y que tiene que ver con la atmósfera:

Goya trata la atmósfera de manera especial. Desde los estudios que realizó sobre Velázquez, es perfectamente consciente de que ‘el estado de ánimo de la naturaleza’ podría ser decisivo para el sentido

y significación de una imagen. Los cielos (...) son, pues de un claro rococó, tal como lo pide la composición y contenido de la escena; lejanos y barridos por el viento, misteriosos, dramáticos, oprimentes, adustos o presagiando desgracias” (2016, p. 24).

Esas características sobre los cielos en los cuadros de Goya van de la mano con la traducción de un arte a otro, son esas sensaciones que genera el cuadro las que se deben conservar, pero de cierta manera transformar en la realización escénica a través del manejo de una atmósfera, la cual será guiada por el uso de las *luces* (o la falta de esta) y el *desfiguramiento corporal* (las modificaciones en el vestuario y físico de los personajes), dos puntos que por cierto están presentes ya de por sí en los cuadros de Goya.

El misterio, el mal presagio y el dramatismo son elementos propios de una atmósfera expresionista, basta con remitirse a los cuadros de los precursores destacados en el siguiente capítulo. Como adelanto, el mismo pintor de *El Grito* describe un paisaje y al mismo tiempo una atmósfera que quería presentarle al espectador, el cual de inmediato se ve atrapado por los colores y la expresividad del retrato.

Una característica por destacar tiene que ver con el lugar del espectador interno dentro del cuadro. Al menos en los tres seleccionados parece que estamos presenciando, a una distancia no tan prudente, escenas atroces como el robo de bebés, el ataque de unas brujas a unos hombres y por último la celebración de la

misa negra; conservamos un lugar a salvo fuera de las pinturas y sin embargo hay una sensación de peligro dentro de estas. Ziedler incurre en esto asociando la perspectiva y el teatro:

La perspectiva varía. En unas ocasiones, las personas surgen de las profundidades del espacio de la imagen; en otras, se encuentran al alcance de la mano y convierten a quien las contempla en íntimo confidente. (...) El dramático claroscuro parece estar inspirado en la luz de las bambalinas. En la utilización de sus efectos, Goya manifiesta un pensamiento dramático. Casi siempre hace que la luz caiga en torrentera sobre el elemento clave para la significación de la escena. Lo accesorio quedado dominado por el gris o engullido por el negro” (2016, p. 24).

Paas-Ziedler habla de escenas, de la preponderancia que tiene la luz en las pinturas para causar un efecto y también de distintas perspectivas trabajadas por Goya (especialmente en la serie de grabados). Resulta imposible no asociar este dramatismo con una representación teatral, brindando nuevas oportunidades de juego e involucramiento en la traducción entre representaciones artísticas.

Un investigador del pintor llamado Antonio Gómez de Salazar y de Rivas hace la siguiente pregunta en su artículo *Francisco de Goya una vez que rememora su vida* “¿es un pintor realista o un artista fantástico que rehúye a una realidad insatisfactoria y crea su propio mundo imaginario?” (s.f., p. 3), a lo que él

mismo responde “es las dos cosas a la vez, aunque probablemente domine un realismo muy personal y ‘expresionista’ en el que se deja ver su ‘grito’ ante una realidad que no le gusta y tan bien conoce” (ídem).

4.1.3. *Brujas, más brujas y brujas en acción*

En esta parte de la investigación presentaré descripciones detalladas acerca de los tres cuadros seleccionados, estas descripciones corresponden a personas o instituciones expertas en Francisco de Goya y pintura en general. Gracias a cada una de estas, no solo profundizaré en detalles alrededor de la escena que presentan, sino también en características visuales específicas que pueden ser trasladadas al proceso de ensayos y a la realización escénica.

El primero de los cuadros, conocido como *Las brujas*, es descrito por la página oficial de varios museos europeos conocida como *Europeana Collections*. El dominio pone a disposición cientos de obras de pintores famosos presentes en colecciones a lo largo de toda Europa; con la descripción además encontramos detalles de la obra como la fecha en que fue pintada, en qué material y su tamaño.

La descripción del primer cuadro revela uno de los rituales atribuidos a la práctica de la brujería, al mismo tiempo que describe los personajes, sus acciones y la forma en que el espacio está ordenado (el planteamiento de la atmósfera) a través del uso de la luz, o en este caso, de la oscuridad para resaltar jerarquías o dramatismo en la acción:

Las brujas

Imagen 1. Las brujas, pintura de Francisco de Goya.



Fuente

(https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022703/oai_euromuseos_mcu_es_euromuseos_MLGM_02004.html)

Escena compuesta por un grupo de viejas brujas que conducen al aquelarre a un pálido hombre encamisa, que ha sido arrancado de su lugar de descanso. Sobrevolando sus cabezas, aparece el acompañamiento de la reina del aquelarre, murciélagos, mochuelos y lechuzas, todos ellos según la tradición animales chupadores de sangre. Mientras el buen hombre es atormentado por la reina de las brujas -que a través de su manto amarillo, centra y da luz a la tétrica composición-, sus compañeras realizan

diferentes acciones: la más vieja, sobre la que se posa una lechuza, lleva un cesto con niños que han sido robados de sus casas. Junto a ella otra bruja, con manto blanco, lee el conjuro alumbrada por una vela. A su lado otra bruja clava un alfiler o aguja en el espinazo de un feto para chupar la sangre, mientras dos murciélagos se agarran a su manto. Su compañera alumbrada con una vela de aceite al pobre hombre aterrorizado (...). El efecto dramático de esta composición se potencia por la manera en la que Goya ha empleado el color: a partir de una capa de pintura negra, que puede ocupar la totalidad del lienzo, aplica los colores para ir consiguiendo las zonas de luz reservando el negro del fondo (Europeana Collection, 2016).

Más adelante veremos cómo este lienzo representa la parte fundamental de una iniciación en las artes oscuras, el asesinato de infantes; asimismo, el aspecto de las visitantes nocturnas que iba desde viejas decrepitas hasta transformadas en animales, ambas representadas en la pintura.

La descripción del segundo cuadro está a cargo de la ya antes mencionada Wendy Bird, el siguiente párrafo es extraído de su libro *Así es...Goya*:

Imagen 2. Vuelo de brujas, pintura de Francisco de Goya.



Fuente: (<http://aracelirldeloleoalcincel.blogspot.com/2017/05/la-brujeria-en-goya-y-los-cuadros-para.html>)

Tres brujas semidesnudas muerden y chupan la sangre cual insectos malignos a un desventurado hombre desnudo mientras levantan el vuelo. Como símbolo del destino fatal de las brujas, quemadas en una estaca, las llamas se entrelazan como si fueran serpientes alrededor de los sombreros puntiagudos de las penitentes, llamados *corozas*, que se ponían a los acusados en los tribunales de la Inquisición. (...) Debajo de las brujas voladoras, un campesino se cubre la cabeza con una capa mientras hace una señal contra el mal de ojo, al mismo tiempo que otro se tira al suelo presa del miedo. Un burro, símbolo de estupidez, subraya la idiotez de la

escena desde un punto de vista racional, pero la imagen sigue siendo terrorífica.

El tema de este cuadro, sin duda, estaba inspirado en el teatro de terror, muy popular en esa época (2016, p. 40).

Como se mencionó en líneas anteriores, la autora no profundiza en este llamado “teatro de terror” que según ella era algo usual en el contexto de Goya; sin embargo, sí aclara que los duques de Osuna estaban fascinados tanto por el tema de la brujería como por el teatro, debido a ello le encargaron las seis pinturas de donde se desprenden las tres escogidas para la investigación y organizaban funciones teatrales privadas en su hogar; no sería una sorpresa que en algún momento una de esas tuviera como temática la expuesta en los cuadros por el mismo Francisco de Goya.

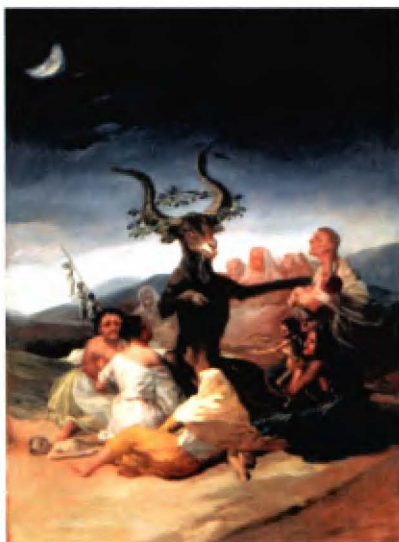
El simbolismo en Goya juega un papel preponderante e indica el nivel de incredulidad y de cinismo con que retrataba pinturas de esta índole, de ahí que la figura del asno se destaque en una parte del cuadro, al igual que en *Las Brujas* existe la presencia de una lechuza, que por mucho tiempo fue interpretada como un mal presagio. El hecho de que los sombreros en la imagen choquen entre sí y tengan figuras de serpientes remiten al símbolo universal de la Medicina y trae a la mesa el discutido tema de la sapiencia de las supuestas brujas.

En este cuadro, al igual que el anterior, predomina el negro, lo que genera una atmósfera de infinidad y desolación, dejando al descubierto el pánico de los

creyentes y los diabólicos actos de las féminas, las cuales al parecer no solo están molestando al hombre desnudo, sino que también se alimentan de él (véase la bruja de enaguas verdes).

El último cuadro, el más reconocido de esta triada seleccionada, expone ante el público el ritual mayor de la brujería, también conocido como la Misa Negra, ya que uno de sus objetivos principales era hacer mofa de todas las tradiciones religiosas. Se cometían asimismo actos “inmorales” con la finalidad de convocar al macho cabrío (tema que se ampliará en la siguiente descripción). Por lo pronto, la descripción de la terrorífica escena está a cargo una vez más de la European Collection:

Imagen 3. El aquelarre, pintura de Francisco de Goya.



Fuente

(https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022703/oai_euromuseos_mcu_es_euromuseos_MLGM_02006.html)

En este lienzo se plasma uno de los rituales del aquelarre. Aparece el demonio, representado como un gran macho cabrío -figura lasciva en la cultura cristiana-, sentado, coronado con hojas de parra, ojos redondos grandes y muy abiertos, del que según los textos emana una luz que alumbra a todos los presentes. Rodeado por viejas y jóvenes brujas que le ofrecen niños. Sobre las cabezas de tan macabra reunión, vuelan murciélagos o vampiros que representan a los brujos. Forma parte de un grupo formado por seis lienzos de similares dimensiones *Vuelo de brujas* (Prado), *El conjuro* (Inv.2004), *El aquelarre*, *La cocina de los brujos* (Col. Particular México), *El hechizado por la fuerza* (Gal. Nac. Londres) y *El convidado de piedra* (?). (Europeana Collection, 2016).

La cita menciona los otros cinco cuadros y su ubicación en caso de querer consultarlos y observar la línea no solo temática, sino también en lo que respecta a las características visuales. La descripción recoge el clímax de la ceremonia negra, en donde después de los sacrificios y las danzas por fin se contacta con el demonio, llegando así a una especie de ritual de anti-comunión, resaltada no solo por la imagen de la bestia, sino también por la palidez de la luna, los fetos esqueléticos y la aridez (desolación) del paisaje en perfecta combinación con una oscuridad, una vez más, insoslayable.

Las descripciones de las escenas han servido de antesala para lo que es el siguiente apartado, en el cual se exponen creencias y testimonios de la supuesta gente involucrada con la práctica de la brujería y cómo esta era asociada con una

atmósfera de pesadilla, el ataque a los niños e incluso la aparición de un ente oscuro que podía tomar una serie de formas.

4.1.4. Zugarramurdi: la inspiración de Goya

Este apartado de la investigación pretende fungir como puente entre el contexto histórico de Goya, explicado en párrafos anteriores, y el contexto histórico dentro de los cuadros escogidos, todos ellos basados en el caso conocido popularmente como las brujas de Zugarramudi.

En primera instancia el acontecimiento es tan comentado gracias a la información variada que existe sobre este, contando con testimonios transcritos de los acusados y con cartas plagadas de opiniones de los integrantes de la Inquisición.

Gustav Henningsen es un investigador folklórico quien tomó varios años de su vida para recolectar, organizar y examinar toda la información ya hallada y recién descubierta sobre prácticas de brujería y toda la mal información que rodea el tema.

Por lo tanto se tomará de referencia únicamente su libro, *El Abogado de las Brujas* (2010), el cual expone de manera exhaustiva, aportando incluso copias de cartas originales, la razón por la que el caso sobresale del montón y además sugiere de manera indirecta cómo se relaciona con el contexto del pintor el cual, como ya se ha mencionado, también estaba inmerso en una época de

oscurantismo generada no solo por una institución como la Iglesia católica, sino por sus representantes (vistos como individuos) y la misma ingenuidad del pueblo.

4.1.5. ¿Qué fue lo que sucedió en Zugarramurdi?

El origen de la persecución en un pueblo pequeño, como lo es el involucrado, se le atribuye a un único comentario de una pobladora de Zugarramurdi al autodenominarse bruja y acusar a otras mujeres del lugar a quienes supuestamente había visto en las reuniones con el diablo. Ese único comentario encendió la dinamita hasta su explosión con varias visitas realizadas por miembros de la Santa Inquisición, tanto creyentes como incrédulos, los cuales querían escudriñar qué era lo que en verdad sucedía en ese lado del país, si se trataba de pura superstición o si bien había un contacto genuino con los poderes oscuros.

