



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Programa Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral

**LA IMPORTANCIA DEL ELEMENTO ABSTRACTO EN LA CONSTRUCCIÓN
DEL PROCESO ESCÉNICO DEL ESPECTACULO**

SHOCK "LA OTRA ESCENA"

Tesis presentada para optar al Grado de Magíster en Artes con Mención en
Dirección Teatral.

Victoria Adriana Larraín Pizarro
Profesora guía: Paula González Rodríguez
Marzo 2015 Santiago de Chile

A Roberto Morales Puelma
A Paula González profesora guía

AGRADECIMIENTOS

A mis maestros

Alwin Nikolais, director y coreógrafo

Jesús Codina Oria, coordinador del magister y profesor de dirección teatral.

Verónica Sentís, profesora de tesis.

Raúl Miranda, profesor de dirección teatral.

Soledad Lagos, profesora de teatro y sociedad.

Marjorie Avalos, coreógrafa.

Hiranio Chaves, profesor de musicología y movimiento.

Antonino Pirozzi, profesor de producción.

María José Cifuentes, profesora de interacción de las artes.

A los profesionales que me ayudaron en la construcción de esta tesis.

Jorge Osorio Peralta, audiovisualista.

Jorge Infante Silva, productor.

Viviana Corvalán Castillo, coreógrafa.

Marc Lawton, tesista.

Rodrigo Hidalgo Moscoso, profesor de lenguaje.

Tabla de ilustraciones

n°

1.	Fotografía. Alwin Nikolais. "Creaturas". 1968. Fuente Nikolais Foundation..	13
2.	Fotografía. Word Press "Wigman Mary Hexentanz".....	19
3.	Fotografía. Nikolais Alwin. « Tent » 1968. Fuente Bearnstow journal	23
4.	Fotografía. Alwin Nikolais. "Kaleidoscope". 1956 Fte Nikolais Foundation	26
5.	Fotografía. Oskar Schlemmer. Ballet Trídico. Fuente archivo Centro Universitario Sao Paulo	28
6.	Pintura. Tatiana Cañas. "Carnaval", 2013. Fuente. Revista digital Arte lista.....	37
7.	Fotografía. Alwin Nikolais. « Sanctum ». 1964. Fuente Nikolais Foundation.....	39
8.	Fotografía. Daniel Leveille. "Solitude Solo. Fuente Daniel leveilledanse.....	41
9.	Fotografía. Jorge Aceituno, Obra Intensidades. 1983.....	56
10.	Fotografía. Archivo Vicky Larraín. Clases Centro Cultural Mapocho. 1982.....	57
11.	Fotografía. Archivo Vicky Larraín. Balada para el exilio. 1982.	59
12.	Fotografía. Revista Arte Visual. "El grito". Edvard Munch. 1893.....	69
13.	Fotografía. Patricio Belmar. Shock: Tercer cuerpo. 2014.....	71
14.	Fotografía. P. Belmar. Shock: Deambular Hipnótico. 2014.....	71
15.	Fotografía. P. Belmar. Shock: Caídas repentinas. 2014.....	72
16.	Fotografía. P. Belmar. Shock, Caídas y alzares. 2014.....	73
17.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Ilusión del vacío. 2014.....	74
18.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Primera Individual. 2014.....	75
19.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Hiroshima. 2014.....	77
20.	Fotografía. P. Belmar. Shock. La Búsqueda. 2014.....	78
21.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Miedo del límite. 2014.....	79
22.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Capullos. 2014.....	80
23.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Vigías. 2014.....	81
24.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Torres. 2014.....	82
25.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Aislados. 2014.....	83
26.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Deshumanizados. 2014.....	84
27.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Sobrevivencia. 2014.....	84
28.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Intento. 2014.....	85

29.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Plasmar el recuerdo. 2014.....	85
30.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Ceremonia. 2014.....	87
31.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Inanimados. 2014.....	87
32.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Eterno retorno. 2014.....	88
33.	Fotografía. P. Belmar. Shock. La suplica. 2014.....	89
34.	Fotografía. P. Belmar. Shock. Audición. El grito primario. 2014.....	92
35.	Fotografía. P. Belmar. Hablante en mapubundu. 2014.....	99
36.	Fotografía. Alwin Nikolais. Fuente Archivo Global Britanica. 1993.....	101

Índice general

Portada	
Palabras del autor.....	2
Agradecimientos.....	3
Tabla de ilustraciones y cuadros.....	4
Índice	6
Resumen	8
Introducción.....	10

Capítulo I

1. Abecedario abstracto.....	25
1.1. El origen del elemento abstracto en Nikolais.....	25
1.2. Nociones características de la abstracción en el método de Nikolais..	30
1.2.1. Definición de conceptos.....	30
1.2.1.a. Corriente molecular.....	30
1.2.1.b. Estasis.....	31
1.2.1.c. Concepto de descentralización.....	32
1.2.1.d. Concepto de ilusión.....	35
1.3. Los cuatro básicos.....	38
1.3.1. La noción de la forma.....	38
1.3.1.a. Ejercicios para la comprensión de la forma.....	40
1.3.2. Noción de tiempo.....	42
1.3.2.a. Ejercicios para la comprensión del tiempo.....	44
1.3.3. Ejercicios para la comprensión del diseño espacial.....	47
1.3.4. Concepto de Moción.....	49
1.3.4. a. Ejercicios para la comprensión del concepto.....	51

Capítulo II

2. Metodología Personal.....	54
2.1. Creación de un Método propio.....	54
2.2. Evolución del método propio.....	57
2.2.1. La fuerza de las circunstancias.....	57
2.2.2. La relación Cuerpo – Mente.....	61
2.2.3. La Inmediatez.....	62
2.2.4. Concepto de Alerta.....	62
2.2.5. Conciencia activa.....	64
2.2.6. La implosión del grito primario.....	64
2.2.7. Percepción de la imagen propia.....	65

Capítulo III

3.	Investigación y praxis de la puesta en escena	66
3.1.	Obra Schock, "La otra escena".....	66
3.2	Secuencias.....	67
3.2.1.	Secuencia 1. Estado de catástrofe.....	68
3.2.1. a.	Caos.....	68
3.2.1.b.	El deambular hipnótico.....	71
3.2.1. c.	Contacto 1.....	72
3.2.1.d.	Caídas y alzamientos.....	72
3.2.1.e.	La ilusión del vacío.....	74
3.2.2.	Secuencia 2. La Ofuscación.....	75
3.2.2.a.	Recuerdo de Hiroshima.....	77
3.2.3.	Secuencia 3. Agitación.....	78
3.2.3.a.	Obsesión.....	79
3.2.3.b.	Vigías.....	80
3.2.3.c.	La Torre.....	81
3.2.4	Secuencia 4. Aislamiento.....	82
3.2.5.	Secuencia 5. Deshumanización.....	83
3.2.5.a.	Intento de ayuda.....	85
3.2.6.	Secuencia 6. Destrucción.....	86
3.2.6.a.	Lo irrevocable.....	87
3.2.7.	Secuencia 7. Eterno retorno.....	88
3.3.	Proceso de trabajo.....	90
3.3.1.	Génesis.....	90
3.4.	Conclusiones Generales.....	93
3.4.1.	Proceso de montaje.....	93
3.4.2.	La búsqueda de la originalidad.....	95
3.4.3.	La aplicación de la metáfora.	96
3.4.4.	Geografía emotiva.	97
3.4.5.	Resultados.	100
Bibliografía	102
Anexo 1.	105

RESUMEN

Esta tesis propone investigar la utilización del elemento abstracto como un dispositivo de construcción escénica, esto, a partir de la perspectiva metodológica propuesta por Nikolais y adaptada por esta investigadora a lo largo de mis últimos treinta años de trayectoria artística y pedagógica. Para esto, levante los conceptos básicos de *tiempo, espacio, forma y acción* característicos de este método. Incorporando al mismo tiempo otros conceptos complementarios como corriente molecular, stase, aura, entre otros, los cuales interactúan con los elementos básicos mencionados.

El referente principal de esta investigación, es la experiencia personal obtenida durante seis años como miembro de la escuela de Alwin Nikolais y durante 25 años como docente en la aplicación de esta metodología. La estrategia metodológica consistió en recopilar diversos materiales que daban cuenta de la enseñanza de Nikolais. Esto se hizo por medio del estudio de artículos, material de prensa y libros de su autoría, pero también a través de entrevistas a quienes continúan investigando su trabajo, así como el de la revisión del elemento audiovisual que contiene su legado. A modo de comprobación material montamos la obra "Shock, la otra escena" obra creada especialmente para la praxis de la tesis y que fue realizada entre los meses de octubre y diciembre del año 2014.

El objetivo principal de esta tesis es demostrar la utilidad de este método adaptado como un modo de rescatar la singularidad y originalidad de elementos estilísticos propios del creador, utilizando un proceso de transformación del gesto en un universo de símbolos y arquetipos.

Palabras-claves: Danza-teatro, Abecedario abstracto, Nikolais

ABSTRACT

This thesis proposes the investigation of the abstract element like a device of scenic construction based upon a methodological perspective from Alwin Nikolais point of view and adapted by the author. For which I will raise the basic elements of abstraction named as time, space, motion and shape, elements that are typical of this method. Incorporating at the same time complementary concepts like stase, molecular stream, aura between others, which interact with the above mentioned basic elements.

The main concerning of this investigation, is the personal experience obtained us a student of the Alwin Nikolais school, as well as a teacher in the application of this methodology. The procedural strategy consisted of compiling diverse materials that were based on the Nikolais education. This was done trough the investigation of articles, material of press and books of his authorship as well as interviews to those who keep on investigating his work.

Also reviewing the audio-visual element that contains its legacy.

As verification of this material we have created the work "Shock, another scene" which is released in December, 2014. The main target of this thesis is to demonstrate the utility of this method adapted as a way of rescuing the singularity and originality of proper stylistic elements of the creator, using a process of transformation of the gesture in a universe of symbols and archetypes.

Key words

Dance - theater, abstract alphabet, Nikolais

INTRODUCCIÓN

En la actualidad existe una ausencia discursiva en torno al elemento abstracto en la escenificación teatral y por consiguiente en la propuesta de la dirección teatral.

Considerándolo, en mi opinión, un elemento fundamental de discurrir para aplicar en el proceso de construcción escénico, es que en esta tesis, propongo la construcción de una pauta que he denominado Abecedario Abstracto el cual está basado en el sistema de enseñanza y creación del coreógrafo y director de escena Alwin Nikolais¹ cuya propuesta fue aplicar los elementos de *tiempo*, *espacio forma* y *moción* como relevantes para la construcción de un trabajo escénico.

De igual modo en mi rol de investigadora doy a conocer la adaptación que de dicho método he realizado, lo cual es coherente con el propósito de la metodología de Nikolais la cual pretende que aquellos que hemos tenido acceso a su filosofía podamos encontrar desde la estructura propuesta una opinión propia basada en los elementos por el aplicados en cuanto a la corporalidad escénica se refiere.

La abstracción es en efecto un concepto central de la obra de Nikolais, creando por medio de ella, una teoría que genera una mirada diferente para las artes escénicas y el movimiento.

¹ Ver anexo 1 Biografía de Nikolais pag.105

Heredero de la corriente alemana expresionismo abstracto² en la danza moderna Nikolais aborda el cuerpo del intérprete con una objetividad inédita para su época y una constante exigencia de legibilidad. Permite al estudiante revelar su propia opinión, ya que cada uno de estos elementos será investigado por el estudiante y por consiguiente aplicados a su discurso creativo con el propósito de lograr una dictamen singular, un *gesto único*.

Entendemos la idea de *gesto único* como un concepto que nos permite acceder a una opinión propia en vez de a una visión prestada y esta reflexión es considerada como una primera etapa hacia la creatividad. No existe un método único sino que es sin duda aquel gesto singular que emerge como un potencial de creación escénica inédita evitando el riesgo de una técnica estereotipada. Por tanto nos situamos en el cruce del análisis y la intuición los cuales se practican unidos dejándonos de frente a una conciliación de estos dos saberes.

El objetivo principal del capítulo *Abecedario Abstracto*, es establecer una comprensión detallada de los elementos que en la opinión de Nikolais se consideran esenciales para la estructura dramática de la puesta en escena, ya

²El expresionismo abstracto fue un movimiento cultural surgido en Alemania a principios del siglo XX que tuvo plasmación en un gran número de campos: artes plásticas, literatura, música, cine, teatro, danza, fotografía, <https://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo>.

que estos afirman dicha estructura como pilares fundamentales para el creador.

Con el objeto de aclarar y delimitar los dispositivos, los denominamos a partir de cuatro características básicas de la composición. Estos son: *tiempo*, *espacio forma* y *movimiento*. Con esta propuesta, la tesis pretende aportar una estructura con categorías claras para trabajar el movimiento en las artes escénicas, la que puede ser utilizada en el proceso mismo de la construcción escénica, como clave referencial para los creadores de nuestra disciplina.

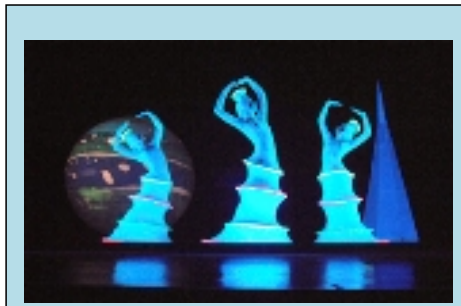
La forma abstracta de ver y comunicar a través de la corporalidad constituye el nacimiento de otra manera de visión escénica³. Para hablar de la importancia del *elemento abstracto*, desde un panorama contemporáneo, es fundamental hacer una indagación a partir del método didáctico utilizado por Alwin Nikolais, método con el cual construiremos un material corpóreo generando de esta manera una técnica de trabajo. Dicha metodología ha formado directores de escena, coreógrafos y personas de teatro durante la mayor parte del siglo XX teniendo una gran influencia en la enseñanza tanto en Estados Unidos como en Europa. Es por esto que relacionaré la manera que Nikolais va descubriendo las nociones que aplica en su enseñanza,

³ Este pensamiento de Nikolais podemos relacionarlo con el de Kandinsky en un texto de 1913 donde el pintor escribe su propio descubrimiento de la abstracción a partir de la creación de una de sus obras en la cual solo observa formas y colores mientras que el tema planteado es subyacente, descubriendo que son los colores y las formas lo que imprimen el contenido. Traducción JP. Bouillon, Hermann, (1974), KANDINKY V *Miradas sobre el pasado y otros textos 1912-1922* p.109

redacta en sus artículos y da a conocer en un sinnúmero de charlas para congresos y universidades del mundo entero.

Su concepto de un teatro total aparece de manera consiente en el año 1950. Al comienzo Nikolais procede a expandir la expresión teatral a través de máscaras y accesorios con el propósito de transformar al intérprete. De este modo comienza a construir el concepto de nueva *creatura*⁴.

Figura 1
Alwin Nikolais, Coreografía Creaturas. 1968
Fuente Nikolais Foundation.



S/F

Esta concepción sobre un nuevo cuerpo o creatura, nos traslada a la figura y creación artística de Oskar Schlemmer⁵ quien logra establecer nuevos formatos de

⁴ Creatura: Dicha palabra se expresa a través de dos sentidos: primero un sentido respecto al hombre en su relación con Dios, pero también se le da el sentido de una creatura que no es nada por sí misma dependiente y sin valor. Marcia Siegel crítica de arte norteamericana utiliza esta palabra para expresar el trabajo de Nikolais través de un documento que denomina "Nik un documental", expresando que este ve al hombre no como una figura heroica luchando por una verdad personal pero como creatura existente en tanto que es parte de un entorno no menos complejo que el mismo. *El Teatro de Visión* artículo publicado en *Vanishing Point*, op.cit., p.214. Además ver: Alwin Nikolais, « Nik, a documentary », op.cit, p.11.

⁵ Schlemmer Oskar (Stuttgart, 1888 - Baden-Baden, 1943) Pintor y escultor alemán. El montaje más famoso creado por Schlemmer fue el *Ballet triádico*, estrenado en Stuttgart en 1922, donde se conjugaban en una perfecta simbiosis la danza, la música, el vestuario y la pantomima. En realidad, esta obra era un anti-ballet. Los danzantes llevaban un vestuario de formas geométricas básicas y el espectáculo no se fundaba en el virtuosismo expresivo del cuerpo humano, sino en la conjugación de elementos plásticos, el espacio y las figuras en movimiento. www.biografiasyvidas.com/biografia/s/Schlemmer.htm

producción de obras más cercanas al análisis de las técnicas y tecnologías de producción de la puesta en escena, las cuales permiten poner en evidencia no solo diversas miradas sobre temáticas culturales contingentes y puntuales, sino que por sobretodo nuevas ideas en relación con el cuerpo⁴.

A pesar de que las trayectorias de estos dos artistas ocurren en diferentes épocas, se puede constatar que comparten elementos de la abstracción⁶ y un objetivo similar: transformar la figura del hombre. Para lograr comprender esta metodología, revelamos en esta tesis el pensamiento que inspira la técnica de Nikolais.

Según Nikolais este método es necesario de aplicar en la construcción de la obra escénica, debido a que los elementos básicos del mismo, permiten un reconocimiento de la identidad a la idea primaria de la construcción escénica. En el arte del movimiento dramático tenemos otro significado que se apoya en lo no concreto, sin embargo se distingue a través de los sentidos.

Por tanto el intérprete antes que nada debe recordar el ser que en él existe. Es en ese instante que su psiquis en plenitud exige que el cuerpo apoye la naturaleza primitiva de sí mismo en su ente específico. Dicha especificidad no corresponde a aquella de un personaje, sino que, a la naturaleza básica de existir, del individuo.

Es esta nueva *creatura* a través de la cual habla el intérprete y que hace aparecer la substancia del arte⁷. Dicha noción genera una suerte de

⁵ Podemos considerar al interprete como un portador de figuras planas que se desplazan en la escena asemejando laminas en relieve o bien envueltos a través de accesorios plasticos tridimensionales. « Ballet mécanique ». (1927). *Théâtre et abstraction*, op.cit., p.67.

⁷ Nikolais, Alwin, s.f. *La Nueva dimensión de la danza*, op.cit., p.46.

despersonalización, lo que aleja la figura del intérprete del centro de la estructura permitiendo un despliegue expresivo de la temática escogida.

No estamos interesados en el uso obvio que podría dársele a las nociones de *tiempo, forma espacio o moción*. Se puede o no usar dichos principios, pero asimismo estos pueden ser utilizados por contraste, por trascendencia o ilusión. Lo que importa es comprenderlos y poder también prescindir del uso estricto de los mismos.⁸

A partir de este enunciado es que deseo referirme brevemente a algunas definiciones de artistas que pertenecieron a la época de las vanguardias, época que despliega la génesis de la abstracción en las artes a través del pensamiento de creadores de diversas disciplinas artísticas como fueron: León Bakst,⁹ Vasily Kandinsky,¹⁰ Enrico Prampolini,¹¹ Oskar Schlemmer,¹² entre otros, varios de ellos profesores de la Escuela Bauhaus.¹³

Se conoce como vanguardias históricas a los estilos artísticos que aparecieron en la primera mitad del siglo XX. Su propuesta rupturista fue tan radical que más de un siglo después siguen siendo el paradigma del arte de

⁸ Nikolais/Louis, "Nikolais Louis, (2005). *Técnica del movimiento*, Routledge. Nueva York Londres, impreso pág. 204

⁹ Bakst León en [ruso](#) Леон (Лев) Николаевич Бакст; [Goradnia, 10 de mayo de 1866 - París, 28 de diciembre de 1924](#)) fue un [pintor ruso](#) y [diseñador](#) escenográfico y de vestuario que revolucionó las artes en las que trabajó. https://es.wikipedia.org/wiki/León_Bakst

⁹ Vasily Kandinsky (en [ruso](#): Василий Васильевич Канди́нский, [translit.](#): Vasily Vasílievič Kandinsky [Moscú](#), 4 de diciembre^{del} [16 de diciembre de 1866](#)⁹⁹⁹ – [Neuilly-sur-Seine, 13 de diciembre de 1944](#)) fue un [pintor ruso](#), precursor de la [abstracción](#) en pintura y teórico del arte, se considera que con él comienza la [abstracción lírica](#). https://en.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky.

¹⁰ Prampolini Enrico Pintor, decorador y teórico del arte italiano. Pese a su adhesión al movimiento futurista (1912), sus verdaderas escuelas fueron el cubismo y el constructivismo. Estuvo ligado a los movimientos abstractos Cercle et Carré, en 1930, y Abstraction-Création, en 1932. https://en.wikipedia.org/wiki/Enrico_Prampolini

¹¹ Schlemmer, Oscar De, la trayectoria artística es hoy especialmente recordada su innovadora labor como coreógrafo y diseñador para teatro y ballet. Schlemmer fue maestro en la Bauhaus de 1921 a 1929, y, además de enseñar pintura y escultura, dirigió el taller de teatro desde 1923. https://es.wikipedia.org/wiki/Oskar_Schlemmer

¹³ En 1919 se fundó la escuela de arte, diseño y arquitectura *Bauhaus* en Weimar. Entre 1925 y 1933 estuvo ubicada en Dessau hasta que los nazis obligaron a cerrar esta emblemática escuela, que ejerció una gran influencia en el estilo de su tiempo. Noventa años más tarde, incluso las danzas de la Bauhaus han pasado a formar parte del canon clásico https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_de_la_Bauhaus..

vanguardia, (vanguardismo)¹⁴ dado que en ese periodo se produce una auténtica revolución de las artes.

Por ejemplo, los movimientos del expresionismo y el cubismo son movimientos pertenecientes a este ciclo. Dichas tendencias reaccionan contra el realismo explorando distintas maneras de manipular los elementos, acción cuyo propósito es crear obras que se alejen de lo literal.

Signo de nuestro tiempo es la abstracción que por una parte actúa como disolución de las partes de un todo preexistente y que por otra parte actúa como generalización y disolución para conformar un nuevo todo.¹⁵

Asimismo Enrico Prampolini nos manifiesta lo siguiente: abandonar resueltamente cualquier relación realista, relaciones que disminuyen la emoción directa en sensaciones indirectas. *Como también* Lotar Schreyer¹⁶ plantea una emancipación total del acto escénico respecto a la labor del dramaturgo-poeta; la emancipación de la palabra llega a un punto álgido en la práctica de Schreyer, que sólo puede rastrearse en testimonios y programas de mano de la época.¹⁷

¹⁴ El vanguardismo, o avant-garde en francés se refiere a las personas o a las obras que son [experimentales](#) o innovadoras, en particular en lo que respecta al [arte](#), la [cultura](#) y la [política](#). <https://es.wikipedia.org/wiki/Vanguardismo>.

¹⁵ Sánchez José Antonio. (1999). *La Escena Moderna*, refiriéndose a escritos de Oskar Schlemmer. editorial Akal Madrid, pág. 180.

¹⁶ Lothar Schreyer (1886-1966), artista plástico, dramaturgo y creador escénico ligado al círculo *Der Sturm*.

Fue miembro del equipo didáctico de la Bauhaus. https://en.wikipedia.org/wiki/Lothar_Schreyer

¹⁷ Sánchez JA, *Dramaturgias de la imagen*, de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, (2002), pp. 52-55.

La colaboración de Schreyer con August Stramm¹⁸ hecho que sucede en el marco de las primeras exploraciones del taller de teatro de la Bauhaus, le dio al dramaturgo la oportunidad de probar sus obras de pura acción, sin historia, sin personajes y donde el uso rítmico-sonoro de la palabra prevaleció por sobre su valor semántico.

Igualmente citamos aquel pensamiento de Kandinsky que refiere a la obra de arte como una necesidad interna, adquiriendo vida propia y transformándose en una personalidad en sí misma: un sujeto independiente animado por un viento espiritual, el vivo fundamento de una verdadera existencia humana.

Entre las tendencias conceptuales que aparecen en la época de las vanguardias destacamos el arte de los denominados Happenings tendencia que abstrae la fórmula del realismo.

Consistía en realizar una acción, un evento, una actividad que, en sí misma, como acto, se considera una obra de arte. Suele tener un guión, parecido a una obra de teatro aunque en este se da mucho la improvisación del artista. Allan Kaprow fue el primero en utilizar el término happening en 1957 en una convención artística para describir algunas de las piezas a las que habían asistido.¹⁹

Para los futuristas por ejemplo, lo interesante del teatro de variedades era la carencia de un hilo argumental lo cual permitía la estructura

¹⁸August Stramm poeta y dramaturgo alemán considerado como uno de los primeros expresionistas por su escritura rítmica y de temática trascendental. https://es.wikipedia.org/wiki/August_Stramm

¹⁹Saavedra Fajardo, Las Vanguardias artísticas históricas y otras tendencias recientes. Asignatura vanguardias artísticas <http://www.um.es/aulasenor/saavedrafajardo/trabajos/vanguardias.pdf>.

denominada *collage*²⁰ permitiendo que escenas independientes buscaran la unión lógica desde parámetros que no fuesen causales en términos de intriga.

En este sentido la espectacularidad, entendida como el arte de “inventar incesantemente nuevos elementos de estupor”,²¹ dotaba a la obra de una capacidad de auto reinención, vista más como una necesidad más que una aclaración reflexiva.

Una de las características de los futuristas era la simultaneidad que nace de la improvisación, de la intuición de la realidad sugerente. Esta era la única forma de capturar los confusos fragmentos interconectados que se encuentran en la vida cotidiana, que para este era muy superior a cualquier intento de teatro realista.²²

El método abstracto al comienzo fue utilizado por pintores como Kandinsky o Calder, entre otros. Ellos plasmaron en su pintura formas y colores alejados de la realidad, no existiendo elementos reconocibles figurativos. Se considera que el arte abstracto puro nace en 1910 en Múnich de la mano del artista ruso Vasily Kandinsky quien expone las primeras ideas sobre el arte abstracto en el texto “De lo espiritual en el arte”.

Varias teorías contemporáneas y posteriores han intentado explicar por qué surge la abstracción pura. De acuerdo a esta investigación se puede concluir que uno de los elementos fundamentales que constituyen dicho

²⁰ El collage fue creado por los cubistas Picasso y Braque, que crearon en 1912, los papiers collés. Es una técnica artística, consistente en el pegado de diversos fragmentos de materiales sobre una superficie. www.artesaniasymanualidades.com/tecnicas/que-es-el-collage.php

²¹ Gallardo Jorge "Teatro-y-abstracción" Madrid, Cátedra, 1999, p 43. [Shttp://es.scribd.com/doc/32363406/](http://es.scribd.com/doc/32363406/)

²² Revista digital TimeRime. <http://timerime.com/es/evento/1986650/Futurismo/>

surgimiento se debe al deseo de evasión de la crisis y desorden social del momento o como también de la manifestación perpleja e impotente del artista en el contexto histórico dado.

De este modo nos acercamos a las artes escénicas las que comienzan a utilizar dicho método. “Hablamos por ejemplo del inicio de la danza expresiva de la cual una de las cultoras es Mary Wigman.²³ Ella considera que la abstracción es representar la emoción prescindiendo de su identidad lo cual realizaba mayormente a través del uso de mascararas.

Figura 2
Wigman Mary *Hexentanz*
Fuente gente danzando Word press.com



S/F

Al utilizar elementos de carácter abstracto como es el caso de máscaras y vestuarios neutros, se puede establecer el diseño esencial del tema. Nuevamente aparece el concepto de nueva creatura, de características no identificables, con algún ícono tipificado.

²³ Mary Wigman. Bailarina alemana, principal musa del expresionismo. Estudió con Rudolf von Laban y tuvo estrechos contactos con el grupo expresionista DieBrücke, durante la Primera Guerra Mundial, se relacionó con el grupo dadaísta de Zúrich. Para ella, la danza era una expresión del interior del individuo, haciendo especial hincapié en la expresividad frente a la forma. Así otorgaba especial importancia a la gestualidad, ligada a menudo a la improvisación, así como al uso de máscaras para acentuar la expresividad del rostro. Sus movimientos eran libres, espontáneos, probando nuevas formas de moverse por el escenario, arrastrándose o deslizándose, o moviendo partes del cuerpo en actitud estática. www.conceptoradio.net/2014/01/23/Alwin-nikolai-la-danza-como-arte-del-movimiento
Juan pablo HUIZI CLAVIER

Es así como a finales de la segunda guerra mundial, el método abstracto comienza a tomar fuerza principalmente en Estados Unidos con los trabajos del maestro Alwin Nikolais²⁴ y con las obras creadas por la coreógrafa Pina Bausch en Alemania.

Nikolais crea un arte escénico denominado *Teatro total*, el cual se basa en la metáfora y se inspira en el movimiento expresionista abstracto²⁵ movimiento que nace en Estados Unidos. Tanto en su enseñanza como en sus creaciones el maestro expone:

Intentamos que el estudiante objetivase su expresión en un esfuerzo de encontrar una audiencia más universal y esto sucede cuando su trabajo no es solamente el de un intérprete sino que el de un individuo que se transforma en la expresión teatral en sí misma. ²⁶

Debido a lo expuesto, el método impartido principalmente a través de las clases de improvisación y composición, permiten al estudiante un espacio de experimentación y búsqueda de aquella cualidad personal que procuráramos encontrar en otras metodologías.

²⁴Nikolais Alwin coreógrafo, director de teatro-danza compositor y diseñador norteamericano, se caracteriza por aplicar la Danza-teatro abstracta combinando conceptos de tiempo, espacio, forma y moción con diversos efectos técnicos y una completa libertad y alejamiento de las formulas establecidas en este arte. <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/415254/Alwin-Nikolais>

²⁵El expresionismo abstracto surge en EE. UU. A principios de <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/415254/Alwin-Nikolais> los años cuarenta y adquiere su máximo desarrollo a comienzos de los años cincuenta. La formación de este movimiento se debe en buena medida a los surrealistas. Al comienzo de la segunda guerra mundial, la casi totalidad del movimiento surrealista (surrealismo) se exilió en Nueva York. Entre los exiliados estaban algunos de los pintores surrealistas más importantes: Max Ernst, Roberto Matta, Salvador Dalí y André Masson. ASOCIACIONSEAT.ORG/AW/1/INDEX.HTM

²⁶ Ídem.

Dichas clases son creadas por Nikolais basándose en la técnica de Hanya Holm²⁷. En éstas se investiga el elemento abstracto los cuales tienen como base el concepto de Gestalt el que exige al estudiante la continuidad de la idea original.

Por Gestalt, entiendo un sentido de la definición. Cuando, en el dominio del sonido o de movimiento, sobreviene una formulación que, por su sustancia cualitativa, da el sentido de existencia a una cosa, entonces esta se configura como el tema del ensayo sonoro o cinética en curso. La primera cosa que hay que hacer es reconocer tal formulación. El intérprete debe llegar a la sensación que existe en la estructura que aúna los cuatro básicos en algo de carácter cualitativo de lo cual emerge la comunicación de una inteligencia particular existente.²⁸

Al igual que Nikolais el trabajo de Pina Bausch²⁹ está conectado con la tradición de la danza expresionista alemana –la *Ausdruckstanz*–, llamada también danza abstracta.