De manera muy resumida, puesto que acá lo que nos interesa son los hechos y testimonios puntuales alrededor del caso, “las brujas de Zugarramurdi” iniciaron con la declaración de esa francesa residente en el territorio, alrededor de 1610. Ella se presentaba como integrante de aquelarres semanales en donde había visto a varias vecinas del lugar; el comentario rápidamente llegó tanto a oídos de los familiares de las supuestas brujas como de miembros locales de la iglesia, los primeros interrogaron a sus hijas/madres/esposas sobre la veracidad

de los comentarios y los segundos decidieron investigar de manera interna lo que se decía.

En realidad en una primera etapa el caso no tuvo mucha repercusión, se podría decir que se resolvió entre la misma gente del pueblo: las acusadas confesaron que en algún momento fueron brujas (se presume que por la presión de los mismos familiares), pero que en la actualidad no. Se les concedió un indulto y todo transcurría normal de nuevo en el pueblo vasco, ¿de dónde salen entonces las imágenes de pesadilla plasmadas por Goya?

Ni siquiera Henningsen en la profundidad de sus hallazgos tiene claro cómo los altos jefes de la Santa Inquisición fueron alertados, el hecho es que semanas después de que el pueblo de Zugarramurdi resolviera sus problemas de brujería de manera independiente, un encargado fue enviado a investigar la veracidad de la presencia de brujas y brujos. Es así como comienza un interminable estira y encoje de indagaciones, testimonios, confesiones y acusaciones en cadena, llevados a tal punto según el mismo Henningsen, por la creencia de que era más fácil confesar y ser perdonado que negarlo todo y ser condenado.

Las confesiones de las involucradas fueron puestas a prueba una y otra vez por la Iglesia católica, buscaban por ejemplo la evidencia física de los ungüentos con que se untaban para asistir a la Misa Negra o bien a los supuestos demonios convertidos en sapos que concedían deseos (parte de lo que relataban las sospechosas en sus testimonios).

No fue entonces, al menos en el caso específico de las brujas de Zugarramurdi, la institución religiosa quien terminó condenando a los supuestos brujos (se mencionaron dos o tres nombres de hombres, dos de ellos religiosos, que eran pocos en comparación con las mujeres) y brujas, sino fueron los representantes encargados de comprobar los casos de brujería; eso aunado a la histeria colectiva reflejada en la invención de lo que sucedía en las reuniones prohibidas o la aparición del demonio y sus acólitos. Al concordar alguna de la información resultó claro para los inquisidores (uno en específico, de apellido Valle) que pertenecían a un mismo conventículo y que en efecto eran practicantes de rituales satánicos.

Otro detalle importante con respecto al caso es que en el auto de fe realizado meses después no mató a los involucrados, sino el proceso tan extenso el cual provocó que algunos cayeron enfermos en la prisión donde los mantenían cautivos mientras se llegaba a un veredicto; las imágenes de Francisco de Goya responden a las palabras de ancianas y hombres quienes describieron en ese tiempo unas escenas tan fascinantes que quedaron grabadas no solo en las anotaciones de los inquisidores, sino en distintas imágenes de la época, donde se empleaban para aleccionar a la población sobre los actos atroces que el demonio obligaba a cometer si en algún momento pensaban apartarse del camino de Dios.

Gustav Henningsen tiene una postura bastante clara con respecto a lo acontecido y es una postura escéptica, lo atañe a la credulidad pueblerina sumada a la imaginación de unos cuantos y a la habladuría de unos otros, aun así sopesa

la posibilidad de que algunas explicaciones, por lo específicas, posiblemente involucraban el consumo de drogas de forma inconsciente (pomadas hechas con plantas o animales que provocaban alucinaciones): puede señalarse -dice el autor- que el sapo contiene, efectivamente, sustancias alucinógenas y que la secreción cutánea del animal realmente podría haber sido activada por medio del ropaje (2010, pp. 144-145) y por otro lado está la autosugestión.

Henningsen compacta el complicado caso de la siguiente manera:

Exhortaciones, amenazas y malos tratos, por parte de los convecinos de las víctimas, antes de la incoación del proceso; episodios y discusiones en la sala de juicio, previos a la escritura de las actas de audiencia; conversaciones nocturnas mantenidas en calabozos, y el modo en que los acusados se procuraban nociones preliminares, para así componer la confesión de brujería que los jueces esperaban de ellos (2010; p. 39).

Más allá de si los actos confesados forman parte de la realidad o de la ficción, la relevancia de esta información está en esas descripciones puntuales de acciones y cánticos, los cuales fueron empleados como material creativo en los ensayos y llegaron a reforzar esas situaciones propuestas en los tres cuadros, como por ejemplo el tal ungüento negro que les provocaba volar o la ingesta de plantas medicinales y sustancias dudosas para ponerse en contacto con el demonio.

4.1.6. *En honor al Señor de la Noche*

El infanticidio era por antonomasia el acto para identificar a una bruja o un brujo, este destaca en varios de los testimonios de las involucradas donde confiesan ser asesinas de niños, ya sea por venganza contra sus padres o bien como ofrenda al demonio. Asimismo, la acción está presente en dos de los cuadros seleccionados: en *Las brujas* estas quitan de la madre al recién nacido para sumarlo a otros cuerpos infantiles en una canasta y en *El aquelarre* vemos fetos colgando de astas, lucen desnutridos por la práctica de beber su sangre y dejarlos reducidos a huesos y pellejo.

Henningsen menciona el caso específico de un hombre, Miguel de Goiburu, quien asesinó a la hija de su hermana mordiéndola y chupándole la sangre, la bebé murió después del ataque y su madre sospechó que Miguel tenía algo que ver, años después este volvió a atacar a un niño de una viuda; hecho destacable es que en ambos casos el pueblo en lugar de acusar al hombre del que algunos sospechaban, prefirieron atribuírselo a *las brujas*, así, en femenino y plural (2010, p. 47).

Más adelante se retoman las acciones de venganza de las brujas y se detalla que “a los niños pequeños los mataban chupándole la sangre por la fontanela o por las partes del sexo, mientras les apretaban la espalda y otros sitios (...) Otras veces, los brujos mataban a los chiquitines introduciéndoles alfileres en

la cabeza o en las sienes” (2010, p. 134). Subrayo la acción de tomar al recién nacido (imagen sugerida por el cuadro *Las brujas*) y la posibilidad de una escena donde una de las brujas se divierta clavándole agujas al cuerpo (material de exploración y escénico).

En el cuadro *El aquelarre* aparece la figura del macho cabrío en el centro, ente de vital importancia para la realización, quien debía estar aunque sea de manera tácita en todo momento, como una sombra que recubre las acciones de las brujas y la presencia del espectador quien se convierte en un iniciado más de este conventáculo. Cabe destacar que se dirigían a él como “demonio” o “Señor” y parece no tener nombre; en cuanto a la apariencia relacionada directamente con la representación y su lugar en una escena con influencias expresionistas, se describe como “un hombre negro de piel negra, ojos espantados y terribles. La voz era profunda y rebuznaba como un asno. Vestía un traje negro de buena calidad, pero el cuerpo era deforme y tenía cola de burro” (2010, p. 115).

Las descripciones de este ente que representa al *Señor de la Noche* funcionaron como insumo para la exploración dentro de los ensayos, si lo personificaba un actor o bien terminaba siendo una especie de tótem omnipresente, se menciona además que “llevaba cuernos de macho cabrío: las manos eran como patas de gallo, con dedos huesudos y uñas como garras de ave rapiña; y los pies, parecidos a los del ganso macho. El cuerpo era, a veces, como el de un hombre, y otras, tenía la forma de un macho cabrío” (Ídem), descripción

que se relacionaba más con la representación de Goya y con la explorada por el actor en el papel de macho cabrío.

Con respecto a las reuniones de brujos, se indica que “antes de partir”, los brujos se untaban con un ungüento muy maloliente y de color verde o negro. Mientras se restregaban con aquel potingue las manos, las sienes, la cara, los pechos, las zonas del sexo y las plantas de los pies decían:

“Yo soy demonio

Yo de aquí adelante tengo de ser una misma cosa con el Demonio.

Yo he de ser demonio,

y no he de tener nada con Dios” (2010, pp. 116-11).

Esa pomada que se menciona en la cita anterior es la misma relacionada con la secreción de los sapos, la que hace alucinar; este detalle sobresale en múltiples ocasiones durante los testimonios. Esa relevancia del ungüento para asistir al aquelarre fue pensado para la realización donde no solo estaba pensado que las actrices se embadurnaran con él, sino también a los asistentes exteriores para hacerlos parte de este ritual de preparación. El cántico de cuatro versos también fue probado e incorporado para la exploración con las actrices tomado directamente de una confesión de una bruja de Zugarramurdi, fortaleciendo ambas acciones lo sugerido en los cuadros por Francisco de Goya.

Henningsen indaga además sobre el número de participantes en los conventículos y se destaca la cifra de trece personas, cifra que en un momento se pensó ayudaba a delimitar el número de espectadores que entrarían por experiencia (tomando en cuenta las cinco actrices, considerando que la realización durara veinte minutos y que se pudiera realizar varias veces); trata también las categorías en este grupo, nombrando tres: niños brujos y aspirantes, novicios y profesos (2010, p. 137), jerarquías que se abordaron en las exploraciones prácticas con el vestuario y acción de cada personaje.

Queda demostrado con los apartados anteriores que Goya no fue un pintor convencional, no solo su manera de pensar lo diferenciaba de muchos de la época, sino también su peculiar estilo que como veremos en el siguiente capítulo, le otorgó muchas veces el título de precursor del Expresionismo. Varios de sus retratos, los asociados a la época oscura en Goya, sentaron de cierta manera las bases para que una serie de pintores se apropiaran de la técnica y plasmaran una atmósfera basada no en lo concreto, sino en lo abstracto como los sentimientos o las sensaciones.

4.1.7. Goya en los ensayos y la realización escénica

Fue imperante el adjuntar fotografías del proceso práctico y de la realización escénica como muestra de la teoría y la práctica, teniendo una relación simbiótica, donde ninguna va antes que la otra, sino que se nutren al mismo

tiempo. La historia de Goya y sus particularidades en la pintura se comprueban y se reflejan en las siguientes fotografías.

Imagen 4. Ensayo, 05 de mayo.



Fuente (Archivo fotográfico del autor).

Imagen 5. Ensayo, 26 de mayo.



Fuente (Archivo fotográfico del autor).

De izquierda a derecha, la primera fotografía se tomó el 05 de mayo y la segunda el 26 de mayo, ambas corresponden al proceso de ensayos. En la foto izquierda explorábamos posiciones poderosas entre mujeres, que además remitieran con solo mirarlas a una especie de ritual, sin necesidad de tener movimiento (como sucede en una fotografía). En la segunda, las actrices reinterpretaban el cuadro *Las brujas*, tomando como punto de partida la descripción adjuntada en este capítulo y algunos elementos visuales básicos dentro de la pintura como la acción de entregar/robar un feto, la diferencia de niveles entre las brujas y la deformación a través de los ropajes.

En varios de los ensayos exploramos las jerarquías propuestas por el mismo de Goya dentro de sus pinturas y establecidas por los conocimientos en brujería; además de accionar siempre alrededor de un feto y cómo el infanticidio se convertía en una ofrenda o un paso más para ser un acólito completo del “Señor Oscuro”.

Otro elemento que se tomó en cuenta fue el de la desnudez, presente por ejemplo en el cuadro *Vuelo de Brujas* donde estas solo están vestidas con unos sombreros puntiagudos y unas enaguas coloridas mientras que en *El aquelarre* algunas usan vestidos blancos de tela semitransparente y otra vestido azul abierto a los costados, dejando ver su cuerpo en transformación de joven a anciana.

Las siguientes fotos retratan esos dos puntos, de izquierda a derecha la primera fotografía fue tomada el 26 de mayo como reinterpretación de *Vuelo de Brujas* y la segunda, correspondiente al 02 de junio provenía de una exploración cimentada en la acción de brujería por antonomasia que era el asesinato de un bebé.

Imagen 6. Reinterpretación de Goya.



Fuente (Archivo fotográfico del autor).

Imagen 7. Desnudez.



Fuente (Archivo fotográfico del autor).

Las descripciones del macho cabrío y la relevancia sobre la apariencia física de las brujas se consolidaron el día de la realización escénica : en la fotografía izquierda está la representación física del macho cabrío , extraída tanto de las descripciones en *El Abogado de las Brujas* como de la representación de Goya. En la fotografía de la derecha se aprecia uno de los maquillajes como respuesta a las caras en los cuadros de Goya y por último, en la imagen de abajo la traducción de los trajes en la pintura al plano escénico.

Imagen 8. Macho cabrío.



Fuente (Archivo fotográfico del autor).

Imagen 9. Maquillaje.



Fuente (Archivo fotográfico del autor).