Todos sus trabajos comparten similitudes esenciales como son: la ausencia de argumento, el sentido convencional de la progresión en escena y de referencias a lugares geográficos específicos. Su trabajo se basa en la creación de breves episodios de diálogo y acción a menudo centrados en situaciones surrealistas, en el uso del cuerpo y en las relaciones entre este, el escenario y el vestuario.³⁰

La idea de Bausch es jugar con las convenciones del tiempo teatral sobre el escenario, estimulando un nuevo lenguaje construido por aparentes

²⁷ Nikolais crea las clases de improvisación y composición basándose en el método de la coreógrafa y profesora alemana Hanya Holms la cual había sido parte de la compañía de Mary Wigman. Holms se traslada a Estados Unidos en los años 1930 huyendo del movimiento nazi. <http://teel.archives-ouvertes.fr/teel-00881517/document> Mark Lawton En busca del gesto único. Universidad Charles de Gaulle-LilleIII, 2012FRENCH

²⁸ Marc Lawton. *En la búsqueda del gesto único: práctica y teoría de Alwin Nikolais* Arte de la Musicología y performance Universidad. Charles de Gaulle - Lille III, 2012. Francés. <NNT 2012LIL30012>. <tel-00881517>

²⁹ Bausch Pina Connotada coreógrafa y directora de Danza-teatro de origen alemán. https://es.wikipedia.org/wiki/Pina_Bausch

³⁰ Bausch http://es.wikipedia.org/wiki/Pina_Bausch.

elementos dispares y aleatorios que producen un inequívoco balance interno que da vida a su propuesta de danza teatro.³¹

Podríamos pensar como muchos analistas que indagaron en el trabajo de estos dos creadores, que la falta de argumento lineal y de excesiva tecnología en el caso de Nikolais o de la constante utilización del collage en el caso de Pina Bausch, le resta a la obra o al interprete la coherencia argumental que en general se espera de la obra teatral. Sin embargo, a pesar de las técnicas utilizadas por los dos maestros, los conflictos del ser humano están siempre presente a través de las sensaciones debido a lo cual el espectador logra identificarse con la temática presentada.

Así lo veremos en la obra *Tent* de Nikolais donde una gran carpa aparece envolviendo a los ejecutores, estos lidian por escapar de este, que representa a un sistema que los atrapa. Así también lo veremos en una de las más afamadas obras de Bausch, *Café Muller*, en cuya obra la coreógrafa acude constantemente a la metáfora del símbolo. Por ejemplo en la primera escena una mujer avanza a través de sillas con las cuales se estrella. Un hombre intenta apartar el elemento sin éxito. En esta situación se logra percibir el obstáculo al cual todos nos enfrentamos y el espectador se identifica con la situación. De allí que estos dos creadores reflejaran frases tales como:

³¹ Revista digital ciudad de la danza-teatro <http://www.ciudadeladanza.com/bibliodanza/biografias/pina-bausch-varios-articulo.html>

Me doy cuenta que vivimos en un mundo cacofónico³² por lo tanto me interesa comprender aquello que caracteriza nuestra época. Pienso que la mejor forma de reflejarla en términos estéticos es bombardeando los sentidos. De ahí el interés por el teatro total o multimedia.³³ Alwin Nikolais

Figura 3
Nikolais Alwin « Tent » 1968
Fuente Bearstow journal



S/F

Para estos dos directores, el acento está puesto en lo visual, lo puramente cinético, lo novedoso y el intérprete queda desprovisto de rostro.

A raíz de nuestra experiencia en la escuela de Alwin Nikolais pudimos acceder a su metodología. Esta se caracteriza principalmente por lo que hemos mencionado: el *abecedario abstracto*. Concepto creado por la autora y que se abordará en el primer capítulo de esta tesis.

Por consiguiente la pregunta de investigación se devela de la siguiente forma: ¿Cómo aplicamos los elementos básicos del *abecedario abstracto* como

³² Etimológicamente, es un cultismo del griego *κακοφωνία*, que significa malsonante, de *κακός* ('horrendo', 'desagradable'), y *φωνή* ('sonido'). www.significados.com/metafisica

³³Lawton Tesis En búsqueda del gesto único: práctica y teoría de de Alwin Nikolais universidad Charles de Gaulle Lille Musicología and performing arts. Lille III, 2012. Francia capítulo Gestalt pág. 354.

elemento compositivo en la construcción de una puesta en escena? ¿Es posible construir un método de creación escénica a partir de los conceptos propuestos por Nikolais que denomino *abecedario abstracto*?

Es de nuestro máximo interés aclarar al lector que dicho propósito no tiene como finalidad obtener como resultado la construcción abstracta de una obra.

Nuestro propósito consiste en la utilización de los módulos mencionados para que de este modo se establezca una panorámica referencial que permita nuevos dispositivos a utilizar en nuestro campo disciplinario.

CAPÍTULO I.

*Ningún artista puede evitar la abstracción,
es una fuerza de comunicación mayor,
esencial a todas artes.*

Alwin Nikolais.

1. ABECEDARIO ABSTRACTO.

1.1. El origen del elemento abstracto en Nikolais.

La historia enseña que hay algo en el hombre que gravita hacia imágenes e ideas similares. Las estructuras piramidales de África, Centroamérica y Asia del Sur³⁴, los círculos de Stonehenge³⁵, etc., han inspirado de manera simultánea al hombre creador en regiones y lugares alejados, donde solo la idea los une sin antes reflexionar sobre las mismas. De este modo el origen del método abstracto creado por Nikolais para las artes escénicas, se inspira entre otras teorías en el concepto de la relatividad de Einstein³⁶.

³⁴ Una pirámide (del latín pyrāmis, -idis, y éste a su vez del griego πυράμις, -ιδος pyrāmis, -idos) es una construcción monumental, con forma piramidal, normalmente de base cuadrangular. [Definición.d/pirámide/](#)

³⁵ Stonehenge es un monumento megalítico, tipo crómlech, de finales del neolítico (siglo XX a. C.), situado cerca de Amesbury, en el condado de Wiltshire, Inglaterra, a unos quince kilómetros al norte de Salisbury. [Curiosidades.batanga.com/7014/4-/teorias-cintificas-sobre-la.finalidad-de-stonhenge](#)

³⁶ Einstein, llegó a una genial explicación: la gravedad, cuya presencia estaba presente en todos lados donde existiera un cuerpo, no se trataba de una fuerza en sí, sino de geometría, la presencia de un cuerpo en el espacio deformaba el "espacio-tiempo" y era esta deformación lo que atraía a los cuerpos entre ellos. [Curiosidades.batanga.com/4422/explicación-de-la-teoría-general-de-la-relatividad-general-de-einstein](#)

Por ejemplo: El concepto de moción corporal, del cual Nikolais es creador, enseña una conciencia de gestos con relación a las leyes universales del movimiento (gravedad, fuerza centrípeta y centrífuga, ímpetu).

Dicha indagación se aprecia asimismo en aquellas creaciones en las cuales utiliza objetos escenográficos que el intérprete esgrime para dar la ilusión de desafiar la gravedad como observamos en su obra *Kaleidoscope*.

Figura 4
Alwin Nikolais *Kaleidoscope* 1956
Fuente: Nikolais Foundation.



Fotógrafo David S. Berlín

Asimismo, Nikolais se inspira en el expresionismo abstracto, movimiento que tiene sus comienzos en Estados Unidos en el año 1947³⁷, pero también en elementos de la Bauhaus³⁸.

Nikolais reside desde muy joven en la ciudad de Hartford Connecticut, que se caracteriza por ser un semillero de las vanguardias del arte, encontrando de este modo las ideas de Bauhaus. Sin embargo a pesar de que en mi opinión Bauhaus no era la fuente consciente de filosofía estética de Nik, hay paralelas indiscutibles. Los soportes de Bauhaus como un sello estético en el arte del 20 siglo son como en Nikolais un sello en el arte del teatro-danza.³⁹

En las ideas de la Bauhaus como hemos citado anteriormente se encuentran los ensayos escritos por Oskar Schlemmer⁴⁰ concernientes a los conceptos de cuerpo, espacio y geometría aplicados principalmente en su conocido ballet triádico.

³⁷El expresionismo abstracto es un movimiento que nace en Estados Unidos en 1947. Movimiento en que los artistas se apartan del lenguaje figurativo creando un nuevo estilo donde se fusionan abstracción y surrealismo. La presencia de importantes artistas de las vanguardias europeas que residen en Nueva York tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial determina en forma decisiva el nacimiento de esta nueva corriente. En el expresionismo abstracto se distinguen dos vías: la gestual o pintura de acción y la pintura de superficie. De la primera vía es representante el artista Jackson Pollock en el cual Nikolais se inspira de manera especial.
https://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo_abstracto

³⁸ Escuela de arte experimental fundada por Walter Gropius en Alemania en respuesta a las atrocidades de la segunda guerra mundial. <http://es.wikipedia.org/wiki/escuela-de-la-bauhaus>

³⁹ Grauert R Nikolais y la Bauhaus Bearnstow Journal <http://bearnstowjournal.org/bauhaus.htm>

⁴⁰ Schlemmer O Considerado maestro de la forma director del taller de teatro de la Bauhaus creador del famoso ballet Triádico dirige el departamento de pintura muralista y e impartiendo el workshop de escultura en piedra.
<https://es.scribd.com/doc/153063122/Historia-del-diseno>

Figura 5
Oskar Schlemmer Ballet Triádico
Fuente archivo Centro universitario Sao Paulo



Dicho ballet está conformado por los siguientes elementos: el cuerpo, espacio y sus tres dimensiones: altura, profundidad y largo además de las formas fundamentales que son la esfera el cubo y la pirámide.

Igualmente los colores rojo, azul, amarillo y triada de danza, trajes y música (diario de Schlemmer, 5 de julio de 1926).⁴¹

Podemos concluir que el método de Nikolais consta de conceptos similares a los que expone Schlemmer, sin embargo el tratamiento de los mismos es diferente. Schlemmer diseña para los intérpretes elementos abstractos, sin embargo la estética de su trabajo está basada en la técnica clásica cuyos pasos no varían ni se inspiran en alguna temática específica.

El término abstracción interpretado por Nikolais, aparece en su primer artículo publicado en el diario New York Times en 1957. Dicho término lo

⁴¹ Cuerpo y espacio geometría de Schlemmer y Kandinsky, espacio-geometría-em-schlemmer-e-kandinsky/. <https://ctrlbarbara.wordpress.com/2012/09/25/corpo-e->

relaciona con la naturaleza elemental de las cosas y por otra parte con las artes plásticas. Luego Nikolais se refiere a la liberación de la dominación de lo concreto, entendiendo por concreto aquello que frena el acceso directo del movimiento. Tanto para el espectador como para el intérprete los factores responsables de esta dominación son dos: el acento puesto en la emoción y aquel colocado en la polaridad del género. Igualmente se referirá a la comunicación abstracta realizada de manera simple y plausible. Además denomina a las sensaciones como indeterminadas en cuanto a la cualidad intrínseca de las mismas se refiere: lento, ligero, pequeño, rápido, espeso entre otras.

Dichos adjetivos ya constituyen temas de estudio que la entrega a sus alumnos en un escrito llamado "Esencias"

El crítico de arte americano Clement Greenberg se había distinguido en su aproximación formalista que exigía la pureza en cada expresión artística. Después de su célebre ensayo Vanguardia y Kitsch 1939. El enuncia la nueva escultura 1948, expresando que: las artes deben alcanzar la pureza aquella que levanta una identidad distinta e irreductible⁴²

Al fundar en 1948 su propia compañía, Nikolais crea obras inspiradas en el pensamiento artístico de Greenberg, enfocando su trabajo desde el concepto de lo puro o primal que existe dentro de esa corriente.

⁴² arte y cultura-ensayos críticos 1961, trad.A Hindry, Maculo, 1988 pág. 154

Por esencia Nikolais se refiere a una combinación de las nociones de *tiempo, espacio, forma y moción*, con el fin de comunicar no una imitación de lo pesado por ejemplo sino la ilusión que transmite la ilusión de pesadez.⁴³

1.2. Nociones características de l'abstracción en el método de Nikolais.

Antes de profundizar en los elementos básicos de la abstracción que según Nikolais es preciso aplicar en el proceso de la construcción de una obra, es necesario abordar la investigación de aquellas nociones que interactúan con los cuatro básicos las cuales establecen una relación directa con los conceptos de: corriente molecular, concepto de estasis, concepto de descentralización, y el concepto de Ilusión.

1.2.1. Definición de conceptos.

1.2.1.a. Corriente molecular.

Es la contención de la energía que se desprende al accionar un movimiento. Para lograr visualizar comprender dicho concepto, existe una situación pedagógica interesante. Dos intérpretes se colocan en un espacio distanciado de frente, el uno con respecto al otro. El ejercicio consiste en conseguir imitar el lanzamiento de una pelota de tenis invisible a veces de manera fuerte otras suave movilizand o diversas partes del cuerpo.

⁴³ Lawton Marc 2012 Tesis En busca del gesto único practica y teoría de Alwin Nikolais Artes de la música y del performance Universidad Charles de Gaulle <Lille. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00881517/document>

La preocupación de tornar visible aquel impulso interior que sigue la energía una vez que es recepcionada en el cuerpo, es esencial. Para este efecto en vez de reenviar la pelota de inmediato al partenaire, el objeto se mantiene por un tiempo más o menos largo, circulando por diversas partes del cuerpo, para luego enviarla desde otro lugar. De este modo variamos la intensidad y la textura. El intérprete da la ilusión de una energía que circula, la cual denominamos la corriente molecular. ¿Aplicaremos la energía con fluidez para que esta se instale en el espacio que nos rodea? ¿O nos serviremos de la misma, de manera dramática, con lo cual conseguiremos que los caminos internos atraviesen nuestros centros emocionales resultando un modo de expresión exagerado?⁴⁴

1.2.1.b. Estasis.

Podríamos definir el concepto de stase como un estado de presencia donde la multifocalidad está presente en el estado de inmovilidad. Esta se aprecia imaginando hilos invisibles conectados a diversos puntos del espacio que harán que el cuerpo esté enfocado a la primera acción. En este estado la corporalidad percibe físicamente los fenómenos tiempo-espacio.

Como no se trata de un estado normal, el intérprete debe encontrarlo a través de la imaginación que está en alerta a la acción que prosigue. El término utilizado es estado imaginado de realidad el que se caracteriza por el

⁴⁴ Cunningham Kitty (avec M. Ballard), /1980). "Conversaciones con un bailarín". St. Martin's Press, New York, p.49.

concepto de intermediación⁴⁵, debido a lo cual el intérprete, en estado de *stace*, debe considerar una tonicidad y resonancia en el medio ambiente. A esto lo denominaremos "aura".

Este estado es la primera fase de la *moción* y para aclarar su característica, Nikolais nos habla de un arpa de viento, dando a entender con esta imagen un cuerpo inmóvil (arpa) al viento, traspuesta en una sensación siendo la posición vertical del cuerpo la que más se aproxima a dicha percepción.

Para Alain Foix ⁴⁶ este estado tiene un sentido filosófico en la medida que no existe el espacio neutro en la metodología de Nikolais y que el espacio conlleva un sentido en relación al intérprete ⁴⁷ .

Según Alain Foix⁴⁸, el estado de *Stace* implica siempre una tensión del cuerpo hacia algo, así este algo sea indeterminado. En el estado de *stace*, la inteligencia se alerta lo mismo que el cuerpo, de tal manera que dicha inteligencia «reside en un conocimiento perfecto de las potencialidades corporales».