Imagen 10. Trajes



Fuente (Archivo fotográfico del autor)

4.2. Expresionismo

El movimiento expresionista pavimentó un camino convulso desde los albores del siglo XX, momento en donde el término empezó a estar en boca no solo de críticos y pintores, sino también de otros artistas contemporáneos y del público en general. En la actualidad persiste con marcadas modificaciones de temática y tratamiento de elementos, su esencia continúa siendo el motor generador en campos como la música y el cine.

El cine de terror contemporáneo, en especial los *thrillers* o *slashers*⁶, debe muchos de sus atributos a las primeras películas alemanas expresionistas, cerca de 1920; gracias a estas existe un tratamiento particular en el manejo de luces, el desfiguramiento corporal (de manera literal o en la deformación por medio de maquillaje, luces, prótesis...) y en la valoración del color, como el rojo sangre o el amarillo en paisajes dominados por tonos apagados, solo por mencionar algunas características que competen al interés de esta investigación.

Es necesario realizar un breve viaje histórico para determinar cómo se gestaron esos rasgos que componen una atmósfera expresionista la cual distingue a este movimiento de otros: desde sus inicios en el campo de la pintura hasta

6 El diccionario técnico AKAL de cine publicado en el 2004 por Ira Konigsberg (edición en español) define el género *thriller* como aquello que genera más suspenso que en las películas normales y que algunas veces puede transformarse en terror; la amenaza se cierne en los actores y actrices principales. Muchas veces se valen del recurso de la luz (o la falta de esta) para generar la atención o el efecto de persecución. El *slasher* también conocido como “cine de psicópatas” según AKAL se traduce de manera literal como “acuchillador” y se vale de elementos similares como los juegos de luz y de sombra y la mutilación corporal.

llegar a la especificidad en el teatro, pasando por los primeros filmes en blanco y negro. En algunos momentos será necesario crear paralelismos con las pinturas seleccionadas de Goya para el trabajo, en concreto con las particularidades visuales expuestas en el capítulo anterior del presente trabajo.

4.2.1. El hombre contra el burgués

Como toda vanguardia o movimiento revolucionario, el Expresionismo surge en respuesta a una incomodidad o una crisis de la época. En su específico caso cabe destacar que más allá de ir contra otros movimientos de manera directa; por ejemplo, contra el Realismo o el preciosismo, fue resultado del malestar de unos individuos frente a la organización social.

La población artista inconforme exponía con sus creaciones aquello que la otra población, los asentados en el poder, no querían que se hablara o se mostrara. Debido a lo poco organizados que estaban en un principio los “proto-expresionistas”, su origen y desarrollo no es un camino fácil de trazar, sino que a lo largo de Alemania y posteriormente otras partes de Europa, pequeños grupos se (re)unieron y fueron unificando sus obras que después denominaron “expresionistas”.

La mayoría de historiadores concuerdan en que una vanguardia, que gozó de una fugaz existencia, puede ser considerada como el punto de partida para la

concretización del Expresionismo, se le describe como “la vanguardia que nació para morir” y lleva por nombre *fauvismo*.

4.2.2. *Fauvismo y precursores expresionistas*

En el libro de Stephen Farthing titulado *Arte: Toda la Historia* (2015) encontramos un apartado dedicado al movimiento fauvista. Lo más importante sobre su surgimiento, a principios del siglo XX (de ahí que se le considere precursor directo del expresionismo y no antagonista o paralelo), es reconocer que era una época de cambios. Farthing relata que las innovaciones tecnológicas estaban a la vuelta de la esquina con el uso general de la electricidad, los automóviles o bien la radio.

Todo lo anterior daba una sensación de sumergirse en una sociedad mecanizada, donde lo humano e inclusive lo artístico ya no era tan importante. El término *fauves* hace referencia a “animales salvajes” y en primer lugar fue empleado de manera peyorativa para clasificar los trazos de artistas que parecían *grotescos o salvajes*, hasta que estos mismos se adjudicaron el término y se empezó a hablar de *fauvismo*.

Se conoce como un movimiento breve o agonizante porque comparte muchas similitudes con el Expresionismo y fue este, como se verá más adelante, el que logró desarrollarse a profundidad hasta alcanzar campos como la poesía y el cine. Entre los cuadros más reconocidos del movimiento fauvista se encuentran

Puente sobre el Riou de André Derain y *Bailarina del Rat Mort* de Maurice de Vlaminck⁷, ambos fechados en 1906, año que concuerda con el momento clímax del fauvismo.

Según Farthing, su decaída llegó a través de los mismos asociados al movimiento quienes comenzaron a personalizar sus técnicas, transformando los cuadros en obras expresionistas o como en el caso de George Braque, desembocando en un “estilo cubista” (2015, p. 371). Un detalle más acerca del *fauvismo* es que sus inspiraciones se hallan en el postimpresionismo y neoimpresionismo. Entre los pintores asociados con estos movimientos están Vincent van Gogh, Paul Gaughin, Paul Cézanne y George Seurat, nombres que vuelven a figurar cuando se habla de precursores expresionistas.

Rossy Mischne en su tesis de licenciatura *Elementos expresionistas en dos obras dramáticas de Juan Bustillo Oro* (2003) menciona a otros dos pintores precursores de los orígenes expresionistas: Edvard Munch y James Esnor, que más adelante sobresaldrán como figuras importantes para la fundación de los diversos grupos del movimiento gestante.

Edvard Munch es el autor de la obra expresionista por defecto conocida como *El Grito*. Mischne explica que los temas de inspiración para este eran “la enfermedad, soledad, vejez, la angustia, decepción, el alcoholismo y los problemas de la adolescencia” (2003, p. 13), tópicos que difícilmente iban a ser

7 Véase pp. 370-371 del libro de Farthing.

tratados en el Realismo e impresionismo de principios de siglo XX. Acerca del cuadro, el mismo Munch declaró que

Una noche anduve por un camino. Por debajo de mí estaban la ciudad y el fiordo, el sol se estaba poniendo. Las nubes se tiñeron de rojo, como la sangre. Sentí como un grito a través de la naturaleza. Me pareció oír un grito. Pinto este cuadro, pinto las nubes como sangre verdadera. Los colores gritaban (2003, p. 13, Mischne toma la cita de Antonio Manuel González en su libro *Las claves del arte expresionista*).

Sobre la descripción de Munch de su cuadro hay algo que compete directamente al tono de esta investigación y es la presentación de una atmósfera: señala detalles cruciales como la iluminación (“el sol se estaba poniendo”) y la paleta de colores (“pinto las nubes como sangre verdadera”); Goya transmitía en sus cuadros una atmósfera bastante similar.

La historia del otro pintor resaltado por Mischne se relaciona directamente con el concepto *desfiguramiento corporal*, este artista formaba parte de un grupo llamado Les XX, los cuales, en palabras de la investigadora, se dedicaban a la pintura impresionista. Se trata de James Esnor, el primero en modificar sus métodos de retratar y sus temas pintando “grotescas máscaras de carnaval que él mismo describió como dolientes, escandalizadas, crueles, insolentes y maliciosas” (2003, p. 14). Cuenta Mischne que la inspiración de Esnor para pintar de esa

forma fue el juego carnavalesco que representa la vida, donde los seres humanos *cubren su esencia con máscaras* para poder subsistir el día al día.

Para los motivos de esta investigación, James Esnor representa un pionero expresionista clave, ya que sus pinturas poseían la mezcla de lo macabro con algo de comedia retorcida, semejante a los cuerpos en las pinturas elegidas de Goya. Además, era común en los cuadros de Esnor elementos sobrenaturales como se ve en una de sus pinturas más famosas titulada *La muerte y las máscaras* .

4.2.3. Trazos expresionistas

La primera vez que se habló de Expresionismo (de forma documentada) se adjudica a un alemán dueño de una revista sobre arte llamado Hertwath Walden. Era el año de 1912, momento en el cual los primeros artistas asociados al Expresionismo describían su pintura como “un tipo de arte que enfrenta (ra) al observador con una representación intensa, directa y personal del estado de ánimo del artista” (Farthing, 2015, p. 378). La realización escénica perteneciente a esta investigación tomó esa opinión base como el núcleo de trabajo en lo que respecta al Expresionismo: confrontar al público con la percepción personal de los cuadros de Goya.

El autor del libro agrega otras nociones básicas sobre el Expresionismo; por ejemplo, la distorsión lineal, la re-valoración del concepto de belleza, la simplificación radical de los detalles y la intensa coloración (2015, p. 378). De

cierta manera los elementos anteriores generan una distorsión en la atmósfera de la pieza como tal, diferenciando así al Expresionismo del Realismo o bien de otros movimientos posteriores como el surrealismo o el dadá; distorsión que se trabajó de manera paralela en las exploraciones y en la escenificación final para esta investigación a través del empleo de la luz y la deformidad de los cuerpos.

Farthing también señala que en los primeros cuadros expresionistas alemanes, el uso de colores no naturalistas y las formas exageradas y alargadas generaban en el espectador una sensación de pesadilla; asimismo, la transformación del espacio en el cuadro en un escenario onírico con vestigios de realidad. Cabe destacar que no solo los tres cuadros elegidos para esta investigación presentan ese mundo, en general las pinturas de Goya referentes a temas asociados con lo oscuro muestran tales características y de ahí que algunos investigadores lo crean un precursor expresionista, un adelantado al estilo de su época.

En la realización escénica de esta investigación no se tomó en cuenta la ambientación de pesadilla (que se retomará más adelante en el trabajo), sino que se exploró el efecto con elementos como la oscuridad y la incertidumbre de las medidas del espacio, además con la situación fungiendo de complemento: hablar de manera directa con el espectador a través de imágenes pesadillescas.

Los primeros cuadros del movimiento expresionista presentaban exteriores y escenas de desnudos, Farthing indica que “las formas exageradas y alargadas de las figuras y sus caras, que recuerdan a máscaras, sugieren dramatismo y altas

dosis de espiritualidad” (2015, p. 379). Con el pasar de los años fueron dejando la imitación de la naturaleza o bien tomarla como punto de partida y fue en 1908 cuando se cambió la técnica y se usó por primera vez pintura diluida en gasolina, lo que produjo un efecto por completo diferente a lo que se venía representando, ahora con el elemento pesadillesco/deformado cada vez más latente.

La llegada de la I Guerra Mundial (1914-1918) no trajo consigo la extinción del movimiento expresionista, por el contrario el conflicto bélico sirvió de catalizador para que este lograra alcanzar muchas otras regiones consecuencia inmediata del (auto) exilio de varios artistas a tierras norteamericanas, principalmente, y es justo en ese lapso donde el movimiento interviene en el cine y en el teatro.

¿Qué pasa entonces después de la I Guerra Mundial? Surge un nuevo grupo expresionista conocido como *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), el más importante quizá debido a su variedad y deseos de conectar con otras áreas artísticas. Cuenta Mischne en su tesis que este nuevo grupo se alimentó de las secuelas del conflicto bélico, introduciendo otros personajes a los cuadros como lo eran los “soldados despedazados y mutilados, oficiales putrefactos, sacerdotes, trabajadores, niños famélicos...” (2013, p. 19), tales deformaciones en estos nuevos protagonistas se reflejan de cierta manera en los cuadros de Francisco de Goya, esa decadencia del ser humano, su lado grotesco al servicio del arte.

La decadencia va de la mano con la atmósfera de pesadilla, de deformación, algo que estuvo presente en la realización escénica no solo a través del vestuario

y el maquillaje, que ya sugieren los cuadros de Goya, sino con la inclusión del movimiento corporal. ¿Cómo se mueven soldados mutilados y despedazados, niños famélicos o en este caso, seres asociados a la brujería?

4.2.4. *El expresionismo en otras áreas*

La idea de una sociedad-pesadilla gobernada por la decadencia y por la destrucción fue tan aceptada en los círculos artísticos que poco a poco el Expresionismo fue ganando su lugar en campos como la pintura, la escultura y la música.

Ciertos grupos tenían a Goethe como su inspiración, otros asociaban a cabalidad la filosofía de Nietzsche con lo representado en sus cuadros y otros combinaban técnicas como escribir poesía y realizar un fotomontaje con esta. De hecho así fue como el movimiento (se) fue tiñendo (d)el séptimo arte; ya en 1919, un año después de terminada la I Guerra Mundial hace su entrada inolvidable a las salas de cine con películas como *El Gabinete del Doctor Caligari* y posteriormente *Nosferatu* (1922), que metaforizaban los horrores inmediatos generados por la gran guerra.

El exilio tuvo como efecto directo la colaboración de artistas alemanas con norteamericanos, donde el conocimiento expresionista de los primeros se unió con la tecnología y la técnica de los segundos para crear piezas enumeradas por Ira Konigsberg como *Drácula* (1931) y *Frankenstein* (1931), las cuales presentaban

un mundo de pesadilla al público (1997, p. 93), asimismo *The Bride of Frankenstein* (1935) considerada por muchos la colaboración definitiva entre ambos países.

Los primeros cineastas partieron de las creaciones de un grupo expresionista conocido como *Die Brucke*, según Mischne “gracias a las técnicas cinematográficas era fácil la creación de estilos ilusorios y deformaciones ópticas, por lo que el uso de líneas angulosas y quebradas tan usado por ese grupo (*Die Brucke*) fue fácilmente tomado por los cineastas de esa época” (2003, p. 22). Esas deformaciones ópticas presentes en las primeras películas alemanas expresionistas son parte de lo llamado *desfiguramiento corporal* en el marco de este trabajo.