1.2.1.c. Concepto de descentralización.

La descentralización⁴⁹ se contradice con teorías anteriores según las cuales el movimiento tomaba su origen en la región del plexo solar. En la

⁴⁵ Intermediación es la cualidad del inmediato. Este adjetivo, que procede del latín *immediatus*, permite referirse a aquello que sucede enseguida (sin ningún tipo de tardanza) o que resulta muy cercano o contiguo a algo o alguien. <http://definicion.de/inmediaciones/>

⁴⁶ Alain Foix es un escritor filósofo dramaturgo y director teatral nacido en Pointe-à-Pitre Guadeloupe, residente en París Francia

⁴⁷ Foix Alain, s.f. *Nikolais y la descentralización del cuerpo* », op.cit. p.167..

⁴⁸ la descentralización es la despersonalización del Performer ,realizada a través de la multifocalidad de las direcciones del cuerpo en el espacio logrando de esta manera que el espectáculo sea total y no centrado en el actor.

nueva concepción del centro, podemos situar el origen de la fuerza en cualquier parte del cuerpo o sobre cualquier superficie, hasta reducida a un punto.

Para Alain Foix, la descentralización pone en evidencia la relatividad del espacio-tiempo en el movimiento a partir de sus centros motores.

Cada movimiento supone la elección consciente o inconsciente de un centro a partir del cual encuentra su dirección, su calidad particular y su intencionalidad. Las partes del cuerpo pueden «cambiar de naturaleza», creando una poesía de «algo de otro(a)», incluso hasta de una nueva visión.⁵⁰

El cuerpo según Nikolais es en efecto un portavoz de visiones místicas a las cuales aspira el hombre, de cosas más allá de nuestra visión y de nuestra comprensión. Los recursos del cuerpo humano son «ilimitados, y la descentralización es la llave que permite acceder a la moción y al universo.

Para comprender mejor esta dimensión, debemos saber que Nikolais tenía una visión medioambientalista y jungiana de su arte, por lo cual demandaba del intérprete el hecho de sumergirse en el entorno y ser coherente con este más que intempestivo. Esto daba origen a una personalidad y ego transparente y no centralizado.

No deseamos observar al intérprete como el centro de la puesta en escena. Lo que nos interesa es la manera en la cual se desenvuelve en la estructura propuesta por el director. Si el

⁵⁰ Marc Lawton. 2009 En búsqueda del gesto único práctica y teoría de Alwin Nikolais. Musicología y artes escénicas Universidad Charles de Gaulle - Lille III, 2012. Francia.

intérprete lograrse trascenderse a sí mismo estaríamos frente a un verdadero fenómeno de la comunicación.⁵¹

Esta es una de las frases recurrentes aplicada tanto en la metodología didáctica de Nikolais como en sus creaciones, frase que nos traslada de inmediato al concepto de descentralización.

Para lograr dicho objetivo debemos estar conscientes de que el centro de la obra no es el intérprete sino su habilidad para hacer circular el centro de su emocionalidad, apuntándola hacia una multipolaridad donde tanto el centro psíquico como físico están ligados a su intencionalidad.

¿Qué se quiere mostrar? ¿Una parte del cuerpo? ¿Una cualidad de movimiento, un espacio particular o la proyección del mismo? ¿Considerar el concepto de tiempo y no de ritmo en la obra teatral? En cada caso, el punto de vista cambia la textura del cuerpo y una polarización particular ocupa al director o intérprete, que en todo momento se percata de aquello que está en juego.

Dicha propuesta provocó gran rechazo en directores e intérpretes de la escena, ya que requerirles a los mismos que consideren un método que los traslade a una forma de investigación diferente a aquella a la que están acostumbrados es pedirles descentralizar su propio estilo, lo que es improbable.

⁵¹ Nikolais Alwin

Nikolais sabe que va a despertar una gran polémica y que la idea de descentralización siempre encuentra resistencia, ya que recomienda transparentar la personalidad y el ego del intérprete.

El espectador participa de dicho proceso observando cómo su mirada se desplaza, ya que en este intercambio entre creador y espectador se coloca el tema de la percepción. En esta visión descentrada, la persona que no está formada estéticamente se encuentra desprovista, ya que la fuerza exterior que se impone o sea la presencia de la caracterización de tal o cual personaje, se atenúa.

1.2.1.d. Concepto de ilusión.

Afirmando que «la ilusión de lo no factual o no literal y de lo impersonal sumergen al espectador en una profundidad de visiones y de connotaciones reemplazando lo que él denomina realismo por un conjunto de signos que sobrepasan los típicos referentes en los cuales el público se apoya para recibir el relato escénico. De este modo se impide toda identificación conocida lo que permite al espectador una libertad más grande con su propia percepción. De esta manera se actúa en el proceso asociativo del espectador con el cual funcionan sus propios referentes.⁵²

Nikolais utilizará recurrentemente la palabra magia y durante toda su carrera investiga el origen y las dimensiones desconocidas que están tras la

⁵²Lawton. Marc 2012 *En búsqueda del gesto único Practica y teoría de Alwin Nikolais* Musicología y performance Université Charles de Gaulle - Lille III, 2012. Francia .pag 191

apariciencia formal. Hablamos de un poder singular que le confiere al intérprete. Este debe ser capaz de trascenderse a sí mismo con el propósito de dar la ilusión de aquello que comunica.

Si los efectos visuales que el director utiliza producen el efecto de ver al intérprete moverse a mayor velocidad que la normal, dicha velocidad debe emerger así mismo del propio intérprete.

Ejemplo: Si la puesta en escena utiliza efectos de luz estereoscópica, el actor debe estar imbuido de tal efecto percibiendo y comunicando desde su propia corporalidad el carácter de dicho efecto, ya sea de manera estática o en movimiento.

Para dar la ilusión del peso o de la velocidad, se tratará por supuesto de inventar combinaciones de movimientos que activan la percepción del espectador sobrepasando los clichés de primer grado y exigiendo al estudiante una búsqueda profunda y una composición esmerada.

Quando un intérprete se adentra en la vertical y otro intérprete situado en frente del primero se mueve atraído por la fuerza de gravedad, la velocidad del cambio de distancia da la ilusión de una velocidad más rápida de la en realidad ocurre, en cuyo caso una ilusión de energía ha sido creada" Todo Arte es una ilusión"⁵³.

⁵³Winston G. (1967). Tesis: *The dance theatre of Alwin Nikolais*. The Utah University, pag.65 <http://content.lib.utah.edu/utils/getfile/collection/etd1/id/1754/filename/1741.pdf>

Si por ejemplo, observamos en el ave, los cuatro dispositivos fundamentales de la abstracción y aplicamos dichos elementos a aquello que estamos diseñando, podremos crear la ilusión del vuelo.

Este desafío mayor sucede entre otras cosas, por el poder de la ilusión. Nikolais estimaba que acceder a sí mismo y no a un estilo imitado es probablemente una primera etapa hacia la creatividad. Es la teoría de la globalidad que también encontramos en otros pensadores como Delsarte.

La imagen del espejo de la visión del hombre sobre el cual están representadas las correlaciones de la palabra, aspectos psíquicos, intelectuales, emocionales, movimientos en oposición, en sucesión o paralelos o la noción ancestral de la circulación de la energía⁵⁴

Lo mismo sucede con respecto a la ilusión de una situación. Ejemplo: Un carnaval y sus características esenciales: Espacio expandido, tiempo rápido, movimiento contrastado, formas alargadas.

Figura 6
Tatiana Cañas "Carnaval" 2013
Fuente revista digital Arte lista



S/F

⁵⁴ Delsarte citado por Alain Porte 1992 "*François Delsarte, une anthologie*", I.P.M.C, p.91

1.3. Los cuatro básicos.

En esta unidad analizaremos los conceptos de *tiempo, espacio, forma y movimiento* según lo planteado por Alwin Nikolais. Daremos a conocer sus definiciones, reflexiones y ejercicios que puedan interesar al campo disciplinario para la aplicación de los mismos.

1.3.1. La noción de forma.

En latín, forma significa "molde", el cuerpo se hace pues una materia a la cual el coreógrafo director va a dar una forma, utilizando todos los recursos de flexibilidad articular, de equilibrio y de morfología. En la etapa de formación del intérprete, Murray Louis⁵⁵ recomienda proceder en tres etapas: primero tener conciencia de la forma, luego encontrar formas tridimensionales y finalmente desarrollar las formas en el movimiento.

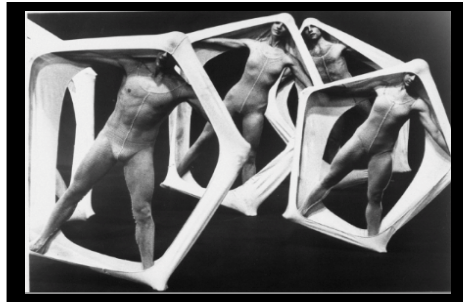
La primera de estas etapas tiene como propósito integrar el «sentido de la forma», que es un proceso de percepción sensorial particular del individuo. Según Nikolais existe un interés simultáneo por las diversas posibilidades plásticas que ofrece el conjunto de líneas y volúmenes que dan por resultado la forma, pero si el intérprete no se apropia de la misma y la torna viva, la forma no está viva o presente.

Deducimos por tanto que Nikolais establece un interés por las numerosas posibilidades plásticas que proponen diversos cuerpos

⁵⁵ Murray Louis es un coreógrafo norteamericano que trabajó junto a Nikolais como investigador y profesor, por un período de 40 años. https://en.wikipedia.org/wiki/New_York_University

considerando que la variedad de formas esculturales es infinita ya que las combinaciones de las articulaciones presentarán el aspecto visual como resultado.

Figura 7
Sanctum Alwin Nikolais' 1964 piece
Fuente Nikolais Foundation



DM Archive photo is of Nikolais Louis Foundation.

Sentir la forma, es una de los desafíos de esta metodología ya que según la misma no basta con realizar el diseño corporal, es necesario que el intérprete se haga cargo de interactuar con los conceptos que hemos detallado anteriormente: estasis y los demás mencionados. Esta sensación se obtiene obviando completamente el entorno. Solo nos ocupamos de la internalización o sea del hecho de percibir la forma que provoca el cuerpo desde una mirada interna.

La forma es el más simple de los principios, el más fácil a explorar y más valorizante. Es el más visible, y el cuerpo no tiene que transformarse físicamente en otra cosa que lo que es. Este trabajo parece simple, pero exige imaginación y la

claridad, porque tropieza rápidamente con los manierismos del intérprete.⁵⁶

Las formas se clasifican en: simétricas, asimétricas, circulares, angulares y en relación. En cuanto a estas últimas se utiliza la tridimensionalidad de las formas creadas. Las creadas entre dos personas se trabajan utilizando el contrapeso tensional de plenos y vacíos.

En las formas simétricas se reduce la posibilidad de una geometría axial⁵⁷ trabajando el contraste de los niveles bajo, mediano y alto. Este ejercicio presenta un campo de posibilidades que permite observar las diferencias morfológicas de los individuos.

1.3.1.a. Ejercicios para la comprensión de la forma.

Se comienza con la investigación de las posibilidades de movimiento que contienen las diversas partes del cuerpo. Cabeza, tronco, extremidades, caderas o pelvis, explorando el tipo de circularidad o angularidad de las mismas. Se pide al estudiante construir cinco formas independientes: Lo primero que se aborda en la forma es el concepto de linealidad⁵⁸, como también se aplica el concepto de descentralización.

⁵⁶ Marc Lawton. *En la búsqueda del gesto único: práctica y teoría de Alwin Nikolais Arte de la Musicología y performance* Universidad. Charles de Gaulle - Lille III, 2012. Francés. <NNT 2012LIL30012>. <tel-00881517>

⁵⁷La **simetría axial** (también llamada **rotacional** o **radial** o **cilíndrica**) es la simetría alrededor de un eje, de modo que un sistema tiene simetría axial o **axisimetría** cuando todos los semiplanos tomados a partir de cierta mediatriz y conteniéndolo presentan idénticas características. También puede decirse que es una isometría indirecta e involutiva. rincondelvago.com/composición-artística.html

⁵⁸ Cualidad de la continuidad en las figuras rectas. rincondelvago.com/composición-artística.html

Figura 8
Daniel Leveille, "Solitude Solo"
Fuente página de Daniel leveilledanse



Foto Denis Farley

Por ejemplo en la imagen que observamos, el énfasis del diseño está en la linealidad escogida. Al percibir dicha noción estamos, asimismo, aplicando la descentralización ya que el intérprete está en segundo plano de aquello que comunica o sea la forma en sí misma. Luego de realizar variadas composiciones en función de la linealidad, y siempre con el propósito de aclarar el concepto de forma, se trabaja la noción de volumen.

El volumen (distancia espacial) se crea tanto entre los puntos de un solo cuerpo, como también en aquellos espacios producidos entre dos cuerpos. Concluiremos que la relación línea -volumen produce el concepto de forma.

1.3.2. Noción de tiempo.

La cuarta dimensión es la dimensión física del tiempo la cual es añadida a la tercera dimensión del espacio. Albert Einstein.

Aún tenemos poco conocimiento que permita evaluar el significado del *tiempo*. En efecto, ignoramos cuál órgano o combinación de órganos nos permite una percepción del mismo. Por consiguiente es preciso mejorar este sentido del tiempo directo para llegar, quizás, a la precisión que algunos animales perciben naturalmente del mismo.

Ejemplo: Durante una clase de composición sobre el tiempo aparece en la sala el gato Schimtz. Entra lentamente, se detiene y observa a su alrededor. Levanta su pata deteniéndola en el aire, luego el animal procede a quedarse quieto. Camina hacia sus observadores para luego atravesar rápido el espacio. Vuelve, ondula la espalda y abandona tranquilamente la sala.⁵⁹

La performance de este animal nos revela la vigilancia ante el peligro, -tiempo detenido- y el instinto de depredador del felino -tiempo suspendido-. Este sentido innato del tiempo se encuentra asimismo en algunos intérpretes cuyo aparato sensitivo, morfología y personalidad les confiere una precisión con respecto al tiempo. Además de esta percepción natural del tiempo, es preciso desprender nuestros hábitos de apreciación de esta noción.

Comentado [P1]: Falta revisar en todo el texto cuando se utilizan los conceptos de los cuatro básicos y ponerlos en cursiva.

⁵⁹ Experiencia de la autora seminario intensivo de verano Escuela de Nikolais 1974.

Nos referimos a la costumbre que tenemos de medir el tiempo en forma de segundos o de pulsaciones, olvidando que se trata únicamente de una medida y no de su definición. Esto se debe principalmente al hecho de que en las artes escénicas usamos mayoritariamente el concepto de ritmo como una homologación del tiempo.⁶⁰

Podríamos detenernos a indagar en las características formales de éste concepto. Sin embargo para obtener un análisis en profundidad nos es necesario investigar en las características filosóficas de este concepto. Para este efecto podemos levantar el testimonio de una visión cósmica de esta noción que encontramos en escritos de Antonin Artaud⁶¹ como encontramos en -nuevas revelaciones-⁶².

También podemos extraer de los simbolistas⁶³ la frase "el tiempo se apoya sobre el alma". Por otra parte en autores de ciencia ficción se nombra el concepto de múltiples partículas temporales dentro del cual el intérprete adquiere la capacidad de transformarse, trayéndonos la visión de un chamán.