En otro artículo perteneciente a Vicente Sánchez-Biosca titulado *Expresionismo: de la práctica al cinematógrafo* (1995) subraya la conexión del trabajo de *Nueva Objetividad* con la fotografía, el montaje, el fotomontaje y la combinación de este con la pintura (1995, p. 243), los cuales de manera paulatina se fueron traduciendo hasta convertirse en los largometrajes y cortometrajes de tinte expresionista.

De forma paralela, el teatro se estaba alimentando de todo lo que sucedía en la escena artística, los primeros sets de películas expresionistas, como por ejemplo la mencionada en los Antecedentes, *Haxan*, eran verdaderos espacios teatrales con la intervención de una cámara. Gracias a esto y la manera particular de la literatura y poesía perteneciente al grupo *Nueva Objetividad*, las

características de una realización escénica se fueron depurando, pasando del núcleo creador que “presenta al espectador su mundo de forma directa” a nociones más puntuales con respecto al manejo del espacio y a la actuación, por mencionar algunos.

Lo primero por resaltar de esas nociones tiene que ver con la presentación de la realización escénica, una vez más citando a Mischne:

(...) las escenas en vez de ser presentadas de una manera lineal, son presentadas como cuadros independientes que expresan una idea o tema visto desde diferentes puntos de vista. La historia es presentada de una manera disociada y rota como en episodios y cada uno de estos episodios manifiesta una idea por sí solo” (2003, p. 26).

Lo anterior representó el núcleo de organización de la realización escénica: *Las brujas*, *Vuelo de brujas* y *El aquelarre* eran episodios basados en distintas concepciones sobre la brujería con elementos unificadores y el trabajo en conjunto de una atmósfera que corresponda precisamente al Expresionismo (véase *Metodología*).

Por otro lado el lenguaje en las piezas apelaba a algo poco literal, prescindían del empleo de verbos y artículos y quizás lo más resaltante sobre ese tema es la idea de hablar en estacato, lo cual crea una cadencia particular en el diálogo. Ligado a esto, la actuación y la creación de personajes son puntos también tratados por Mischne quien escribe que

El teatro expresionista no se ocupaba por la psicología de los personajes, los personajes no tienen una personalidad desarrollada. Los personajes no son, sino que significan, es decir, son la corporización de una idea o un estado de ánimo. En vez de representar a un individuo en particular, representan a un grupo social. Estos personajes son genéricos y arquetípicos, pierden su individualidad y esto se ve reflejado en los nombres que tienen: la madre, el mendigo, el padre, el ingeniero etc. Para reforzar esta característica de impersonalidad a menudo se utilizaba la máscara (2003, p. 26).

Varios puntos rescatables con respecto al párrafo anterior: el hecho de que los personajes sean la corporalidad de un estado de ánimo o una idea está directamente relacionado con una de las motivaciones en Francisco de Goya para retratar el tema de la brujería, queriendo este representar la credulidad de una época en respuesta a un grupo social, a esas mujeres consideradas feas o inteligentes (misoginia), así como la ignorancia del creyente y la persecución a los pensadores conocidos como ilustrados.

Otro punto por destacar es el empleo de la máscara, la cual tiene la función de esconder, de cierta manera deforma, el rostro de quien la lleva y de ahí que el maquillaje pueda ser un tipo de máscara al modificar el rostro del intérprete. Al respecto Mischne cita a Gerardo Luzuriaga en su libro *Del Realismo al*

Expresionismo indicando que “los actores a veces usaban máscara y, si no la usaban, su maquillaje era violento y llamativo y trataba de mostrar la idea o el estado de ánimo que se quería mostrar por medio del personaje” (2003, p. 30). Ambos puntos tomados en cuenta durante las exploraciones y en la presentación final donde las actrices cambiaban su rostro con maquillaje y con el efecto de las luces.

Mischne menciona a su vez el espacio escénico físico asociado de forma tácita con la atmósfera: “buscaban crear una realidad en el escenario parecida a un sueño y la actuación, maquillaje, la escenografía y la iluminación de las obras trataban de crear ese tipo de atmósfera” (2003, p. 24). Además agrega que el uso de colores era representativo, variaba de tonos muy oscuros a muy brillantes, como se puede observar en las tres pinturas de la investigación con el amarillo o el blanco destacándose en escenarios nocturnos y como se probó en los vestuarios de las actrices, dos de ellos creados con tela blanca y otro con una amarillo resplandeciente.

Los espacios escénicos podían ser de dos formas: una de ellas asociada a la concepción de sueño/pesadilla ya antes mencionada, en esta cambiaban las relaciones lógicas del mundo real: entonces las ventanas tenían otras formas que no fueran cuadradas y las paredes no poseían verticalidad. Todo con el objetivo de crear un lugar de tormento, el cual representara el mundo interior de uno o varios personajes y la visión del director. En el caso de mi realización

representarían a las personas atacadas por las brujas: la señora con su bebé, los hombres camino a casa y los infantes desollados para el aquelarre.

La otra presentación espacial Mischne la nombraba "abreviatura del espacio" (2003, p. 28), la cual consistía en solo colocar un par de objetos en el espacio, al estilo Appia o Craig, que contribuyeran a la acción de los personajes, pero que evidenciaran el lugar o la época en donde tenía desarrollo la acción y fue en esta por la que me terminé inclinando en cuanto a la ambientación de cada escena.

La iluminación jugaba un papel preponderante en las representaciones de corte expresionista, al respecto Mischne cita a Denis Bablet, un investigador especializado en el Expresionismo quien afirma que

La iluminación en el teatro expresionista ayudaba a enfatizar expresividad. La iluminación que se usaba era muy contrastante y muchas veces en vez de utilizar una iluminación general, preferían iluminar solo ciertas áreas, o lugares a manera de flashes lo que permitía atrapar y aislar la expresión de los actores con los rayos de luz. Utilizando el contraste entre las sombras y la luz en la iluminación los directores acentuaban la presencia del actor, ya que alargaba y exageraba la imagen de estos. También por medio de la iluminación hacían cambios o desplazamientos rápidos de escenas o acentuaban las relaciones que había entre personajes (2003, pp. 29-30).

Podría decir que el manejo de las luces es predominante en una atmósfera expresionista, lo es tanto que esta llega a convertirse casi en un personaje que grafica las expresiones de los actores, ayuda con la transición de escenas y a complementar el ambiente que se quiere presentar.

En los cuadros de Francisco de Goya la luz también tiene un papel vital: la oscuridad cubre gran parte de los tres cuadros escogidos y la iluminación es parcial en función del efectismo de la escena, como una luna pálida que ilumina el ataque de unas brujas en *Vuelo de Brujas* o bien la sobrenatural luz alrededor del macho cabrío en la escena de *El aquelarre*.

De la mano con la idea ya antes mencionada del Expresionismo como precursor del terror, se encuentra la relación y efecto con el público; en un cine, por ejemplo, a pesar de que la amenaza se halla en otro plano existencial, el espectador siente miedo aunque el asesino o la bruja están sujetos a la ficción detrás de la pantalla. En el teatro el caso es algo diferente, “la amenaza” está en el mismo espacio real; en palabras de Sánchez-Biosca, se “eleva el miedo al entorno, el terror al espacio ordenador, la necesidad de lo inorgánico a la categoría de signo de ruptura” (1995, p. 238).

Este pensamiento no era ajeno a los expresionistas y de ahí que figuren como los primeros en trabajar la participación no pasiva del público, buscaban inducirlo a un estado de alerta donde presenciara toda la expresividad que el espectáculo pretendía dar. El cómo lo lograban es descrito por Mischne citando Ilsa Teresa Brugger y su libro *Teatro Expresionista Alemán* señalando que

(...) se valieron de diferentes medios como el uso de carteles, proyecciones cinematográficas, la introducción al teatro de distintas disciplinas como la pintura, la ruptura de la cuarta pared tan usada en el realismo, música estridente o el simple uso de ruidos y la pantomima (2003, p. 30).

Después de esto el Expresionismo tomó distintos rumbos, desarrollaron películas que incursionaron en el terror, creando además subgéneros que con el pasar de los años se distanciaron del movimiento como tal.

No existe un factor único que explique por qué el Expresionismo llegó a su fin, quizá toda su historia caótica y multilocal era un presagio de su final; autores como Vicente Sánchez-Biosca reconocen un cáncer dentro del movimiento como lo fue el capitalismo y la cultura de masas. Fue con la aparición de estas, según él, donde dejaron de lado las razones base del Expresionismo, priorizando otras, derrumbando sus cimientos y dando paso a vanguardias y movimientos fuertes, los cuales refutaban por completo la situación mundial actual o bien llegaban a reforzar el gran cambio económico y social.

Por su parte, el teatro evolucionó debido a razones políticas que no competen de manera directa con los motivos de este trabajo, pero que se pueden correlacionar con esos motivos de Francisco de Goya para sus pinturas, sátiras donde denunciaba la peligrosa situación política e ideológica a la que se enfrentaba España.

4.2.5. Expresionismo en los ensayos y en la realización escénica

Imagen 11. Característica expresionista



Fuente (Archivo fotográfico del autor).

Imagen 12. Personajes



Fuente (Archivo fotográfico del autor).

La característica expresionista de los personajes mutilados, deformados o contagiados por algún tipo de enfermedad fue explorada también en los ensayos, partiendo primero de un cuerpo extrovertido y asociando luego ese cuerpo con la apariencia de cada uno de los personajes. En la fotografía izquierda se muestra un pecho joven, pero marcado por la pudrición y en la derecha la deformación del rostro por fuego, señal de que supuestamente alguien había sido tocado por el demonio.

Asimismo, las luces y la oscuridad tomaron su lugar dentro de la realización y el período de exploración. En la izquierda se probaba el dramatismo de la luz

roja en conjunción con unos trajes negros de sombrero alargado que distorsionaban la visión y la hacían pesadillesca (perteneciente al 14 de agosto). En la derecha una imagen perteneciente al día de la realización, basada en el cuadro *Las Brujas* que incorporaba la acción con el feto, a algunos de los personajes y la luz dramática perteneciente al Expresionismo, así como que cortaban los cuadros.

Imagen 13. Luz y sombra



Fuente (Archivo fotográfico del autor).

Imagen 14. Luz dramática



Fuente (Archivo fotográfico del autor).

4.3. Descubrimientos y recomendaciones

He dividido el penúltimo capítulo de la investigación en tres segmentos, los cuales corresponden a *ensayos, realización y ensayos y lo futuro*. Los tres apartados son complementarios y cada uno se enfoca en momentos diferentes de la investigación paralela de lo teórico y lo práctico, por lo que considero deben de ser diferenciados unos de los otros.

Así pues *Ensayos* corresponde a toda la etapa iniciada a mitad del 2016, enfocada en el trabajo con las actrices y cómo los componentes del alrededor (tales como la atmósfera o el empleo de la luz) influían en su creación (mucho de lo cual fue anotado en la bitácora personal del proceso, este apartado vendría a ser la traducción de esos datos). *Realización y ensayos* corresponde a la socialización de la realización, a cómo lo investigado en los ensayos y lo hallado en la parte teórica desempeñó un papel el 15 de noviembre del 2017(día de la presentación); además, se incluyen dificultades técnicas encontradas durante el proceso de ensayos que se reflejaron o resolvieron el día de la muestra. Por último, *lo futuro* corresponde hacia dónde creo ir como creador después de un proceso extenso, mi lugar en el teatro y lo que significó indagar en un sector poco explorado: lo terrorífico.

Los tres apartados responden a esos muros y esos trampolines que encontré mientras construía la parte escrita con la parte práctica, el cómo fue ese proceso de descubrimiento diario y esos hechos que quedan fuera del control por

lo vivo que es el teatro y en específico en una realización de este tipo donde el espectador está esperando lo que va a suceder o cómo va a ser involucrado.

4.3.1. Ensayos

4.3.1.1. Entre lo lúdico y lo siniestro

En el 2015 tuve la primera oportunidad, en un curso llamado Taller de Dirección de la Escuela de Artes Dramáticas en la Universidad de Costa, de combinar dos de mis pasiones (el teatro y el terror); sin embargo, encontré una traba importantísima de resolver a la hora de trabajar: ¿cómo oriento a los actores y actrices durante el proceso para que se sientan cómodos y comprendan mis objetivos incursionando en un tema poco trabajado en el teatro?

El tipo de actuación no responde necesariamente a lo que estamos acostumbrados dentro de la Academia, inclusive en sus etapas poco convencionales como el surrealismo o el absurdo; el tipo de actuación de una expresionista está más ligada a lo que podría considerarse como efectista, sería el cuerpo exagerado, sería lo cotidiano con un punto de giro retorcido, una pesadilla que se materializa en el espacio a través de todos los elementos en juego.

Había estudiado sobre el Expresionismo en la teoría, me había topado con videos de montajes alemanes realizados años atrás que me dejaron sin habla y al igual que cuando miro una película de posesiones o abducciones, me hice las

preguntas, ¿cómo se actúa eso y cómo se dirige una escena con esas características? Preguntas con la que me encontré por primera vez en ese Taller de Dirección y fueron de las semillas que germinaron esta investigación y exploración.

A eso lo llamo “entre lo lúdico y lo siniestro”, comprendí que para que las actrices se sintieran cómodas con el proceso y además de eso comprendieran qué quería transmitir al público con esto y cuál es mi lugar dentro de un género y movimiento que actualmente vemos muy poco en el teatro, debía plantearles juegos en su mayoría conocidos por todas que después pudieran funcionar como metáfora para la creación de algo más oscuro.

Por ejemplo, un ejercicio relativamente sencillo como lo es desplazarse por el espacio en la oscuridad. En seguida las actrices asumían otra corporalidad, algunas en estado de alerta, otras quietas en un lugar por miedo a lo desconocido y a las proporciones difusas del espacio; a través de estos juegos las fui conociendo a ellas como intérpretes y todos esos miedos y esas fascinaciones se fueron anotando en la bitácora para luego traducirlos y aplicarlos en la escena.

La escena de la realización que titulé *Vuelo*, que tomó como punto de partida el segundo cuadro *Vuelo de Brujas*, tenía como acción principal el caminar en la oscuridad para confundir al personaje del *padre atormentado* y colocar al espectador en la oscuridad y después de eso intensificar la atmósfera con risas, gritos y ciertos contactos. Ello partió de la exploración antes mencionada, de eso que sentían las actrices involucradas cuando no podían caminar sin luz y por el

contrario una de las otras lo hacía con gracia y pasaba justo al lado de ellas susurrando algo o solo respirando fuerte.

Fueron muchos los juegos que realizamos con ese punto de vista siniestro, acciones lúdicas que con la luz apagada se convierten en *otra cosa* como no dejar que me toquen la espalda o bien detenerse y caminar todas al mismo tiempo. Creo que ellas como intérpretes fueron comprendiendo y yo como el ojo externo, que fungía al mismo tiempo de director y de espectador, notaba que algo se estaba gestando y me percaté cómo por medio de esas películas y esas obras de teatro de años recientes, me estaba valiendo de recursos que ya había sentido el movimiento expresionista casi un siglo atrás.

Durante la escena *En Berroscoborro* (nombre de uno de los momentos de la realización que toma como punto de partida el cuadro de Goya conocido como *El aquelarre*) donde las actrices rodeaban en círculo a uno de los públicos con el cántico real extraído de la lectura realizada al libro *El Abogado de las Brujas*, partió de un juego donde cada una de ellas tenía que proponer un movimiento que involucra solo las manos y las otras debían imitarla; ya después cuando entramos a la etapa de montaje y profundización y les recordé lo que habíamos encontrado supieron cómo combinarlo con los trajes y la creación de cada uno de los personajes para que el juego tuviera una connotación macabra y las jerarquías dentro del aquelarre estuviesen claras para ellas.

Me resulta sorprendente el recordar que en una de las primeras reuniones que tuvimos, donde yo tenía el mismo miedo ante el abordaje de una realización

con tintes expresionistas, me preguntaron cómo debían identificarse con un trabajo enfocado en lo exterior: ¿cómo actuar de poseída o de estar en éxtasis cuando es algo que en primera instancia puede dar gracia? No podía imaginar en su momento que la respuesta para eso es “dejémoslo ser así”, porque en los ensayos siempre estuvo ese aire de jugar; estábamos proponiendo actividades que bajo otros lentes cruzaban la raya de lo gracioso a solemne o ritualesco, punto que tiene que ver con la creación de una atmósfera, lo que tocaré más adelante.

No sé si la forma que empleé para entrar a un movimiento visto en teoría, pero poco explorado en la práctica es el mismo que usaban los primeros actores y actrices expresionistas; sin embargo, ahí es donde identifico mi metodología de cómo ser dentro de un espacio teatral y las herramientas que a lo largo de los años se me dieron en la Escuela. Muchos de esos juegos no eran antojadizos, sino que los viví durante las clases, con su objetivo cambiado, pero al fin y al cabo algo que me quedó es que el teatro es un juego, nosotros en escena estamos jugando y para crear debemos todos volver a ese goce de niños cuando jugábamos “la anda” o “escondido”.

Queda en cada uno de los directores y su camino dentro de este darle el sentido que guste, en mi caso un giro un poco retorcido para llegar a una realización donde la oscuridad debía ser nuestra aliada y donde las actrices salieran de sus cuerpos para encarnar unas mujeres deformes, marginadas por la sociedad y adoradoras de un ser demoníaco.

4.3.1.2. La oscuridad en la escena y la intérprete

El hecho de que me haya enfocado en la luz como una de las características del Expresionismo que quería explorar no es una casualidad, surge del papel vital que esta desempeña en provocar zozobra o incomodidad en el espectador, o más bien la no-luz.

En uno de los ensayos comentaba con las actrices que desde pequeños está ese miedo por la oscuridad que más adelante puede convertirse en una fascinación de que hay algo más ahí de lo que vemos. Ese oscuro espacio vacío que me rodea no está tan vacío como yo puedo creer y la luz adecuada conduce a mi mente a crear imágenes que ni siquiera los mejores montajes de terror permitirían.

De pequeños tememos a la oscuridad, más adelante podemos sentirnos atraídos por esta y aun así evitarla. Al principio de las exploraciones, cuando las intérpretes jugaban en la oscuridad había muchísimo miedo, ya fuera porque tenían la noción de que iban a impactar con algo (cosa que no iba a pasar porque previamente limpiaba el espacio) o bien porque sentían que “algo” les iba a salir, en palabras de ellas.

Fueron muchas las veces donde el juego no duró lo suficiente, puesto que existía el miedo a estar solas en la oscuridad, a no poder moverse (por indicación) y sin embargo sentir que había algo o alguien al lado de ellas; todos esos sentimientos fueron archivados tanto por las actrices como por mi lado de director

porque es una sensación que se quería transmitir al público en la realización y además un componente vital para la atmósfera. El notar que de repente hay alguien mirándome desde lejos que antes no estaba ahí o no había notado (la bruja vestida de blanco en la segunda escena de la realización) o esa presencia que no hace más que estar como un custodio en la penumbra (la bruja con el rostro deformado en la misma escena dos).

Esta oscuridad que tanto peso tuvo durante el proceso de investigación y creación no existía sola en el espacio, como algo visible, sino también dentro de las actrices y fue algo que tuve que ir descubriendo y explorando. Pese a que los cuadros presentaban propuestas de personajes, les comuniqué a las intérpretes desde un principio que esos personajes, que esos cuerpos expresionistas quería que partieran de ellas mismas, de cómo se conciben como personas y dentro de un espacio teatral. De tal forma, cada una de ellas desveló ese lado “grotesco”, por llamarlo de alguna forma, de sí misma, esa deformidad que al fin y al cabo vienen a representar las brujas en su tiempo, algo como caminar jorobadas en el caso de la bruja ataviada con ropaje amarillo (*Bruja Mayor*) o un caminar sinuoso que al mismo tiempo tiene algo inquietante en la bruja encargada de matar-niños (dos personajes que se desprenden de los cuadros de Goya y formaron parte en la realización escénica).

Creo que todas llegaron a sentirse cómodas en la oscuridad, sentimiento que no existía al inicio y esa comodidad no es sinónimo de pasividad, al contrario, es de valerse de la oscuridad como una actriz más dentro del proceso en el cual

podían explorar y comunicarse, desplazarse de formas no cotidianas y hasta liberar una parte de ellas que no sabían que tenían. De hecho, en varios de los ensayos que se realizaron exploraciones con música y a oscuras, las actrices contaron haberse sentido “como poseídas”, moviéndose con un cuerpo que no era habitual en ellas y teniendo pensamientos que bajo otras circunstancias podían ser problemáticos, pero ahí estaban permitidos, como ver el momento del aquelarre como una cópula entre la mujer y la profunda oscuridad.

El cuerpo expresionista trabajado a partir de un ejercicio de caminata con cuerpo introvertido/extrovertido se fue llenando de las capas que daba el movimiento en la penumbra, la interacción con las otras, los deseos sádicos que la actriz puede permitirse como personaje y la interacción de todos los otros elementos como los haces de luz, la música pesada, los vestuarios y el motivo de cada una de las escenas.

¿Bajo qué otras circunstancias se puede indagar en esa parte oscura y visceral de las actrices? En el caso de la actriz que interpretaba a la *bruja matan niños* existió un goce desde la primera vez que exploró esa escena, toda esa oscuridad que la actriz no puede dejar salir en la vida real porque no es moralmente aceptable cambia al prestar el cuerpo a un personaje macabro, cuya representación principal es ser una figura contraria a los cánones establecidos y a lo que se asocia con una moral religiosa.

4.3.1.3. La libertad en la luz

Uno de los baluartes principales en el Expresionismo es, como ya hemos visto, la luz. Fue de hecho con este movimiento que empezaron a probarse nuevas maneras de iluminación apartadas del ámbito realista, lo que luego abrió paso a las propuestas de vanguardia más adelante y a los peculiares estilos y aparatos creados para la escena.

Cuando inicié la investigación tenía una noción muy básica del empleo de la luz en algo de tintes expresionistas. Sabía sobre el color rojo tiñendo una escena, puesto que es lo primero en que se piensa al hablar de Expresionismo y también sombras; sin embargo, no imaginaba cuánta libertad iba a encontrar en este manejo de la luz; por ejemplo, probar otras fuentes de iluminación que no fueran las preconcebidas, así fue como en un ensayo cada una de las actrices trajo un elemento iluminador: una lámpara, la cual podía graduar su intensidad; una candela, una luz LED o sencillamente fósforos.

Un descubrimiento que puede no ser nuevo a nivel general, pero sí a nivel personal es reconocer la versatilidad que tiene el fuego. La luz que este genera dependiendo de su intensidad y de su entorno cambiaba por completo la energía de una escena, combinada con el tema ritualesco y pagano expuesto en los cuadros de Goya. Este elemento funcionó de forma adecuada para las exploraciones y la realización en sí, brindando en las actrices atmósferas de otra época, donde la oscuridad estaba por doquier (como mencioné en el punto

anterior) y las fuentes de luz eran escasas, apenas ayudaban a vislumbrar el camino o bien, lo que acechaba en él.

Retomamos ese efecto con el empleo de la lámpara de queroseno, la cual brindaba sensaciones variadas a las actrices y a los participantes, por ejemplo, estar ante una presencia que los rodeaba; además que las sombras generadas por ese tipo de luz, distorsionadas y amorfas, encajaban muy bien con la deformación del cuerpo que se buscaba trabajar.

Como investigador, insto a todo aquel o aquella que pruebe en un ensayo diferentes fuentes de luz y específicamente la generada por una candela o una antorcha, sin necesariamente estar explorando algo de corte expresionista. De tal forma, estará ante un nuevo espacio creativo, lleno de posibilidades para profundizar y crear una realización o un espectáculo basado no solo en las sombras, sino en la suma de todos los componentes en escena y el universo que puedan generar.

Gracias a una de las exploraciones con diferentes fuentes de luz concluí que el espacio debía de estar rodeado de cortinas, en el mejor de los casos blancas, ya que la luz atravesando los cuerpos y los vestuarios de las actrices reflejadas en una superficie blanca crea quimeras, seres fantasmagóricos que bien podían ser parte del aquelarre propuesto en la realización o salidos de la pluma de Goethe en *Fausto*. Al final las telas blancas no estuvieron a disposición y aun así las sombras tomaron control del espacio en los telones azul oscuro pertenecientes al teatro en que se llevó a cabo la realización.

El fuego como elemento primigenio es fascinante y también indomable, por más que en un ensayo quisiéramos recrear la silueta de la semana anterior nos era imposible copiarla, puesto que la luz tenía otra intensidad o bien se combinaba con otra luz. Esa cualidad del fuego me recordó lo vivo que está el teatro y lo presente que es, donde sin importar que hiciéramos tres o cuatro representaciones y alumbráramos con la misma linterna había algo diferente en el ambiente, unido a la diversidad de grupos y la infinidad de reacciones que una realización así podía provocar. Las llamas no solo representaban un elemento expresionista, sino que también eran la corporalidad, si se le puede llamar así, de la inmediatez del momento y de una atmósfera sombría.

4.3.1.4. La música como motor vital para la creación de una atmósfera

He mencionado en repetidas ocasiones la palabra *atmósfera*, esto es porque tal noción traslapa todos los campos de la realización y considero que funciona para muchas representaciones. La suma de todos los componentes que uno como director/investigador coloca en escena da como resultado un ambiente que logrará o no sumergir al público en otro espacio y en otro estado, funcionando de la misma forma con las actrices del montaje.

El elemento sonoro llegó a mí en respuesta a cómo transmitirles a las actrices la energía que se requería en la recreación de un aquelarre o en la fuerza que poseían las mujeres asociadas con la brujería. Inicialmente no estaba

contemplado emplear música, esto por haber elegido otros dos componentes expresionistas en el enfoque; sin embargo, la música fue la respuesta requerida en uno de los ensayos.