El sentido del tiempo para el artista es fundamentalmente un sentido del cambio y una forma de percibirlo. En sus clases ya fuera en silencio o con

⁶⁰ Alwin Nikolais, « Le temps du corps, le corps du temps », op.cit. Lawton tesis u charles de gaulle lille III 2012

⁶¹ Artaud A Poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés.
<https://es.wikipedia.org/wiki/Poeta>

⁶² Artaud A "Las nuevas revelaciones del ser" ABELEIRA, J.: «Hablar de Revelaciones», en Rev Creación, Madnd, Mayo 1992, núm. 5, p. 63.

⁶³ El **simbolismo** fue uno de los movimientos artísticos más importantes de finales del siglo XIX, originado en Francia y en Bélgica. En un manifiesto literario publicado en 1886, Jean Moréas definió este nuevo estilo como «*enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva*»
<https://es.wikipedia.org/wiki/Simbolismo>

sonido, Nikolais le entrega al intérprete la facultad de esculpir el tiempo creando un nuevo registro inédito, el tiempo surreal.

Ejemplo: Si un intérprete realiza una acción de carácter realista y a esta operación se le agrega un tiempo no coincidente con aquel que corresponde a la misma, esta se transformará en un quehacer surreal o irreal.

Por ejemplo, si preparamos una taza de café y realizamos dicha labor con una lentitud exagerada, conseguiremos darle a la acción una diferencia temporal. A esto le llamamos *micro eventos temporales* hecho que provoca un tiempo surreal.

1.3.2. a. Ejercicios para la comprensión del tiempo.

Deformar, repetir, interrumpir, estallar, son nociones que se aplican en las clases de improvisación de Nikolais y que hemos denominado como ejercicio del cotidiano poético.⁶⁴ El trabajo sobre la transformación del tiempo como es el detenerse de manera atemporal provoca una mayor percepción del tiempo.

Cuando estamos inmóviles y alertas a dicho estado podemos sentir como la inteligencia corporal y psíquica percibe el paso del tiempo. Si por el contrario estamos en movimiento podremos construir fragmentos del tiempo, lo

⁶³ Nominación de la autora para ejercicios dentro de la inmovilidad activa de la corporalidad

que nos lleva a decidir cuánto tiempo debe existir en un movimiento para establecer un momento.⁶⁵

Caminar lento, sosteniendo la idea de suspensión, trasladarse de un lado a otro de forma rápida, detenerse en un punto del espacio y luego seguir rápido dar vueltas sobre sí mismo, saltos repentinos, atravesar el espacio sin detenerse o inmovilizarse por completo, son ejercicios que nos hacen percibir el concepto tiempo de una manera diferente.

La idea de sentir el tiempo convierte este concepto en algo cercano a lo metafísico. Para Nikolais es un parámetro fundamental en la escena, siendo el movimiento un arte del tiempo. Sin embargo este concepto en la metodología de Nikolais adquiere una cualidad que él denomina mística y que deviene hacia un aspecto esotérico a raíz de que nos demanda entrar en una cuarta dimensión la cual se enriquece a través del pensamiento de Einstein.⁶⁶

Por una parte el espacio es global envolviendo lo que existe, y por otra asemeja el vacío en el cual se puede construir la materialidad, de tal modo que “o el espacio no se puede concebir sin el objeto material” o “el objeto material no puede ser concebido hasta que exista en el espacio”. Espacio aparece como una realidad que de cierta manera trasciende el mundo material.

⁶⁵ Woodbury Joan, brochure n°1 de la serie video. Enseñando improvisación teatral corporal , op.cit., p.29.

⁶⁶ [Einstein A.](http://es.wikipedia.org/wiki/Cuarta_dimensi%C3%B3n) En su célebre teoría de 1905 de la relatividad espacial habló por primera vez del tiempo como una cuarta dimensión y como algo indispensable para ubicar un objeto en el espacio y en un momento determinado. El tiempo en la teoría de la relatividad no es una dimensión espacial más, ya que fijado un punto del espacio-tiempo éste puede ser no alcanzable desde nuestra posición actual, hecho que difiere de la concepción usual de dimensión espacial. http://es.wikipedia.org/wiki/Cuarta_dimensi%C3%B3n

Cuando la acción del intérprete crea en el espacio efectos de verticalidad o periferia, lo hace visible y vivo.

Todo esto requiere de una toma de conciencia y una concentración intensa de parte del intérprete en relación a las discrepancias espaciales. Si éste no consigue la profundidad necesaria, dichas implicaciones se verán sin vida o no expresadas. Las relaciones existirán de manera simbólica sin ser explicadas. Se la puede concebir como un aura psíquica ya que se trata de un volumen espacial que estimula el espíritu de la persona que se encuentra en un lugar.

Recordemos que Walter Benjamín coloca al centro de su reflexión la noción de aura que él define como una singular trama del tiempo y de espacio: aparición única de una lejanía a pesar de lo cerca que pueda estar.⁶⁷

Igualmente podemos evocar el pensamiento de Gastón Bachelard contemporáneo de Nikolais, que desarrolla el concepto de inmensidad. Según él pareciera que a raíz de su inmensidad los dos espacios: espacio íntimo y espacio del mundo conviven en consonancia, al profundizarse la soledad del hombre los dos espacios se confunden.⁶⁸

Se han desarrollado los conceptos de espacio interno o cercano y espacio lejano o periférico. De este modo a través del movimiento de una línea

⁶⁷ Walter Benjamín, «La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada», 1936, en *Escritos franceses* París, Ed. Gallimard, 1991, p.144.

⁶⁸ Bachelard Gastón. (1957). *La Poética del espacio*, P.U.F, p.214.

imaginaria en el espacio, el cuerpo bordea el límite de una geometría cercana o señala a lo lejos instalando lo periférico.

En orden de realizar este trabajo necesitamos descentralizar nuestro diseño en otras palabras si el intérprete escoge una actitud exagerada con el fin de mostrar su diseño, la exageración se sitúa en primer plano y el diseño se aleja. Otro de los elementos que aporta a la descentralización es la dirección de la mirada ya que si la misma sigue el transcurso del diseño este cobra importancia. Si por ejemplo detenemos nuestra mirada hacia tal o cual dirección las personas alrededor buscaran aquello que observamos

Para construir un volumen se debe crear una forma espacial tridimensional en la cual se colocan límites. Entre los brazos, entre el brazo y el torso, entre el cuerpo y el suelo. Se trata de conferir una cualidad de dirección y de control. La fuerza puede ser proyectada en el espacio y en el cuerpo de la manera que el intérprete escoja. Para que el movimiento espacial tenga sentido es preciso que las formas espaciales sean visibles de manera simultánea la ilusión de que el cuerpo pasa a segundo plano.

1.3.3. Ejercicios para la comprensión del diseño espacial.

Se pide al estudiante diseñar formas espaciales: círculos en diversas direcciones: arriba, adelante, atrás o con diseñando con la mirada orientada un recorrido que hacen los pies en el suelo o los brazos hacia el frente con el propósito de crear una figura. Este simple ejercicio va delineando un espacio.

Michael Ballard integrante de la compañía de Murray Louis recuerda las curvas convexas y las cóncavas en las cuales insistía Hanya Holms⁶⁹ profesora de la escuela. De este modo se toma conciencia de la dirección a seguir y del espacio utilizado⁷⁰.

El impulso direccional citado por “Laurence Louppe quien retoma el sentido de la “poiesis” griega para pensar el movimiento como una práctica fenomenológica que transforma el mundo⁷¹ ejerce una influencia importante en el método de Nikolais.

Uno de los ejercicios que crea Nikolais basado en dichos escritos, consiste en atravesar el espacio con una estructura que desplaza el impulso direccionándolo a través de la multifocalización. Dicha estructura que parece tan simple coloca en juego al espacio a través de las partes del cuerpo y sus variadas maneras de desplazarse.

Toda una clase puede ser enfocada a través de esta ordenación, enriqueciendo la orientación, la velocidad, la postura del tronco la elevación de las piernas, entre otras variantes.

El cambio de niveles y direcciones.

Si el estudiante comprende como fijar las direcciones enfrentando con claridad el recorrido de las mismas en el espacio, su concepción de este

⁶⁹ Holm H. fue una coreógrafa estadounidense de origen alemán quien tiene una gran influencia en el trabajo de Nikolais, formando parte del staff de su Escuela.

⁷⁰ Cunningham K, (1980). Conversaciones con un bailarín. St. Martin's Press, New York, Estados Unidos.

⁷¹Louppe Lawrence. (2012), ed. Universidad de Salamanca, Salamanca España

concepto deviene más exacto. Aplicamos esta práctica en diversos niveles: alto, bajo, mediano y al espacio cercano.

Yoann Bourgeois: he pensado las entradas de los actores como si fuesen líneas. Uno de los personajes Celimene atraviesa la escena del patio al jardín, Otro Sigue una diagonal y yo sigo una trayectoria perpendicular hasta llegar al frente caminando hacia la parte de arriba del cubo en una tercera dimensión. Estas tres líneas se adaptan a tres dimensiones diferentes ⁷²

1.3.4. Concepto de Moción.

Para ayudar a descifrar el significado de moción se utilizan diversos ejemplos: Si un hombre hace su camino sin conciencia ni percepción de su traslado y las acciones transcurridas residen en el objetivo final, la persona simplemente se ha movido de un lado a otro.

El mismo camino podrá ser atravesado por otro hombre que observa toda la travesía con un espíritu claro, con conciencia de su alrededor, de su forma de transitar del tiempo que emplea, del espacio que escoge para atravesar el camino. Entonces no solo se traslada, sino que estará utilizando la motion⁷³

En otras palabras mientras que el movimiento implica una materia que se desplaza, la moción se entiende por la manera en que la acción se produce.

Por otra parte en el movimiento el objetivo es la acción que prevalece, el concepto de moción significa la conciencia del cómo nos trasladamos durante ese movimiento. ¿Qué cualidades le agregamos?, ¿nos desplazamos de

⁷² Coulon Arelie, entrevista a Yoann Bourgeois Revista Agon Artes de la escena <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=143>

⁷³ Nikolais Alwin, *El gesto único*, cap. XXI, « hacia la consonancia », pág.93. Lawton.

manera rápida y entrecortada, o lentamente y deteniéndonos? ¿Con que conciencia nos desplazamos?

Otro ejemplo que solía escucharse en las clases de Nikolais es aquel que nos habla del traslado de alguna parte del cuerpo. Ejemplo: Si el estudiante desplaza el brazo de un lugar a otro estará ejecutando un movimiento. Pero si al mover el brazo se preocupa de cómo lo mueve o sea ¿A qué velocidad? ¿Qué texturas aplica? ¿Qué tiempo? O se preocupa de la cualidad de la forma, estaremos hablando de moción.

Según esta metodología las fases de la moción se clasifican a partir de nociones como son: lo estático, el cambio, la textura y el resultado. Dichas nociones son inherentes a la moción y pueden percibirse según la capacidad que tenga el intérprete para comunicarlas. Examinadas de diferentes maneras se refieren a la mecánica de Newton aplicada al cuerpo en movimiento, las cuales al ser exploradas liberan la energía a través de caídas, de detenciones, de círculos, de torbellinos y cambios de direcciones.

La moción resulta de diversos fenómenos: es lo que sucede cuando la energía desplaza un cuerpo hecho de materia. Es un cambio de lugar en el espacio, es la naturaleza de la energía, la naturaleza de la materia desplazada a lo que se agregan las leyes del movimiento lo que provoca el cambio. Por otra parte como la esencia del cambio es ilimitada la motion ofrece una variedad infinita de posibilidades cinéticas".⁷⁴

⁷⁴ Extracto del libro "El gesto Único", anexo Dos obras, de Nikolais.

Hemos mencionado que al desplazar el cuerpo o una parte de este hacia otro lugar, estamos realizando una acción del movimiento. Cuando el estudiante es consciente del cómo se efectúa dicho desplazamiento, (angular, o intermitente o cualidades anteriormente mencionadas), en otras palabras si es consciente de la manera que escoge para su traslado, se encontrará habitando el concepto de moción. Si la transición de un movimiento a otro no cuenta con un diseño, se experimenta lo plano.

1.3.4. a. Ejercicios para la comprensión de este concepto.

Una de las metáforas que suele utilizarse para entender el diseño en el traslado, es aquella del paño la cual esta descrita en la serie "Video Teaching Dance Improvisación"⁷⁵. Cada alumno lanza un paño al espacio para luego apropiarse de aquello que experimenta en su cuerpo al apropiarse de las cualidades que dicho elemento le entrega.

Se amplifica el movimiento alargando la distancia a través de la cual el paño se lanza para luego desplazarse más allá del accesorio. De este modo las dinámicas exploradas asocian acciones como son: arrugar, caer, sacudir, zarandear entre otras.

Otro ejercicio utilizado es aquel en el cual se efectúa una acción que sostenga un pulso específico o ritmo, para luego desestructurar dicha acción a través de la fragmentación del espacio, el tiempo y la forma. El resultado es la

⁷⁵ Woodbury J et Ririe S, " Enseñanza de la improvisación del movimiento., op.cit., volumen 2 de la serie principiante. www.ririewoodbury.com

duración del movimiento el cual se alarga o acorta, se fracciona o detiene. De este modo se consigue percibir parte de la técnica que valida el traslado de un movimiento a otro.

Podemos añadir que en este sentido la moción confiere al actor-bailarín la capacidad de transmitir una cualidad que permite reconocer el concepto de lo imprevisible, cualidad que debido a la rapidez de la acción, refleja la consonancia cuerpo-espíritu.

Durante los momentos de curso de teoría y composición en los cuales los estudiantes son espectadores del trabajo de sus compañeros, se reproducen las cualidades que se observan del trabajo de los demás pudiendo de este modo comprender las mismas. De esta manera se puede llegar a recuperar la cualidad de otro sin necesidad de imitar aquello que emana de esa persona.

Discurriendo que los elementos abstractos son de carácter universal y se relacionan con todas las ramas del arte, creemos necesario que los mismos deben considerarse en la investigación del proceso escénico. En nuestra opinión los creadores pertenecientes a diversas manifestaciones artísticas, podrían considerar las nociones y elementos contemplados en este capítulo haciéndolas parte de las técnicas para la construcción escénica.

Por otra parte existen muchas formas de abstracción y será responsabilidad de los educadores cuales y como insertar las escogidas,

discurriendo el álbum biográfico- estético del estudiante o en el caso del director de escena, aplicarlas con el intérprete. Deseo concluir este capítulo con un ejemplo sobre *Guernica*,⁷⁶ conocida obra de Pablo Picasso.

En este cuadro se presenta la repentina y gratuita matanza acontecida en esa ciudad, la cual se representa utilizando formas planas claramente bosquejadas, y con figuras cortadas.

Las formas se superponen, se topan, cambian de lugar, y todas ellas son grises, blancas y negras. El misterio más grande en la pintura, comenta el Sr. Siegel es ver cómo una cosa se convierte en otra cosa. El otro misterio es cómo la tridimensionalidad de las cosas puede ser mostrada en una superficie plana. En su cuadro *Guernica*, Picasso no imita la realidad de la masacre, el artista diseña las características esenciales de esta como son: el dolor, el espanto, la destrucción, debido a lo cual puede situar la estética escogida a través de una metáfora global que considera: la *forma*, el *tiempo*, el *espacio* y el *movimiento*. Creemos que este tipo de manifestación en la época actual, logra una relación y una atmosfera que se dirige de forma directa al inconsciente del observador-espectador.