Debía guiarlas a crear la escena del aquelarre (que en la representación quedó justo después de que las brujas atormentaran al hombre actor y al público en la oscuridad por medio de risas, imitaciones de llantos de bebé y sonidos fuertes como el golpeteo de una cadena), habíamos explorado cuerpos y voces, les había compartido testimonios de brujas confesadas y hasta habíamos tenido un par de estímulos visuales (de cuadros, películas). Aun así había timidez o recelo en crear la escena tal cual. Investigué sobre música expresionista, la cual tenía una cadencia peculiar, pero algo faltaba, hasta que llegué a un subgénero conocido como *dark ambient*.

Se conoce de esta manera, ya que los compositores elaboran sus piezas pensando en temas relacionados al terror como posesiones, embrujos, abducciones alienígenas o bien un vacío cósmico, todo aquello que de una u otra forma el cine se ha valido para explotar. Recordé la película *The Witch*, referente contemporáneo del tema, y busqué su banda sonora; de esta forma, di con un gran número de canciones que empleé para las exploraciones y que ayudaron a forjar la atmósfera que se estaba buscando.

Había algo oscuro en esas canciones al mismo tiempo que pagano, dos adjetivos que sin duda quería formaran parte de mi realización. Faltaba ahora el comprobar si las actrices lo veían como un insumo o como un agregado y de a

poco fui probando las piezas, observando y anotando sus respuestas ante determinados sonidos como tambores de ritual o un coro que suena a lo lejos de voces no identificables. Una de las piezas en particular, *Witch's Coven*, perteneciente a la película *The Witch* y compuesta por Mark Korven tenía para ellas y para mí la energía buscada de un aquelarre.

Cada vez que explorábamos y reproducía esa canción, de escasos tres minutos, algo en ellas se liberaba, casi que podía ver desde mi lugar cómo la inhibición se desbloqueaba y en cambio el aire se cargaba de una energía sexual, femenina, empoderada y muy tenebrosa; lo que antes habían evitado ahora estaba ahí, en forma de un cuerpo retorciéndose, de una voz gutural saliendo de las entrañas. Una de las actrices luego lo describió como “tener sexo con la oscuridad”.

No obstante, la música también generaba ciertas limitaciones al no ser especialmente creada para y con la realización. Una de las proyecciones a futuro en caso de seguir trabajando *La Iniciación* sería el incorporar desde el primer día a músicos que acompañen las exploraciones con distintos instrumentos y que puedan acomodarse a la energía de las chicas actrices y no al revés, como suele hacerse en algunas producciones teatrales.

Si bien las canciones del día de la realización funcionaron (dos canciones creadas para dos escenas de *La Iniciación*, las cuales tomaron como inspiración las piezas de Mark Korven; una de ellas con sonidos de un bosque de noche y la otra con tambores tribales, cascabeles y cuernos propios de la época medieval) y

ayudaron no solo a que las actrices encontraran una energía adecuada, sino también a generar un ambiente óptimo para la atmósfera.

Como director y observador noté que la música en un parlante para una representación de este tema fue casi un decorado en las escenas. “¿Por qué?” me llegué a preguntar, creo que la respuesta a ello es que en cierto punto las actrices superaron lo propuesto por la música y la energía que tomaban de ahí la creaban ellas en conjunción con los otros elementos en el espacio.

Durante el camino de año y medio me di cuenta que la atmósfera expresionista vendría a ser un sistema principal, el cual no puede existir solo con dos órganos (la iluminación y la deformación corporal), debía considerar otros para que el organismo no colapsara aunque no pudiera profundizar lo suficiente en estos, como la musicalidad y el ritmo.

4.3.2. Realización y ensayos

4.3.2.1. Dificultad técnica del espacio y la luz

Uno de los mayores obstáculos enfrentados durante la investigación, pese a lo explicado en puntos anteriores, fue haber seleccionado la luz como un elemento a explorar. Esto debido a que el acceso al espacio de trabajo y a su respectiva consola de luces suele ser limitado.

En un principio no tenía claro el espacio para la realización, había pensado en un interior/exterior como un aula o un espacio verde o bien una casa y su respectivo patio; sin embargo, considerando que requería un equipo de luces para definir ciertas imágenes y delimitar zonas descarté la idea.

Se me ocurrió después hacerlo por completo en un espacio abierto, planteamiento que funcionaba en la ambientación de paisaje que Goya presenta en sus cuadros, empero también lo descarté, ya que un espacio así de fluctuante dificultaría el trabajo en los requisitos necesarios para generar un ambiente expresionista en la medida que era muy inmanejable, dejaba al público y a las actrices a merced del clima, tenía cero control en la concurrencia de personas al lugar y de la iluminación natural de esa noche.

Así aterricé en el espacio que si bien podía parecer evidente, no lo fue hasta el descarte de lugares anteriores: el Teatro Universitario de la Escuela de Artes Dramáticas. No solo necesitaba un lugar donde la oscuridad jugara a nuestro favor (descubierto en ensayos, como mencioné en los apartados

anteriores), sino donde en la medida de lo posible, tanto los desplazamientos como el juego de luces estuvieran bajo control de las actrices y de mí en calidad de director/creador.

¿A qué me refiero con esto? En un espacio como el Teatro Universitario podía delimitar al espectador. Era un lugar conocido por las actrices involucradas en el proceso (a pesar de la necesidad de ciertos ensayos a oscuras para adaptarse al movimiento en la penumbra) y además contaba con elementos que contribuían a la atmósfera como lo eran los aparatos de iluminación, los telones, cubos y demás objetos empleados en las exploraciones que no se encuentran en un ambiente exterior.

Aun así uno de los mayores retos enfrentados en este espacio fue el de no poder probar las luces hasta un día cercano al día de la presentación. Así pues, tuve que imaginar y describir a mis actrices el tipo de iluminación con el que iba a contar cada una de las escenas, inclusive aquellas cuya fuente de luz iban a ser las lámparas de queroseno o candelas, porque pensaban que iba a ser muy oscuro y el público no podría apreciar lo construido.

No podía frenarme ante esa limitante y fue gracias a una de las exploraciones con distintos aparatos de iluminación unido con el ojo del luminotécnico adjunto, Alejandro Flores, que incorporamos la lámpara de aceite, la candela y los fósforos a la realización escénica del 15 de noviembre de 2017.

Convertir una limitante en una posibilidad fue uno de los grandes descubrimientos durante este proceso desde mi posición de director. Durante la

creación nos encontramos con obstáculos actorales, de espacio, económicos, inclusive morales y sociales, lo importante de ello siempre es cómo nos adaptamos a estos y de cierta forma los hacemos nuestros. Esto puede llegar a generar un resultado inesperado como ese efecto inigualable de las brujas siendo iluminadas por un hilo de luz que dejaba ver lo necesario.

Propiamente en la presentación del 15 de noviembre, las cuatro imágenes creadas en la segunda escena nombrada *Visita* con las actrices bañadas en una luz roja cenital o bien el par de luces moradas en contraluz que iluminan al macho cabrío mientras se acercaba excitado al público y al conventículo en la escena cuarta llamada *En Berroscoberro* fueron de las grandes sorpresas de la noche, tanto para los espectadores como para mí. Ahí pude ver mi creación bajo otros lentes, escenas cargadas de expresión y dramatismo.

4.3.2.2. El presente como espacio líquido

Es en el teatro más que en otras áreas, al menos en las que he tenido la oportunidad de explorar como la danza, la música y el cine, donde el aquí y el ahora está latente y listo en cualquier momento para ser modificado.

Por la modalidad de la realización, como ya mencioné en líneas anteriores, no importaba cuánto marcáramos una iluminación desde la lámpara, siempre había una sombra diferente, un gesto de una de las actrices que se proyectaba de

forma monstruosa diferente a la semana pasada. En fin, era como descubrir la realización con cada ensayo y por supuesto en el día la apertura de la realización.

La variable vital en este punto es el público, puesto que la mayoría de veces ensayamos sin él, lo imaginábamos, hasta intentamos prever sus reacciones para ver cómo dentro de la misma ficción se podía reaccionar a una risa nerviosa, a alguien que de repente tiene mucho miedo o bien a una persona que no parece pasarla bien.

Todo eso apenas fue la punta del iceberg de lo que nos trajo la inmediatez de la presentación, el tiempo presente es subjetivo y a la vez infinito en sus posibilidades, engloba sonidos exteriores, el recibimiento del espectador, los asuntos técnicos. Es decir, todo lo que se confabula en ese instante para generar una atmósfera a nivel micro (la expresionista) y una macro (la impredecible, la que se construye con la suma de las constantes establecidas en el ensayo y las variables del día de la presentación).

Es en mi papel de director donde más he sido consciente de esta liquidez del presente, donde por más que uno intente marcar y mantener la situación en ciertos parámetros no puede predecir una totalidad. Creo que tal descubrimiento está directamente relacionado con la noción de performance y entonces el concepto *realización escénica* pasa a primera línea de nuevo, ya que el “experienciar” algo conlleva a lo impredecible, tanto del lado del público y lo que le pueda generar a este, hasta lo que están viendo/viviendo las actrices que tienen

ciertos parámetros establecidos y al mismo tiempo deben adaptarse a como el público reaccione.

Tomando el papel del público dentro de la realización, para el 15 de noviembre este fue dividido en dos partes llamadas público espectador (PE) y público intérprete (PI). El primero correspondía a aquellos que entraban a observar, jugaban algo así como el papel de *vecinos* dentro de la pequeña historia, los cuales presenciaban los actos cometidos por las brujas; por otro lado, estaba el PI quienes tenían una participación más activa, podían girar con las actrices/brujas durante la invocación del demonio y hasta tomar del brebaje que las llevaba a alucinar, en otras palabras eran otros miembros del conventículo, los cuales iban a ser iniciados.

Durante los ensayos tratamos de evocar a estos dos públicos con el motivo de justificar su presencia en el escenario y además su participación en una realización que toma ciertas licencias del género terror. Sin embargo, es hasta el 15 de noviembre, fecha de la socialización, donde una de las actrices se enfrenta a una chica que se siente muy intimidada por su presencia, donde un espectador parece no reaccionar a lo que ve mientras que otro ríe.

Otras de las reacciones de ese día, relacionadas a la inmediatez de la situación van desde el grito de una grosería por la aparición inesperada de una de las actrices hasta el intento de uno de los presentes de gritar con ellas el cántico y disfrutar de todo el momento de éxtasis e invocación.

El análisis de todo el fenómeno me lleva a comprender que el presente teatral tiene dos caras: una de ellas *efímera*, que representa la duración cuantitativa de la realización o la pieza por presentar, en este caso 25 minutos. Por otro lado, la *multiplicidad*, que en ese limitado tiempo las reacciones y las interacciones pueden ser infinitas e irrepetibles, como si algo sólido se convirtiera de repente al estado líquido, volviera a lo sólido y así en un ritmo difícil de predecir.

4.3.2.3. Lo impredecible del espectador

Una de las primeras hipótesis o inquietudes que originaron esta investigación estaba directamente relacionada con el asunto del público, quería comprobar si en un espectáculo de matices expresionistas con una participación más activa del espectador, podía lograr un estado de alerta en este.

Para esta ocasión no realicé una encuesta ni un foro después de la realización cuyo fin fuera preguntarles cómo se habían sentido, sino que quise experimentar por medio de la observación activa y los comentarios voluntarios que aparecieron después (personas que me contactaban para narrarme sus impresiones) cómo fue el estar dentro de la pieza, desde lo objetivo hasta lo subjetivo.

Como mencioné en el apartado anterior, las reacciones fueron y son infinitas, de lo que yo pude observar a lo que las actrices pudieron vivir y me contaron tiempo después de la presentación, concluí que el solo hecho de que el

público ya estuviera en el escenario modificaba algo. De hecho la emoción o la inquietud de estos se hacían presentes antes de entrar, cuando debían elegir su lugar dentro de la presentación, “¿quiero formar parte o quiero ver solamente?” se reflejaba en sus rostros.

¿En cuántos espectáculos tenemos la oportunidad de decidir si somos “intérpretes” o “espectadores”? A pesar de que la participación no fue tan activa como yo quería (por cuestiones de tiempo y soluciones técnicas tuve que prescindir de acciones quizás un poco más efectistas), de cualquier forma ese temor por la oscuridad, la fascinación por una atmósfera retorcida o bien la sorpresa de ser la primera vez en que estaban tan cerca de los personajes fueron evidentes.

Además de la entrada, uno de los momentos clave donde el público se sentía en verdad intérprete fue durante el inicio de la *Escena IV: En Berroscoberro*, donde tomaban un primer plano en la iniciación y giraban alrededor del cuenco con sangre mientras las actrices pronunciaban el cántico extraído de las confesiones de Zugarramurdi; la suma de eso con las luces, la música y el público espectador en la oscuridad, al margen pero muy cerca de la acción cumplió con esa inquietud o hipótesis de si por lo diferente de la propuesta lograría un efecto particular en el público.

Luego del 15 de noviembre, algunos de los invitados me escribieron para contarme su experiencia, así que aunque no proporcioné una encuesta formal, sí conté con comentarios sobre lo vivido, en su mayoría de asombro por lo que

presenciaron o la energía que se construyó: “atmósfera de ritual, pagana”, “ser parte de una celebración prohibida”, “sentirse de repente a merced de las actrices”, “no conocer la amplitud real del espacio” o “ver cómo la oscuridad genera ansiedad”.