⁷⁶ *Guernica* es un famoso cuadro de Pablo Picasso, pintado en los meses de mayo y junio de 1937, cuyo título alude al bombardeo de Guernica, ocurrido el 26 de abril de dicho año, durante la Guerra Civil Española. Fue realizado por encargo del Director General de Bellas Artes, Josep Renau a petición del Gobierno de la República Española para ser expuesto en el pabellón español durante la Exposición Internacional de 1937 en París, con el fin de atraer la atención del público hacia la causa republicana en plena Guerra Civil Española. [https://es.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(cuadro\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Guernica_(cuadro)).

CAPITULO II

2. Metodología personal

2.1. Creación de un método propio

Mi experiencia con Nikolais ha sido valiosa y me ha ayudado a comprender lo importante que es para el artista contemporáneo utilizar los ya mencionados elementos básicos de la abstracción. Dicha herramienta nos permite transfigurar la realidad ya que de esta manera podemos llegar a un diseño esencial de las cosas e involucrar al espectador en una interpretación más libre y activa. Sin embargo el método que aplico en la actualidad lo descubro en la medida en que la experiencia tanto didáctica como creativa, me impulsa a desarrollar significaciones tales como son: energía de la provocación, concepto de *cotidiano poético*, concepto del *tercer cuerpo*, la desestructuración de la estructura fija, la variable en el plano de la imagen grupal entre otros. Cada una de estas y otras nociones descubiertas, cuenta con ejercicios específicos que aportan a la comprensión de los mismos. Debido a lo expuesto me valgo de diversas técnicas las cuales denomino ejercicios de provocación” cuya propósito es interpelar la expresión individual trasladándola a un presente inmediato.

He continuado utilizando los elementos básicos que para Nikolais eran fundamentales, así como también las nociones que interactúan con los mismos,

sin embargo la manera de aplicar esta metodología ha cambiado radicalmente en cuanto a la forma de impartirlo.

En dicha transformación la sensibilidad del estudiante latinoamericano y de mi propia percepción en las obras creadas ha marcado un hito importante en el desarrollo y transformación de la metodología de Nikolais ya que es diferente aplicar dicho método en nuestro continente que en Norteamérica o Europa lugar donde Nikolais dio a conocer su enseñanza.

Lo que emerge del método construido es por sobretodo el hecho de globalizar la dinámica energética que el tema requiere, conformando de esta manera un mapa multifocal que interactúa simultaneo con la construcción de la escena. Por ejemplo, para lograr el concepto de *Gestalt*, Nikolais nos hablaba de parcializar la energía, de separarla según el tema. Al respecto lo que he ido transformando es la percepción de este concepto utilizando la noción de yuxtaposición.⁷⁷

En una de mis primeras creaciones, denominada "Intensidades", el *tiempo* y el *espacio* se trabajan a través de la sensación del recuerdo, el que contiene de manera implícita una distancia tanto de carácter psicológico como físico. El recuerdo no es presente, pertenece al pasado, por tanto de qué manera diseñamos este concepto en un contexto escénico.

⁷⁷Colocación de una cosa junto a otra sin interponer ningún nexo o elemento de relación: *yuxtaposición de ideas*. The free dictionary. <http://es.thefreedictionary.com/yuxtaposici%C3%B3n>

Para ello existen diversos métodos: por ejemplo en el cine se utiliza la edición de la secuencia observada en un tiempo presente, la cual configura tanto el pasado como el futuro. Si una persona instala un recuerdo, la cámara reflejara la imagen del mismo.

En la obra Intensidades la manera de diseñar esta sensación se realiza a través de la superposición del espacio y del tiempo, debido a lo cual los intérpretes se encuentran en dos planos: alto y bajo. El personaje persona⁷⁸, en este caso el hombre exiliado, se sitúa en un nivel más alto, en tanto que aquello que recuerda "la novia", aparece en un nivel espacial más bajo.

Figura 9
Vicky Larraín Obra Intensidades 1983
Centro Cultural Mapocho



Fotografía Jorge Aceituno

De este modo los dos intérpretes se separan a través de la distancia psicológica espacial.

⁷⁸ El sentimiento a presentar es evidenciado a través de la vivencia de un hecho real personificado en la persona-
interprete.<http://es.thefreedictionary.com/yuxtaposici%C3%B3n>

2.2. Evolución del método propio.

2.2.1. La fuerza de las circunstancias.

La experiencia artística la realicé principalmente en el Centro Cultural Mapocho en Santiago entre los años 1982 y 1989. Dicho centro se funda como un espacio cultural alternativo a la dictadura y cede a los artistas de diversas disciplinas un espacio para indagar y experimentar en las artes. Personalmente me hago cargo del área danza-teatro lo que me permite establecer una continuidad tanto en la enseñanza como en la construcción de obras. Al comienzo de mi trabajo aplico el elemento abstracto según la metodología de Nikolais. Sin embargo al aplicarlos en mi país dichos conceptos serán intermediados por la realidad de las circunstancias vividas.

Figura 10
Clases Centro Cultural Mapocho
Fuente Archivo de la autora



S/F

En la época, aquellas sensaciones características del colectivo, tales como fueron el miedo, la incertidumbre o el impacto, entre otras, ocupan un rol preponderante en el inconsciente social. En mi opinión, cualquier discernimiento artístico a aplicar no podía obviar lo acontecido, era necesario insertar dichas sensaciones e incluirlas dentro de la práctica creativa.

Por ejemplo, si al grupo de estudiantes se les sugería una composición sobre el espacio, el diseño aportado mostraba una organización que contenía un área reducida, restringida acompañada de sonidos que asemejaban susurros, así como también los vestuarios escogidos eran oscuros. Si, por otra parte se impartía el concepto de forma, esta era delineada con líneas y volúmenes atascados, sesgados. Debido a esto fue necesario enseñar desde la noción de la emocionalidad los cuatro básicos.

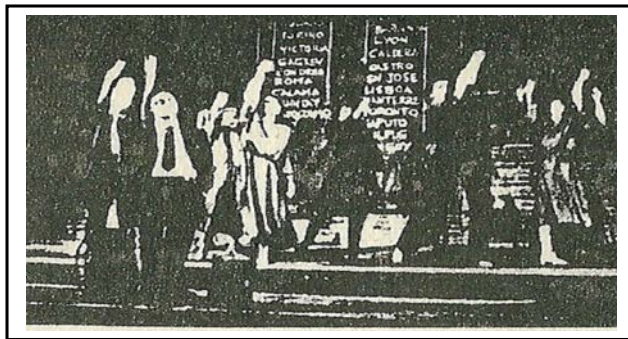
En consecuencia diseñé un método donde abstraigo la emoción más que la moción. En otras palabras ya no era la transición del movimiento (moción) lo que se aplica, sino el diseño de la energía emotiva. Por ejemplo, en el año 1984 Pinochet decreta el estado de sitio, hecho que inspira un trabajo del mismo nombre y el cual realizamos con los estudiantes del área que dirigía.

Para mostrar la sensación de suspenso o recelo que el estado de sitio producía en la sociedad, comienzo a dar prioridad al gesto y a la imagen,

Organizando secuencias que abordan siluetas, carreras, sonidos de suspenso y en general iconografías grupales de hacinación como si la sociedad entera estuviera encerrada en sí misma.

La obra de mi creación *Balada para el exilio* creada en 1984 es uno de los trabajos que estimulan la indagación del método personal. En este trabajo se recurre a elementos como maletas, telas, paraguas entre otros. Por ejemplo en una tela plástica de color negro colocada en la parte de atrás del escenario se escriben los nombres de las ciudades de nuestro país como también aquellas ciudades en las cuales se instala el exilio chileno.

Figura 11
Vicky Larraín Balada para el Exilio
Fuente Archivo de la autora.



s/f

Las maletas sostenidas por hombres o mujeres solas, el sonido del tren, seres que dan vueltas sobre su propio eje, constituyen representaciones simbólicas que establecen un estilo donde se deja al movimiento en segundo plano priorizando el diseño de sensaciones a través del gesto y la imagen.

Sin embargo no dejo de abstraer dichos signos al intervenir la acción desde ya fuese la mutación del tiempo o del espacio. La forma transformada en imagen y ausencia del concepto de moción.

Por ejemplo en la escena del traslado de las maletas, estos elementos se detenían dando la ilusión de suspender el factor tiempo. La forma de asir el elemento se enfoca desde lo angular, la situación de la espera se diseña a través del contraste ya que mientras un intérprete permanece inmóvil los demás se trasladan rápido de un lado a otro.

De esta forma se manifiestan mujeres vestidas de negro aludiendo a las viudas de los detenidos desaparecidos. Mujeres de rojo nos dan la ilusión de la fuerza, un mendigo nos recuerda nuestra propia mendicidad. La mujer que tapa los ojos del hombre que la transporta nos deja la huella de la incertidumbre. Elementos como algún impermeable colgado en el medio del escenario nos entrega la simbología de lo perdido, papeles sueltos sacados de un baúl nos remiten la sensación del vacío.

Según lo enunciado podemos deducir que en general las investigaciones realizadas de los elemento abstractos, son reconocibles primordialmente como «ideas metaforizadas», es decir como conceptos que se derivan desde el conocimiento mediante un proceso de asociación simbólica.

El tiempo y espacio se trabajan a través del concepto de un recuerdo-distancia, por consiguiente enfoco la estructura espacial en diversos planos.

Otra de las diferencias es el uso de la música. Nikolais utilizaba la música electrónica como única forma de expresión sonora. En mi caso fusiono la música Latinoamérica contemporánea con música clásica y música concreta o simplemente me valgo de sonidos que aluden a una situación específica.

2.2.2. La relación Cuerpo – Mente.

En referencia al método aplicado en la docencia utilizo la técnica corporal integrada a la percepción psicológica. Con el propósito de lograr la flexibilización muscular del estudiante se le entregan imágenes a modo de estímulo, por ejemplo: señalar un objeto imaginario situado a la distancia provoca una elongación muscular que proviene de la acción de señalar a lo lejos, abordar la imagen de una roca sobre si mismo provoca la sensación de peso. Dichas imágenes obtienen un resultado de carácter psico-físico en el cual la atención del estudiante o interprete estará puesta en la imagen, con lo cual logramos que el esfuerzo requerido para estimular la flexibilidad muscular se atenúa y sin embargo el resultado es el mismo que si enfocásemos la corporalidad desde la tensión muscular.

Igualmente fusiono la clase de técnica corporal con la técnica de la improvisación permitiendo al alumno recurrir a una suerte de espacio creativo

logrando de esta forma la empatía energética necesaria que minimiza el esfuerzo tensionado.

2.2.3. La inmediatez ⁷⁹

Este concepto se traduce en un ejercicio que comienza desde lo estático hacia la acción por lo que es necesario incitar la velocidad de dicha transición, con el objetivo de que la forma se apropie del cuerpo y resuelva la noción de inmediatez desde la intuición.

Se describe como una proyección en el entorno. La razón de que el espíritu -energía- ejerce un control sobre el espacio es más estimulante a través del sentir una proyección que a causa de la receptividad racional. Se puede por tanto concebir una aura activa en términos de percepción que rodea al cuerpo y se traslada a través del espacio tan lejos como nuestros sentidos lo permitan⁸⁰

Al estimular la relación cuerpo-mente el intérprete se encuentra preparado para la comunicación de su interioridad y visibilizarla. Cualquiera que sea la acción que va a realizar estará dentro de una experiencia vivencial configurada por una sensación interna.

2.2.4. Concepto de Alerta.

El grupo se sitúa en un espacio circular con el propósito de estar más atento a diversas acciones de carácter espontáneo y que ocurren sin previo aviso. Saltar para ser apoyado por el otro, dejarse caer para ser sostenido

⁷⁹ Duración de la conciencia según Bergson. www.e-torredebabel.com/Psicologia/Contemporanea/Bergson-3.htm

⁸⁰ Nikolais Alwin El Gesto Único óp. cit, capítulo VII, El concepto dimensional p.51.

entre muchas otras. Dichas acciones se ejercen en tiempo rápido variando el material que va emergiendo, por lo cual es preciso sostener el estado de alerta.

Así la concentración debe ser aun mayor que en circunstancias donde la razón interfiere en la preparación del proceso.

Es el proceso por el que la mente toma posesión, de forma vivida y clara, de uno de los diversos objetos o trenes de pensamiento que aparecen simultáneamente. Focalización y concentración de la conciencia son su esencia. Implica la retirada del pensamiento de varias cosas para tratar efectivamente otras⁸¹

Con el propósito de continuar desarrollando el concepto de alerta realizamos una acción que puntualiza el espacio como objetivo principal. Se delimita un área relativamente pequeña sugiriendo al grupo la acción de trasladarse en tiempo rápido y en diversas direcciones sin rozar el cuerpo del otro al mismo tiempo que se mantiene el espacio propuesto. Al desarrollar la atención del espacio por donde transita y el estado de alerta con respecto al lugar que se ocupa, la energía se irá desarrollando en el presente mismo de la acción de reubicarse.

Sintiendo el espacio de manera sensible, este aspecto tiene que ver con la percepción sensorial donde todos los sentidos están activos y comunicados. Actuando este aspecto está relacionado con los elementos de análisis del espacio como: formas, trayectorias, planos, diseños, dimensiones, direcciones, niveles, etc. Sentir y actuar estos aspectos se integran, interactúan, se complementan en forma sensible de manera de

⁸¹ James William (1890) Procesos psicológicos básicos Licenciatura de psicopedagogía Universidad de Alicante España.
<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/3834/26/TEMA%20 PROCESOS%20PSICOL%C3%93GICOS%20BASICO S.pdf>

darle significado al gesto en el espacio y que a su vez las imágenes se traduzcan en un espacio tridimensional.⁸²

2.2.5. Conciencia activa.

“Mientras que el ser-en-sí es lo lleno, lo macizo, el ser pleno, el ser-para-sí, la conciencia, está hueca, en ella hay un vacío, una escisión, una cierta nada. El hombre se convierte así en el ente por el que la nada adviene al mundo. Esta nada presente en el interior del hombre es lo que le hace ser libre, le permite estar abierto “El para sí no es lo que es, y es lo que no es.”⁸³

La conciencia activa tiene a ver con el unir la sensación cuerpo-mente, con el sentirse a sí mismo en la recepción de los estímulos internos y externos. Con el propósito de incentivar este estado, se sugiere al intérprete percibir cada movimiento que realiza en un tiempo de carácter lento y continuo, aplicando la conciencia de la transición de una acción a otra.

2.2.6. La implosión del grito primario.

Por medio de un ejercicio de concentración de la tensión se introduce el concepto del “grito primario”. El intérprete se coloca en el suelo, tensando de a poco todo el cuerpo hasta que dicha tensión lo apremia a levantarse.

⁸²Sotomayor Nancy Hacia una definición conceptual del espacio. mazinger.sisib.uchile.cl/.../ap/.../s2004691732nancy04haciaunadefin..do...

⁸³Sartre Jean Paul 1905-1980 Filosofía Contemporánea. <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Sartre/Sartre-Ser-Para-Si.htm>.

En la medida que se levanta contrae profundamente los músculos de su rostro hasta abrir la boca al máximo dando la ilusión de expresar un grito en silencio, tal cual apreciamos en la pintura de Munch denominada “El grito”.

2.2.7. Percepción de la imagen propia.

Este concepto nos refiere a la percepción de la imagen en la cual nos encontramos al comenzar una acción. Con el propósito de estimular en el estudiante dicha percepción se procede a investigar la figura en la cual se encuentra, proponiendo observar y memorizar la misma para luego mutar la figura hasta obtener y retener cinco imágenes.

En este ejercicio se trabajan diversas sensaciones que la imagen conlleva. Son los conceptos onírico, lúdico, sofisticado y agresivo entre otros.

Dichas sensaciones son espectros de emociones, las cuales se investigan en la fase del diseño de la emoción.

La evolución del método propio me ha permitido desarrollar diversas terminologías en las cuales hemos indagado, lo que me ha permitido establecer un organigrama que utilizo hasta hoy y que denomino fuentes simbólicas.

Capítulo III

3. Investigación y praxis de la puesta en escena.

3.1. Obra. “SHOCK”⁸⁴ LA OTRA ESCENA.

La materia revela el contexto de catástrofe e instala las conductas humanas que dialogan con ella. La temática de la obra es el estado de Shock y por tanto, cada uno de los elementos a articular en el espectáculo nos mostrará nuevos matices y puntos de vista sobre un estado complejo y caótico a nivel emocional y por tanto corporal. Descubrir en profundidad humana y emotiva aquella estructura que define los elementos coreográficos teatrales específicos que construyen el estado de Shock.

La estética se implementa a través de gestos imágenes y movimientos así como también se diseña una geografía emotiva que se acerque a lo urbano, contemporáneo y latinoamericano. La obra está enfocada bajo la estética de la danza-teatro diseñando la estructura siempre a través del relato que se cuenta de manera no narrativa, no lineal aplicando con este propósito la utilización del concepto abstracto.

⁸⁴ El Instituto de terapia cognitiva define el estado de shock como respuesta típica a los eventos traumáticos y desastres, especialmente en el corto tiempo después del evento. Tanto el shock como la negación son reacciones protectoras normales. <http://www.inteco.cl/notas.php/1268857377>

3.2. SECUENCIAS.

1. Estado de catástrofe.
2. Ofuscación.
3. Agitación.
4. Aislamiento.
5. Deshumanización.
6. Destrucción.
7. Eterno retorno.

Dichas unidades se diseñan considerando principalmente el elemento abstracto diseñado por la metodología de Nikolais e reinterpretado por la autora según su percepción de los mismos. El contexto implantado en esta obra está compuesto por estados que son de por sí simbólicos, como son los estados de carácter hipnótico, de letargo, de pérdida, de vacío, entre otros. Lo importante es como se logra el diseño y construcción de éstos, que de acuerdo a nuestra investigación teórica se conforma a través del elemento abstracto fusionado con el diseño de la emoción.

3.2.1. Primera secuencia: Estado de catástrofe.⁸⁵

3.2.1.a. Caos.

En esta fase, la imagen y los gestos diseñados han tomado como referente los efectos que el concepto de Shock provoca en las personas. Dichos efectos provocan una suerte de penumbra del consciente, estado en el cual los seres humanos se sumergen después de sufrir una catástrofe. Esta secuencia comienza con el escenario a oscuras. Sólo se perciben los destellos que provoca la acción de seis intérpretes. Estos prenden fósforos, al mismo tiempo que emiten sonidos que refieren a respiraciones agitadas, murmullos y resonancias que aluden la emergencia. Dicha acción se realiza en tiempo contrastado abarcando diversas partes y direcciones del espacio. Al comenzar el sonido, un intérprete se detiene suspendiendo el tiempo, luego ilumina el entorno por medio de una linterna.

La luz artificial emerge lento. Va mostrando a los intérpretes en la acción de aferrarse en tiempo lento a los demás cuerpos, para suspenderse en un gesto que distorsiona la boca abriéndola al máximo. La acción da la ilusión de un grito en silencio ya que el intérprete no emite sonido alguno. Dicho gesto está basado en una investigación experiencial y que fue desarrollándose desde las primeras creaciones que he realizado y que después he visto reflejadas en

⁸⁵Entendemos por catástrofe a cualquier hecho desastroso o trágico que supone una situación de mucha violencia y muertes causadas por ella. Una catástrofe puede ser natural o artificial, es decir, causada por el hombre. A lo largo de la historia, el ser humano ha vivido numerosas catástrofes de ambos tipos que han significado golpes muy duros para diferentes sociedades y civilizaciones.

la concepción del grito primario,⁸⁶ del psicólogo Arthur Janov,⁸⁷ y en la pintura de Munch.⁸⁸

Figura 12
El grito de Munch



Fuente revista Arte Visual

Munch pertenece a la corriente expresionista. Este movimiento buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones del autor, más que la representación de la realidad objetiva. Es decir anteponía esos sentimientos a las propias formas. El artista expresionista lo que busca es que se experimente un impacto fundamentalmente emotivo ante sus obras. Lo importante en este movimiento es la forma y el sentimiento del autor.⁸⁹

⁸⁶ Arthur Janov. (2012). *El grito primal*. Los sufrimientos primales se acumulan uno a uno por estratos de tensión que irrumpen buscando alivio. Solo pueden aliviarse mediante una conexión con sus orígenes, pero es preciso sentir el sentimiento general que subyace en las experiencias vividas. <http://lavidaintrauterina.blogspot.com/2012/04/el-sentimiento-es-el-maestro-arthur.html>.

⁸⁷ Janov arthur psicólogo y psicoterapeuta norteamericano creador de la terapia primaria. https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Janov

⁸⁸ Munch Eduard, fue un pintor y grabador noruego de la corriente expresionista. Sus evocativas obras sobre la angustia influyeron profundamente en el expresionismo alemán de comienzos del siglo XX. Este cuadro resulta el gesto más expresivo del arte contemporáneo para significar el gran desaliento que el hombre moderno sentía ante el fin de siglo y la transición al siglo XX. Munch nos habla de sus sentimientos cuando pintó esta obra: "Estaba allí, temblando de miedo. Y sentí un grito fuerte e infinito perforando la naturaleza". Estas frases tremendas nos hablan de una hipersensibilidad del autor que con la realización de este cuadro se convierte en altavoz de la angustia existencial que caracteriza el pensamiento contemporáneo en alguna de sus facetas. https://es.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch

⁸⁹ Junta de Andalucía Comentario de arte http://www.juntadeandalucia.es/averroes/ceautrera/comentario_elgrito.pdf

Luego los intérpretes observan alrededor desde la sensación letárgica, para después acercarse a figuras esparcidas por el suelo las cuales están fusionadas con abrigos produciendo el concepto del tercer cuerpo. Abstraemos este trabajo, desde la transformación del objeto acción que alude a la mutación, enfocando el campo no hermenéutico, concepto creado por Hans Ulrich Gumbrecht.

Para Gumbrecht, el campo no hermenéutico denomina un territorio de transmisión de sentidos que son los más diversos, los más incongruentes, a contrapelo de la hermenéutica, que supone una relación. En el campo no hermenéutico, la presencia –como vector espacial, físico y no mental– se antepone al significado que le puede ser atribuido.⁹⁰

En Shock se recurre a la utilización de materiales como lana y algodón para mostrar el tercer cuerpo, concepto de mi definición y que está basado en imágenes de las obras de Nikolais y que tiene como objetivo producir la nueva creatura, esta vez desde una perspectiva latinoamericanista.

⁹⁰ Gumbrecht Hans Ulrich.(1998). *El campo no hermenéutico o la materialidad de la comunicación* In: Hans Cuerpo y forma ensayos para una crítica *no hermenéutica* Rio de Janeiro, Ed. UERJ 1998; p. 138.

Figura 13
Shock Tercer cuerpo
Fuente archivo de la autora



Fotógrafo. Patricio. Belmar

3.2.1.b. El deambular hipnótico.

A través de la energía emotiva, que alude al concepto de incertidumbre diseñada por esta forma de traslado, esbozamos la transformación del tiempo el que se suspende a través de la verticalidad espaciada del cuerpo. Esta acción prosigue estimulada por un bloqueo muscular que incita la caída de los abrigos al suelo, abstrayendo con esto la pérdida de fuerza que prosigue a la interacción, adrenalina-endorfina, que provoca una situación de emergencia.

Figura 1
Shock, deambular hipnótico.



Foto. Patricio Belmar.

En este fragmento presentamos el salto- caída imprevista de los intérpretes al suelo. La acción pretende mostrar una secuencia intervenida por el nominativo de lo irracional, abstrayendo de esta forma la noción de dispersión, trasladándonos de un estado a otro sin una visión estructural coherente que sostenga el transcurso.

Figura 15
Shock saltos-caídas repentinas
Archivo de la autora



Foto. Patricio Belmar.

3.2.1. c. Contacto 1

En este fragmento, a través del espacio pequeño y de la descentralización, intentamos abstraer la noción de pérdida de identidad del ser, transformando el diseño en una suerte de amalgama que fusiona los cuerpos dejando de lado la individualidad.

3.2.1. d. Caídas y alzamientos.

Continuando con el estado hipnótico que aflora de los fragmentos señalados, diseñamos una acción en la cual los intérpretes caen al suelo para ser recogidos, y a su vez recoger, en un ejercicio de tiempo aleatorio y

contínuum. De esta manera abstraemos la mecanización del sin sentido desde un estado alucinatorio.

Esta acción, que instala la emoción mecanizada, nos acerca al concepto de moción como el logro de una determinación deliberada de accionar. Estamos al centro del pensamiento de Nikolais habitado por un valor inmediato y deliberado de llegar a un propósito donde el ir y venir se condensan en un quehacer.⁹¹

Figura 16
Shock caídas y alzares
Archivo de la autora



Foto. Patricio Belmar.

⁹¹Después de Beckett, el sentido de la acción no es el mismo ya que el actor no funciona más sobre los mismos resortes. En el caso de Nikolais se trata de llevar a cabo un estado de presencia particular. El intérprete dará a su acción una espontaneidad como si realizara su acción por primera vez.

3.2.1. e. La ilusión del vacío.

Figura 17
Shock Ilusion del vacío.
archivo de la autora



Foto. Patricio Belmar.

En la imagen observamos la acción metafórica del salto al vacío, alegoría del vaciarse de sí mismo o de aniquilarse. Esta acción se configura por medio de la acción del cuerpo que se enfrenta al espacio desde la ilusión de la nada. Será sostenido por los demás, los que lo sostienen manteniendo una distancia suspendida, en cuya acción deducimos el concepto de inmovilidad activa.

El estancamiento o pasividad es la primera fase de la moción opuesta a la inmovilidad activa que antepone al cambio que le seguirá. En este enfoque de la inmovilidad no solo se intenta la corporalidad estática, sino que también

aquella que estimula al intérprete para relacionarse de manera activa con el espacio-tiempo y el efecto que resulta de esta imagen.⁹²

3.2.2. Secuencia 2. La ofuscación.⁹³

Figura 18
Estreno Shock Primera individual
Fuente archivo autora

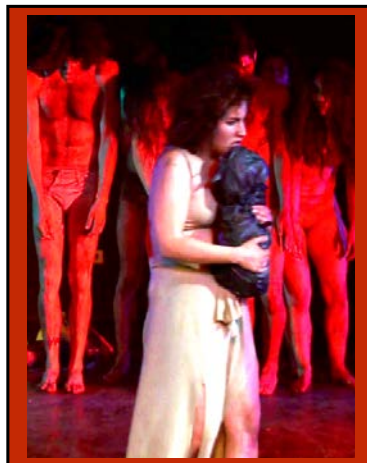


Foto. Patricio Belmar

Damos comienzo a esta unidad con la aparición de una mujer de rostro tensionado que se traslada en la diagonal. En sus brazos sostiene una envoltura de plástico negro, que asemeja una criatura pequeña con lo cual aludimos a la figura de una madre llevando un niño en sus brazos.

⁹²Nikolais Alwin, "El gesto único" capítulo V, «La stase», p.40.

⁹³ Ofuscación. Confusión mental grande que sufre una persona y que le impide razonar o ver las cosas con claridad: *el enfado te ha provocado tal ofuscación que no has pensado lo que decías*. obcecación, ofuscamiento. es.thefreedictionary.com/obcecaciones

El concepto de individualidad expulsada⁹⁴ ha sido escogida para la obra como una representación del ser de auto eliminarse. Abstraemos este estado por medio de diversos impulsos sublimados a través de tiempos repetitivos. En este caso se reitera la energía emocional que cada intérprete vivencia sin representar la emoción escogida, a raíz de lo cual aflora el naturalismo expresivo. Podríamos decir que se asemeja al tratamiento que del dibujo realiza el artista David Mazzucchelli.⁹⁵

Mazzucchelli compone planchas repletas de escenas complejas, en las que, por medio de un habilidoso uso de la secuencia, alterna múltiples planos de marcado carácter cinematográfico. El tempo de la historia es controlado con maestría por medio de viñetas que se suceden o se superponen, llevándose en ocasiones hasta el borde del papel; el fondo de la página pasa de blanco al negro sin solución de continuidad y sin que el lector sea consciente.⁹⁶

En esta secuencia me traslado por diversas asociaciones con las cuales pretendo encender el inconsciente del espectador. Los intérpretes se hincan realizando con la mirada un seguimiento de una figura imaginaria cuya trayectoria recorre la caída. Figuramos de este modo los cuerpos al lanzarse de las torres gemelas.⁹⁷

⁹⁴ El concepto de individualidad expulsada ha sido creado por la autora con el propósito de referirse a la expulsión de sí mismo. Basado en las víctimas inocentes de las torres gemelas donde pudimos observar como los cuerpos se lanzaban premedita mente al vacío expulsándose a sí mismos de una desgracia aun mayor, la de morir quemados y asfixiados, prefiriendo la libertad e morir en el espacio abierto.

⁹⁵David Mazzucchelli es un dibujante de cómics estadounidense, también profesor en Rhode Island School of Design y en el School of Visual Arts de Nueva York. Reconocido por su trabajo con Frank Miller en Batman: Año Uno y en Daredevil: Bom Again. https://es.wikipedia.org/wiki/David_Mazzucchelli

⁹⁶Luz Arana Luis Miguel. (2008)Revista digital Homines Com. II.IV Year one. 07/04/2008.

⁹⁷El **World Trade Center** (en español *Centro Mundial de Comercio*) es un complejo de edificios en construcción en el [Baio Manhattan, ciudad de Nueva York, Estados Unidos](#), que remplace a un complejo anterior de siete edificios con el mismo nombre y ubicado en el mismo lugar. El World Trade Center original incluía a las emblemáticas Torres Gemelas, inauguradas el 4 de abril de 1973, y destruidas en los [atentados del 11 de septiembre de 2001](#), junto con el World Trade Center 7. https://es.wikipedia.org/wiki/World_Trade_Center

Siguiendo con las imágenes de carácter asociativo trabajo con una intérprete que relata un lamento en idioma mapubundu. Al ofrecer al espectador la escucha del idioma mapuche, insertamos dicha sonoridad en la reminiscencia del inconsciente colectivo de la memoria. Nuevamente aplico el elemento abstracto utilizando el concepto de ilusión. Sin narrar necesariamente algún tipo de situación que referencie la raza indígena.

3.2.2.a. Recuerdo de Hiroshima.

Figura 19
Shock Hiroshima.
Archivo de la autora.



Foto. Patricio Belmar.

Como hemos planteado anteriormente, la obra evoca la catástrofe desde una noción generalizada. En este fragmento recurrimos a la estética del Butoh⁹⁸ o la danza de la oscuridad, para dar la ilusión de lo ocurrido en las

⁹⁸El **Ankoku Butō** (暗黒舞踏?) conocido en occidente simplemente como **Butō** -o **Butoh** por su transliteración inglesa- es el nombre utilizado para referirse al distinto abanico de técnicas de danza creadas en 1950 por [Kazuo Ohno](#) y [Tatsumi Hijikata](#), que, conmovidos por los fatídicos [bombardeos atómicos sobre Hiroshima y Nagasaki](#), comienzan con la búsqueda de *un nuevo cuerpo*, el cuerpo de la [postguerra](#). Cabe aclarar que durante esa década, las imágenes de algunos sobrevivientes llenaban las calles. Estos caminaban con sus cuerpos quemados y con los

ciudades de Hiroshima y Nagasaki, con el lanzamiento la bomba atómica.⁹⁹

Hemos abstraído la emoción de dolor a través de esta particular técnica que es el Butoh, cuya estética ya es de carácter metafórico.