Algunos brindaron sugerencias de lo que les gustaría ver la próxima vez en caso de que continúe con esto más allá de un proyecto académico de graduación: “mayor duración”, “el macho cabrío interactuando más con las actrices y con el público”, “un poco más de historia de trasfondo que ubique en qué año se desarrolla la pieza y en qué está basada”.

Al final aunque el público en ningún momento estuvo bajo una amenaza real, donde una de las actrices lo iba a golpear o bien cortar para llenar el cuenco ceremonial de sangre, sigue en mí la duda de cuál es el límite y hasta dónde se puede llevar lo performativo en lo que respecta al espectador, si tal vez el brebaje en el cuenco es de hecho sangre o como discutíamos en ensayos, transgredir con algo como orinar, masturbar o vomitar en el escenario:

¿Cuándo la ficción se desprende de su careta y cruza el umbral hasta llegar a lo real? *Realización escénica* parece ahora el concepto adecuado y a la vez conflictivo, dicho desde un lado investigativo, cuestionándome hasta dónde se puede llegar para que el público esté tan inmerso en la ficción que la considere una realidad.

Lo anterior me recuerda una experiencia que se dio durante la creación y exploración, era el temor de las actrices a cruzar ciertas barreras, no

específicamente con su cuerpo o con su voz, sino con recrear una invocación. El trabajo siempre fue, como dije en párrafos anteriores, desde lo lúdico; sin embargo, el cántico de “yo soy demonio, yo he de ser una misma cosa con el demonio...” trajo ciertas inquietudes a los ensayos, las mismas que se generaron el día de la presentación, ¿estamos reproduciendo un ritual o de cierta forma hacemos el ritual?

La inseguridad es algo que no se da solo en el espectador en este tipo de trabajos, sino también en las personas involucradas que dejan sus creencias y tabúes religiosos o morales fuera del espacio y persistan como fantasmas merodeando las escenas.

4.3.3. Lo futuro

4.3.3.1. El teatro como un organismo

Son siete años los que he tenido la oportunidad de moverme en el vasto campo que representa el teatro. En ese tiempo he aprendido y descubierto cosas que ni siquiera imaginaba que experimentaría el día en que tomé la decisión de aplicar para una carrera como esta y si algo es seguro, como constata el redactar esta parte de la investigación, es que nunca se deja de aprender.

El descubrimiento es algo que aparece todos los días trabajando con actores y actrices así como revisando las impresiones recopiladas en los ensayos y visualizando insumos creativos para la elaboración de la realización o solo

sentirse inspirado por algo. Esto me hace concluir que el teatro está en todo lo que hacemos. O dicho de otra forma, como seres creadores ponemos al teatro en todo lo que hacemos.

Como tal, este no es un ente del que yo me separo y aparto a las otras personas y la realidad, por el contrario es un ser vivo que encuentra la forma de colarse diariamente en lo que hacemos, para bien o para mal; además, toma posesión de variantes que nos rodean, desde sujetos tan obvios como los actuantes en una obra hasta escenas inesperadas de la vida real que de repente se convierten en un disparador o una escena a profundizar durante los ensayos.

En este trabajo; el más extenso hasta ahora que he conducido, comprobé y descubrí, así en ese orden, que es imposible hacer teatro solo, que necesitamos al menos de otra persona en función de espectador, asistente de luces, actor o actriz, vestuarista o incluso solo para escuchar.

La manera en que este trabajo empezó, siendo un capricho o una corazonada de una sola persona se transformó en el trabajo de muchos. Lo imagino como un animal que entre más crece, se da cuenta que necesita patas para mantener su estabilidad y las patas le surgen, le brindan apoyo para seguir adelante a donde sea que se dirija.

Ese animal soy yo, que comencé como un pequeño ser con una pequeña inquietud y poco a poco, pero de forma constante, se fue haciendo más y más grande y encontró otros seres (más que patas) quienes creyeron en su propuesta y además de eso se aventuraron con él por año y medio, algunos hasta más, en

este camino incierto que representa la primera incursión en un movimiento poco explorado (Expresionismo) y en un género que no existe con fuerza en el ámbito teatral (terror).

Todos los otros puntos, ya sea pasados o futuros a este, no podrían existir sin la cooperación desinteresada de esos seres que me fui encontrando durante el desarrollo de mi investigación tanto teórica como práctica. Esas personas que no necesariamente son parte del mundo del teatro, pero que de una u otra forma estuvieron ahí aportando lo suyo.

Ahora, al final de este camino que representa no más que una parada, me doy cuenta que ambos somos necesarios y agregaría que la relación es simbiótica: el teatro nos nutre como investigadores queriendo generar algo para el mundo. Por otro lado, nosotros permitimos que no muera y continuamos, cada uno con su estilo, haciéndolo más y más grande y es en una de esas ocasiones que por suerte conectamos a una persona y con mucha más suerte, a varias.

Fueron muchos puntos en los que dudé de mí mismo y creí que lo mejor era dejar de caminar, establecerme en donde estaba o bien soltar todo y convertirme en ese pequeño bicho de nuevo; sin embargo, las actrices del montaje estuvieron ahí dispuestas a entregar su tiempo y su cuerpo para que siguiera moviéndome. Otra persona se ofreció con muchísimas ideas acerca de la iluminación y otra cosió los vestuarios basada solo en ideales que yo tenía.

Agradezco la compañía de cada uno de ellos, por haber alimentado ese descubrimiento y esa necesidad de investigar y de crear que tenemos y que algunas veces por ser nuestros peores enemigos nos estancamos.

4.3.3.2. Teatro terror: el siguiente camino

Este proyecto inició tiempo atrás con la idea de construir una línea cronológica sobre el teatro terror, cosa que fue de inmediato derribada con la contundente pregunta, ¿qué es *teatro terror*?, ¿existe el término tal cual y cuáles serían los criterios para elegir géneros y estilos dentro de ese recorrido temporal que pretendía hacer? Esas fueron algunas de las incógnitas que surgieron en su momento y me llevaron a replantear todo el trabajo hasta llegar a este punto, encontrándome a unos pasos de cerrar el primer gran proceso investigativo enfocado en esta línea.

Narro lo anterior, puesto que contrario a lo que pensé en aquel momento de que mi idea era ingenua, repasando el camino detecto que haber tenido eso como punto de partida ayudó a no perder el rumbo de este trabajo y no solo eso, me ayudó a tener claro qué lugar quiero tomar en todo este campo gigantesco que es el teatro. Llevar el terror, género que más me inspira a investigar y crear, hasta ese lugar que tanto me ha enseñado y que sé tiene potencial para desarrollar quimeras dentro de él.

Con *La Iniciación* descubrí el arduo trabajo que lleva la creación de una atmósfera expresionista, la relevancia de lo sonoro y la oscuridad como un personaje más dentro de una realización de una atmósfera expresionista y en un sentido amplio de características de terror.

Ese es mi descubrimiento. Un proyecto de año y medio me ha ayudado a reconfirmar que mis investigaciones y deseos están en crear monstruos, en transmitir no necesariamente miedo en el espectador, sino esa fascinación, que tan bien logra el género terror, de estar en presencia de algo extraordinario que puede ser un sueño, puede ser una realidad alterna o bien algo más real que la misma realidad.

Me gustaría continuar por la misma línea, profundizar en temas como el poder de la oscuridad dentro del espacio teatral, también la deformidad en el cuerpo y lo que esta genera al espectador, a un espectador que no está en su butaca observando el paisaje de forma pasiva, sino que toma un lugar justo al lado de los intérpretes. También la musicalización de la pieza y el cómo el *yo director* debe asumir un papel más al ser *coreógrafo* y otro de *director de orquesta*, porque al final todos los elementos deben dialogar entre sí para de esa forma construir una atmósfera adecuada.

La Iniciación y lo que he leído dentro del campo teatral como fuera de este, han traído una noción de lo que puede significar combinar las palabras “teatro” y terror”. Me gustaría explorar todas las probabilidades en el camino que aún me queda por recorrer, incierto aún, pero ahora con sus bordes delimitados.

V. Conclusiones

El punto de partida de esta investigación fue una inquietud personal que desembocó en una serie de comprobaciones y descubrimientos, centrados en la relevancia que tiene el trabajo simbiótico en este tipo de exploraciones.

Sería atrevido decir que con certeza encontré la respuesta a la pregunta planteada en el problema de investigación, a ese germen que funcionó como disparador. Sin embargo, considero que el trabajo continuo y equilibrado entre la práctica y la teoría ha sido un descubrimiento sobresaliente. Entonces la escena y el ensayo no tienen más importancia que el documento escrito o viceversa, sino que ambos factores interactúan entre sí todo el tiempo, se nutren, se contradicen, se corrigen y en general uno existe porque el otro está.

El éxito y término de esta investigación se debe también al haber tomado como punto de partida eso que podemos llamar “corazonada”, “capricho” o “intuición”, ya que en todo momento el tema y la profundización en este se presentó como un disfrute de aprender, aprender más de mí mismo a través de los ensayos prácticos y de la selección de información en artículos y libros.

El Expresionismo es un movimiento del siglo pasado que aún tiene presencia en el siglo XXI, es de las pocas corrientes que permiten exponer al ser humano con un rostro o una realidad de sí mismo que no quiere aceptar. Es gracias a este que podemos poner en escena a esos personajes considerados

parias o marginados de la sociedad, en su momento con intérpretes, encarnando los horrores de la guerra y en la actualidad con las nuevas brujas, con esos grupos perseguidos y estigmatizados.

Este movimiento permite la expresión de los cuerpos, tomada esta palabra en su significado literal y metafórico, donde los sentimientos de estos seres, que representan a un conjunto de personas (los paralíticos, los ciegos, los deformes), pueden ser exprimidos del organismo y ser presentados a un espectador.

El mundo pesadillesco no dista mucho del mundo en el que vivimos. Es a través de investigaciones y puntos de partida como este donde podemos extraer esa esencia de la ciudad o de lo que significa ser un humano vivo y pensante en el siglo XXI, donde surge la pregunta de dónde reside la monstruosidad en la actualidad, ¿en el humano, en el sistema que está inmerso (que él mismo creó) o en ambas?

¿Cómo podemos emplear el arte al servicio de la denuncia, de la exposición y la visualización? ¿Quiénes son las nuevas brujas? ¿Cuánto ha cambiado el mundo de pesadilla y de persecución en el que vivieron muchas mujeres en el siglo XVI, en el que vivió Francisco de Goya y ahora nosotros? ¿Seguimos acaso ante el mismo gran ojo? Por medio del lente expresionista se encontrarán respuestas a estas preguntas y se generarán más.

Un trabajo como este refuerza la importancia de la creación de una atmósfera en escena, ese espacio donde todos los elementos involucrados hablen entre sí. La atmósfera es el cuerpo de una realización escénica, el medio

por el cual yo como director puedo comunicarme con el público y puedo compartir las inquietudes y los caprichos, sin la seguridad de que será bien recibido o compartido.

Para la composición de una atmósfera se deben tomar en cuenta todos los elementos, por más pequeños que estos sean y pensar en la coherencia del uno con el otro, en la precisión y la solidez de que un vestuario, una luz, un sonido y hasta un objeto están porque deben de estar y porque significan algo para el todo. Gracias a la conjunción de estos, el espectador se sentirá parte de lo que está observando, no como un ente pasivo, sino como un personaje más dentro de la pieza artística, con tanto aporte e importancia como los mismos intérpretes.

En el específico caso del Expresionismo y en realidad para cualquier tipo de realización, es imperante comprender el peso y la versatilidad de la oscuridad. Por ejemplo, el cómo tengo a mi disposición no solo la luz visible sino también la ausencia de esta y cómo genera reacciones muy concretas en el espectador como miedo, ansiedad, precaución y un estado de alerta perenne.

Adjunto a lo anterior la sonoridad, esta vez no solo tomando en cuenta la música tal cual, sino todos esos ruidos corporales y vocales que se pueden explorar en los ensayos y que aportan algo inesperado. Estos llegan a convertirse en toda una sinfonía sin otro instrumento más que el cuerpo mismo, que en combinación con la (no) luz fomenta en el público una mayor atención a lo que sucede a su alrededor e inconscientemente de lo que sucede dentro de su cuerpo.

Al final en la posición de director/investigador termino de comprender la correlación entre movimiento, sonido y silencio, tres términos que no abarcan solo su significado literal, sino que también hablan de un movimiento como intercambio de información entre la teoría y la práctica. Por ejemplo, el sonido relacionado a la música y a todo lo que produzca un ruido específico de una intencionalidad múltiple, el silencio visual generado por medio de los cortes de luz y de las pausas en la acción que no representan estancamiento, sino tensión.

Considero que una investigación como esta abre el portillo a la colaboración entre distintas áreas artísticas, como sucedía en los primeros grupos expresionistas, donde el teatro puede conversar con el cine, la música y hasta la literatura. Así como una atmósfera está compuesta por diversos componentes, una exploración teórico práctica puede estar conformada por un grupo de trabajo variado, el cual alimente y potencie el descubrimiento personal y la creatividad colectiva.

Lista de Referencias

- Anónimo. *Francisco de Goya*. SEGITTUR. Recuperado de http://www.xn—espaescultura-tnb.es/es/artistas_creadores/francisco_de_goya.html#
- Bird, W. (2015). *Así es...Goya*. (1era Edición). Barcelona: Blume.
- Callejo, J. (2006). *Breve historia de la brujería*. (1era Edición). España: Ediciones Nowtilus.
- Caro Baroja, J. (1985). *Brujería vasca*. (4ta Edición). San Sebastián: Txertoa.
- Caro Baroja, J. (2003). *Inquisición, brujería y criptojudáismo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Caro Baroja, J. (2003). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Christensen, B. (1922). *Haxan*. (Largometraje). Estocolmo: Svenk Filmindustri.
- Deleuze, Gilles. (s.f.). *¿En qué se reconoce el estructuralismo?*. Recuperado de www.apertura-psi.org/correo/textos/Deleuze00.doc
- Descalzo, J. (2012). *Barry Lyndon y la pintura*. Madrid: UDIMA. Recuperado de <https://miespaciodelarte.wordpress.com/2012/06/18/barry-lindon-y-la-pintura/#respond>
- Eco, U. (2007). *Historia de la Fealdad*. (3era edición). China: Editorial De Bolsillo.
- Eggers, R. (2015). *The Witch*. (Largometraje). Estados Unidos: A24.
- Farthing, S. (2015). *Arte: Toda la Historia*. (4ta Edición). China: BLUME.
- Fischer, E. (2011). *Estética de lo performativo*. (1era Edición). Madrid: Abada Editores.

García Lorca, F. (2011). *Yerma*. España: RincónCastellano. Recuperado de

http://www.espacioebook.com/sigloxx_27/lorca/lorca_yerma.pdf

Gómez de Salazar y de Rivas. (s.f.). *Goya en Historia del Arte*. Enciclopedia

Multimedia del Arte Universal. Recuperado de

<http://www.titoc200.com/Activos/Historia%20del%20Arte/Goya.pdf>

Henningsen, G. (2010). *El abogado de las brujas*. España: Alianza Editorial.

Goya, F. (1798). *El Aquelarre*. (Pintura). Recuperado de

http://www.europeana.eu/portal/es/record/2022703/oai_euromuseos_mcu_es_euro_museos_MLGM_02006.html

Goya, F. (1798). *El Conjuero o Las Brujas*. (Pintura). Recuperado de

http://www.europeana.eu/portal/es/record/2022703/oai_euromuseos_mcu_es_euro_museos_MLGM_02004.html

Goya, F. (1798). *Vuelo de brujas*. (Pintura) Recuperado de

<http://aracelirdeloleoalincel.blogspot.com/2017/05/la-brujeria-en-goya-y-los-cuadros-para.html>

les, J.J. (2016). *Historia del Arte*. San Fernando. Recuperado de

<http://iesjorgejuan.es/node/35>

Kamen, H. (2011). *La inquisición española: una revisión histórica*. (3era edición).

Barcelona: Crítica.

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico AKAL de Cine*. España: Ediciones

AKAL S.A.

- Korven, M. (2015). *Caleb's Seduction (The Witch OST)*. (Clip de música). Canadá: Milan Entertainment.
- Korven, M. (2015). *Witch's Coven (The Witch OST)*. (Clip de música). Canadá: Milan Entertainment.
- Kubrick, S. (1975). *Barry Lyndon*. (Largometraje). Reino Unido: Warner Bros.
- Lapine, J. (1983). *Sunday In The Park With George*. (Obra de Teatro). Estados Unidos: Broadway.
- Lisón Tolosana, C. (1992). *Las brujas en la historia de España*. Madrid: Temas de hoy.
- Michelet, J. (2000). *Historia del satanismo y la brujería*. Ediciones elaleph.
- Miller, A. (1955). *Las Brujas de Salem*. (2nda Edición). Argentina. Recuperado de <http://jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/OB/Brujas.pdf>
- Mischne Szczupak, R. (2003). *Elementos expresionistas en dos obras dramáticas de Juan Bustillo Oro*. (Tesis de Licenciatura). Puebla: Universidad de las Américas.
- Paas-Zeidler, S. (2016). *Goya: Caprichos, Desastres, Tauramaquia, Disparates*. (1era Edición). España: Editorial Gustavo Gili.
- Peláez González, C. (1997). Un asunto: la atmósfera. Colombia: *Revista ATEATRO*. Recuperado de <http://www.matacandelas.com/UnAsuntoLaAtmosfera.html>
- Pérez, J. (2012). *Breve historia de la inquisición en España*. Barcelona: Crítica.

Pinkola Estés, C. (1997). *Mujeres corriendo con lobos*. (1era Edición). Editorial Zeta.

Ramsay, R. (2010). *Historia de la brujería*. Grupo Editorial Tomo.

Salazar y de Rivas, A. (s.f). *Francisco de Goya*. Recuperado de

<http://webcache.googleusercontent.com/searchq=cache:KRAXJ5noT8J:docplayer.es/14447006-Jueves-28-de-agosto-del-aa-antonio-gomez-de-salazar-y-de-rivasfranciscodegoya.html+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=cr>

Samaniego Torres, M.V. (2015). *El carnicero Pablo: Creación de un mundo fantástico a través de la teoría del miedo y terror en el marco*. (Tesis de Licenciatura). Universidad de Palermo.

de la corriente del Expresionismo Alemán.

Sánchez-Biosca, V. (1995). *De la plástica al cinematógrafo*. (Artículo). Universitat de Valencia.

Shakespeare, W. (2003). *Macbeth* en W. William Shakepeare: Obras Completas Vol. I. Madrid: Editorial Aguilar.

Sondheim, S; Lapine J. *Sunday in the Park With George*. Broadway Musical Home.

Recuperado de

<http://broadwaymusicalhome.com/shows/sunday.htm>

Wamba Gaviña, G. (2014). *Teatro expresionista alemán*. Universidad Nacional de La Plata.

Anexos

Anexo 1. Colaboradores

Actrices/Conventáculo:

Macho Cabrío:

Amanda Cedeño.

Adrián Brais.

Ana Lucía Rodríguez.

Yael Salazar.

Yenifer Sandoval.

Zoraya Mañalich.

Personajes Guía/Vecinos:

Karina Moya.

Mercedes Gázel.

Estefan Esquivel.

Iluminación:

Vestuario

Alejandro Flores.

Brenda González.

Leonardo Torres

Maquillaje:

Victoria Salas Villalobos.

Tutora y Lectores:

Ficha técnica:

Silvia Arce Villalobos.

Mario Sánchez.

Liliana Biamonte Hidalgo.

Gilbert Ulloa Brenes.

Musicalización:

Luis Socatelli.

Anexo 2. Texto escrito como punto de partida. Creado durante el proceso investigativo tanto teórico como práctico; como tal sufrió modificaciones hasta el día de la presentación; sin embargo, representa una parte de la metodología personal donde figura un cable a Tierra que me guía en los ensayos, cable que surgió a partir de los descubrimientos en ensayos como en la profundización de fuentes bibliográficas.

Iniciación

L.E.O. Ocampo

Personajes:

Mujer Marcada I (Guía). Karina Moya.

Mujer Marcada II (Guía). Mercedes Gazel.

Bruja Novata. Amanda del Sol.

Bruja Suprema o Bruja de Azul. Ana Lucía Rodríguez.

Bruja Anciana o Bruja de Amarillo. Yael Salazar.

Bruja Deforme o Bruja Animal. Yenifer Sandoval.

Bruja Sádica o Bruja de Blanco. Zoraya Mañalich.

Padre. Estefan Esquivel.

Macho Cabrío. Adrián Brais.

I

Mal sueño

Escena a oscuras. PI (público intérprete) se ubica lejos frente a actrices y PE (público Eepectador) lejos diagonal a estas. Poco a poco aparece una luz rojiza que baña el espacio escénico, se vislumbra a las actrices ataviadas con trajes de brujería, están en un nivel alto (sobre alguna plataforma o cubo) y miran hacia arriba. La luz roja a ratos se intensifica y en otros disminuye. Entra música "Witche's Coven" y al punto de la música el foco de las brujas cambia de arriba hacia el público. Extienden su mano llamando y ofreciendo algo. Acompañan los cánticos de la música. En el crescendo de la música se extingue la luz. Las actrices se acercan al público y lo ungen con lo que tienen en las manos, apenas si hay una luz a lo lejos que permite ver la escena. Apagón.

II

Visita

Oscuridad. Entra luz de candela, cerca de PE. Yenifer se acerca sigilosamente a rastras rodeando al PE, llamándolo. Del centro del escenario, en la parte trasera

entra un suave arrullo, proveniente de Yael, la cual ingresa al espacio de forma lenta y camina al extremo contrario donde se encuentra Zoraya. Esta aguarda inmóvil la llegada del bebé que trae Yae en sus brazos, se escucha un jadeo impaciente de su parte. Amanda aparece detrás del PI, los cuenta mientras los rodea en una cadencia juguetona. Yae alterna el arrullo con silenciar al pequeño, parece que va jugando con él, cuando se lo entrega a Zoraya todas se detienen en movimiento y voz; una luz azul tenue baña a Yae y a Zoraya mientras todo el otro espacio se queda a oscuras. Zoraya saca un cuchillo de su túnica y se lo clava al bebé, al unísono todas suspiran como si fuera un orgasmo. Z. Entrega vísceras a Yae en las manos que comienza a untárselas de forma desesperada, al tiempo que Zoraya camina hacia el PI y les reparte. Apagón.

III

Vuelo

El espacio se inunda de humo, una luz agonizante desde alguna parte del espacio lucha con la bruma. Se identifican las siluetas de cuatro brujas, estáticas y erguidas. Comienzan a pronunciar de forma callada:

“Yo soy demonio.

Yo de aquí adelante tengo que de ser una misma cosa con el demonio.

*Yo he de ser demonio,
y no he de tener nada con Dios”*

De repente una de ellas toma la iniciativa y se mueve hacia al frente, derecho; las otras la siguen al unísono (movimiento en cuadrícula). Realizan esto alrededor de tres veces, alternando velocidades. Una luz se mueve en el espacio, es uno de los seguidores que comienza a ser molestado por las brujas, estas corren alrededor del espacio, le pasan de cerca, lo empujan hasta tal punto que una lo saca de escena. Puede acompañar canción "Caleb's Seduction".

En el clímax de la canción interpretada por ellas, descubren las mantas de ambos públicos, el PI ha quedado en el centro del escenario mientras el PE los rodea, a una distancia mediana. Apagón.

IV

En Berroscoborro

Desde las esquinas del espacio, al nivel del piso, cuatro luces iluminan el centro del escenario, en donde se encuentra el PI, rodeado de las actrices, rodeadas del PE, un poco más alejados. La escena se tiñe de música de tambores, gritos que provienen de alguna parte, al mismo tiempo que las actrices giran en torno al PI a modo de transformación, de un cuerpo normal (cuerpo cero) a un cuerpo expresionista acorde a la exploración personal y los papeles designados.

En cierto momento donde la danza transformadora ha alcanzado un ritmo, todas se detienen y miran hacia afuera, al PE. Apagón. Breve silencio inclusive

musical. Las actrices ahora interactúan con el Público Espectador, en la oscuridad, son acercamientos para provocar, intimidar; Zoraya y Yael se saldrán en algún punto para ataviarse con sus trajes especiales.

*Transformación

*Luces iluminan el espacio a rastras, desde los costados

*Interacción con PE sensorial (en la oscuridad)

*Posible incorporación de música "Das Irrlicht"

V

Misa Negra

Frente al PI y diagonal al PE, aparece un cenital muy tenue en azul que baña a Bruja Mayor (Yae) y Mata-Niños (Zoraya). Poseen un cesto donde se aprecian cuerpos pequeñitos con alfileres clavados, la Bruja Mayor va sacándolos uno por uno, les remueve los alfileres y a continuación se los entrega a la Mata-Niños quien destruye el cuerpo y vierte los restos en una especie de cuenco. Luego de dos de estas acciones un cenital rojo baña el centro del escenario donde se encuentra el PI junto con el resto de las brujas en el traje normal, las cuales proceden a realizar las coreografías en círculo, pueden llenar el momento con risas, suspiros, gritos.

Mientras esto sucede la Bruja Mayor se acerca al círculo con el cuenco, donde se encuentra el brebaje y le da de beber primero a las brujas actrices y

después al PI, todo esto mientras la Mata-Niños observa la escena desde lejos con una luz en contraluz.

*Preparación de los fetos a cargo de Zoraya/Yael

*Coreografía de círculo en ropa khu khux bruja

*Iluminación intermitente en luces rojas, luces azules

*Toma del brebaje de iniciación

VI

Éxtasis

*Baile de Ana Lucía con el diablo

*Adoración al demonio

Anexo 3. Fotografías del proceso. En este anexo adjunto fotos correspondientes al día de la realización escénica, las cuales darán un panorama más amplio sobre lo que vivieron esas 75 personas aproximadamente que experimentaron *La Iniciación*.



La fotografía de la izquierda superior retrata la aparición del macho cabrío en la realización escénica; en la derecha superior se encuentra el personaje conocido como *Bruja Deforme* y en la foto de abajo se perciben las guías de ambos públicos junto con la *Bruja Deforme* también conocido



como *Bruja Animal*.