3.2.3. Secuencia 3. Agitación.

Figura 20
Shock: La búsqueda.
fuente archivo de la autora.



Foto. Patricio Belmar

Dicha agitación se internaliza al comienzo sin recurrir a grandes movimientos como podría ser la forma de una agitación exterior. En este caso se sostiene a través de un avance de pasos cortos y arrastrados, simulando el hecho de atravesar un campo minado. Usamos la diagonal como una de las direcciones espaciales que tienen fuerza en el escenario.

globos oculares reventados y colgando sobre sus mejillas. Así nació el Butō, *la danza hacia la oscuridad*.
<https://es.wikipedia.org/wiki/Butō>

⁹⁹Los **bombarddeos atómicos sobre Hiroshima y Nagasaki** fueron ataques nucleares ordenados por Harry S. Truman, presidente de los Estados Unidos, contra el Imperio del Japón. Los ataques se efectuaron el 6 y el 9 de agosto de 1945, y pusieron el punto final a la Segunda Guerra Mundial. Después de seis meses de intenso bombardeo de otras 67 ciudades, el arma nuclear *Little Boy* fue soltada sobre Hiroshima el lunes¹ 6 de agosto de 1945,² seguida por la detonación de la bomba *Fat Man* el jueves 9 de agosto sobre Nagasaki. Hasta la fecha, estos bombardeos constituyen los únicos ataques nucleares de la historia.
https://es.wikipedia.org/wiki/Bombarddeos_at%C3%B3micos_sobre_Hiroshima_y_Nagasaki

El tiempo de avance de los intérpretes es lento al igual que la forma de los cuerpos se contrae, lo cual provoca la ilusión de cuerpo suspendido, concepto que se utiliza para lograr la sensación de pasmado.

3.2.3. a. Obsesión.

Figura 21
Shock. Miedo del límite.
Fuente archivo de la autora

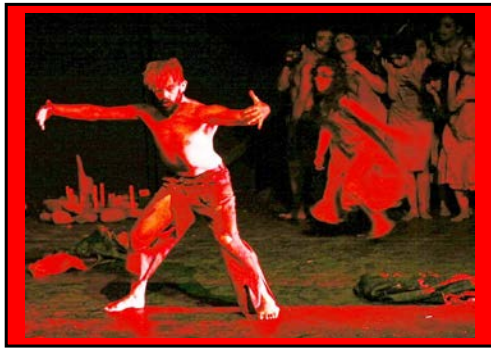


Foto. Patricio Belmar.

El propósito de este fragmento es dar la ilusión de cruzar un espacio considerando los límites que se deben imaginar. La estructura abarca la acción de un intérprete, el cual se adelanta a los demás. Por consiguiente se diseña la distancia coherente a dicha acción. Con la intención de abstraer esta idea, el intérprete diseña el espacio que recorre, de tal modo que avanza y retrocede lo que acorta y alarga el factor tiempo. De este modo podemos observar el elemento de duda, de inseguridad, con respecto a la búsqueda, la meta determinada por el imaginario.

La siguiente imagen revela un retraerse. Se abstrae a través de la forma convertida en capullo antes de la evolución. Volvemos a la larva en la incógnita de evolucionar o interrumpir su desarrollo. Forma diseñada, espacio y tiempo en suspensión.

Figura 22
Shock estreno Capullos
Archivo fotográfico de la autora



Foto. Patricio Belmar

3.2.3. b. Vigías.¹⁰⁰

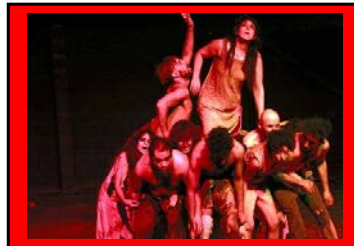
En este caso el vigía representa aquel que se adelantan a los demás tanto para descubrir un peligro como para pedir ayuda. Se diseña a través del grupo de intérpretes que avanzan conformando un bloque. Los vigías tomarán distancia del bloque con el propósito de cobrar fuerza para luego saltar encima del mismo.

Una vez arriba del bloque los intérpretes detienen su imagen aludiendo al ser inmovilizado por la incertidumbre. El constante recorrido del grupo, que

¹⁰⁰ Persona que se encarga de vigilar un lugar desde un punto apropiado, generalmente situado en alto, para poder avisar en caso de que exista un peligro o amenaza como también su rol es encontrar lo perdido.

varía las direcciones como hipnotizados, abstrae la sensación de búsqueda sin conciencia, de sobrevivencia.

Figura 23
Shock. Vigías.
Fuente archivo de la autora



Fotó. Patricio Belmar.

3.2.3.c. La torre.¹⁰¹

Una intérprete se separa del grupo que corre tras ella dispersándose al hacerlo. La intérprete escala a través de los cuerpos que se le han adelantado con el propósito de dar la ilusión de subir a una torre logrando un trazado espacial más alto que aquel de los vigías.

Realizamos de este modo la metáfora de la agitación externa, a través de un cambio de nivel en el espacio. La noción de espacio es predominante en

¹⁰¹La referencia más antigua a estos edificios se encuentra en la Biblia: el episodio de la torre de Babel, que se considera inspirada en los ziggurat mesopotámicos. En los limes fortificados del Imperio romano se construyeron turris y burgus, precedentes de las casas-torre medievales.^{2,3} La Edad Media fue un periodo caracterizado por la construcción de torres militares y religiosas (tanto cristianas como musulmanas). En otras civilizaciones distintas de la occidental se construyeron también torres con similares formas y funciones (pirámides mesoamericanas, torres del silencio zoroastrianas, gopuram de la India, pagodas chinas, castillos japoneses, etcétera); en algunos casos incluso alguna ciudad antigua edificó sus viviendas en altura, como Shibam (Yemen), la Manhattan del desierto.⁴

este fragmento, la intérprete desde la sensación de inhabilidad, intenta el clamor espacial.

Figura 24
Shock estreno Torres
Fuente archivo de la autora



Fotógrafo Belmar

3.2.4. Secuencia 4. Aislamiento.¹⁰²

En la imagen siguiente percibimos el aislamiento. Este se enfoca como una imagen formada por varios cuerpos que dan la impresión de abandono, debido a la forma con la cual se diseña. La metáfora del aislamiento reseña la apatía que se traza a través de un espacio pequeño, un tiempo estático y a una forma deshecha que relata dicho concepto.

¹⁰² Lo primero que tenemos que dejar patente es que aislamiento es un término que tiene su origen en el latín. En concreto, podemos afirmar que es fruto de la suma de tres [componentes](#) claramente delimitados: El prefijo "ad-", que puede traducirse como "hacia". El sustantivo "insula", que es sinónimo de "isla", y el sufijo "-miento", que es equivalente a "acción y efecto".

Figura 25
Shock estreno aislados
Fuente Archivo de la autora



Foto. Patricio Belmar

3.2.5. Secuencia 5. Deshumanización.¹⁰³

Dicha secuencia aparece como una continuación simbólica del aislamiento. De esa manera, al ser incomunicado, puede llegar al estado primitivo, transformando su cuerpo para dar la ilusión de una creatura primal. Hemos diseñado la corporalidad de este fragmento a través de movimientos cortos, tiempo *staccato* y formas que se alejan de la figura humana dando la ilusión de una creatura amorfa.

¹⁰³ El término *deshumanización* define un proceso mediante el cual una persona o un grupo de personas pierden o son despojados de sus características humanas. Los procesos de deshumanización, de valoración ética habitualmente negativa, remiten inmediatamente a la noción de [humanismo](#) como contracara éticamente positiva.

Figura 26
Shock estreno deshumanizados
fuente archivo de la autora



Foto Belmar

En la secuencia deshumanización nos valemos de tres situaciones que el ser realiza cuando se siente desprovisto de todo. Dichas situaciones las denominamos la sobrevivencia, el intento de ayuda y el plasmarse en alguna situación de la memoria colectiva

Figura 27
Shock sobrevivencia
Fuente archivo de la autora



Fotógrafo P. Belmar.

En esta escena recurrimos a la imitación de una respiración artificial imaginaria. Siguiendo con el elemento abstracto aplicado a la obra,

transformamos el tiempo deteniendo o acelerando los movimientos, debido a lo cual la imagen realista que imita la respiración artificial se transforma.

3.2.5.a. Intento de ayuda

Figura 28.
Shock Intento
Archivo de la autora



Foto Patricio Belmar

La ilusión de alzar la figura del caído, diseñamos movimientos de brazos que actúan distantes del cuerpo de aquel que intentamos levantar. Al manejar esta distancia o espacio logramos la acción metafórica del acto. O sea, no lo levantamos de manera literal sino que al recurrir a través de esta distancia a la metáfora o a lo no real logramos la ilusión del acto. Asimismo, el intérprete caído se irá levantando solo como si esta reacción fuese producto de la energía que lo ha sostenido; hecho que abstrae la acción descrita.

Figura 29
Shock plasmar el recuerdo
Archivo de la autora

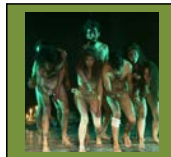


Foto Patricio Belmar

Los seres en Shock, al continuar en la búsqueda de lo inexistente, siguen realizando quehaceres desde la memoria del inconsciente colectivo. En este espacio exigen la ayuda que no vendrá. ¿Cómo lo diseñamos? Siguiendo con el estado hipnótico que acompaña la obra, los intérpretes extienden un brazo en tiempo *staccato* y dirigido a un espacio vacío.

Para esto utilizamos una estructura geométrica que direccionamos en tres vías. Al frente, a la diagonal y en el centro hacia sí mismos. En estas direcciones el gesto se repite varias veces dando la ilusión del recuerdo mecánico.

3.2.6. Secuencia 6. Destrucción.

La obra ha evolucionado hacia la ceremonia de la destrucción. Acá los intérpretes proceden a enterrar la figura de un recién nacido, simbolizando, a través de esta acción, aquello que es parte del comienzo de la vida. Siendo este fragmento de por sí, de carácter realista, recurro a un ritual en tiempo lentísimo, adjuntando un elemento de 5 puntas con el que pretendo dar la ilusión del aura. Figuración de eros y thanatos¹⁰⁴, de este modo la vida y la muerte se reúnen en un punto inmóvil.

¹⁰⁴ Freud teorizó que la dualidad de la naturaleza humana surgió de dos instintos: Eros y Thanatos. Vio en Eros el instinto de la vida, el amor y la sexualidad en su más amplio sentido y en Thanatos, el instinto de la muerte, la agresión. Eros es la impulsión hacia la atracción y reproducción; Thanatos hacia la repulsión y la muerte. Uno lleva a la reproducción de la especie, el otro hacia su propia destrucción. Fuente de inspiración para pintores y artistas a través de los siglos, este maniqueísmo continúa ofreciendo una fuerte fascinación a los artistas contemporáneos que forman parte de esta exposición, en la cual, cada uno a su manera, trayendo su propia experiencia, interpreta el ineludible significado de la condición humana. www.facebook.com/permalink.php?id=342790512585887&story

Figura 30
Shock ceremonia.
Archivo de la autora.



Foto. Patricio Belmar.

3.2.6. a. Lo irrevocable

En esta secuencia se recurre al fenómeno que corresponde a la aprensión del inconsciente colectivo ante lo inevitable que en este caso es el fin de la existencia. Lo delineamos a través de la llegada de un fenómeno de la naturaleza como es el ciclón, el cual provoca la ilusión de que los cuerpos se transforman en inanimados.

Figura 31
Shock estreno inanimados
fuente archivo de la autora

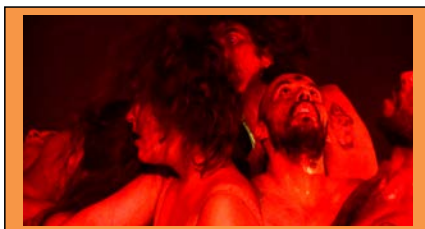


Foto Belmar

Abstraemos la imagen a través del sonido que provoca el ciclón, como también diseñando la inmovilidad de los intérpretes al escucharlo. Presentamos

aquel obstáculo que se torna más fuerte que la posibilidad de sobrevivencia que les resta, lo que desplaza al grupo a la atemporalidad de una antimateria.

3.2.7. **Secuencia 7. Eterno retorno.**

Finalizamos Shock con una secuencia de acciones caracterizadas por un ir y venir sin sentido, un buscarse entre los intérpretes y volver a estar solos. El espacio que recorren es circular y en la parte trasera del escenario vemos una pared que los intérpretes utilizan para estrellarse contra ella.

Figura 32
Shock eterno retorno
Archivo de la autora.



Fotografía Belmar

Dicho estado se da debido a la total sensación de abandono que genera una sociedad alejada del ser humano. Mientras los intérpretes siguen el recorrido inútil, uno de ellos genera en sí mismo la sensación de súplica sin fin ni principio.

Figura 33.
Shock la súplica
Archivo de la autora



Foto. Patricio Belmar.

3.3. PROCESO DE TRABAJO

3.3.1. Génesis

Shock comienza a raíz de dos estímulos predominantes. El primero, una noticia vista en televisión sobre el choque de trenes ocurrido en Buenos Aires Argentina el año 2013. Lo que se aprecia en la pantalla son cuerpos desparramados, personas heridas que intentan moverse, fierros esparcidos, partes del tren diseminadas y quebradas.

Dentro de ese escenario, logro percibir a un hombre mayor que caminando entre los cuerpos, mientras se toma la cabeza, exclama ¡Dios mío, Dios mío!, repitiendo la frase una y otra vez. El hombre afectado, no atina a hacer nada, solo grita y camina. El segundo estímulo para crear esta obra aparece desde un sonido ejecutado por la performer norteamericana Laurie

Anderson¹⁰⁵ denominada Transitory Life, o Vida en tránsito, sonido que se caracteriza por las intervenciones que la artista aplica a su relato vocal.

De forma instintiva, percibo dichos estímulos los cuales configuran en mí la sensación de catástrofe, hecho que generan las primeras experiencias escénicas.

Desde esta sensación voy conformando secuencias que a su vez encadenan expandiendo la sensación original en diversos cuadros que forman

¹⁰⁵ Laurie Anderson nació el 5 de junio de 1947 en Glen Ellyn, Illinois, Estados Unidos. Cantante, violinista, poeta, dibujante y artista experimental de performance, en los que combina música minimalista, diapositivas y reflexiones irónicas sobre el lenguaje, la política norteamericana, el rol de los sexos y la civilización occidental moderna en su conjunto. Ha inventado varios instrumentos, entre ellos el violín de arco de cinta, el cual tiene un cabezal magnético en lugar de cuerdas y una cinta de audio en lugar de las cerdas del arco, y un traje con sensores que disparan diversos sonidos de batería electrónica. https://es.wikipedia.org/wiki/Laurie_Anderson

la primera estructura de Shock. Con el propósito de traspasar mi vivencia a los intérpretes, realizo algunos ejercicios que he mencionado en la metodología propia, como son el estímulo del grito primario, el diseño de la emoción, entre otros. Asimismo, al investigar en esta tesis aplico de manera más acabada las nociones de estasis, de corriente molecular, de aura. De este modo se produce una sensación general de automatización, la cual provoca una estructura de carácter psicocorporal.

Asimismo, dicha composición se basa en el relato que cada intérprete debe obtener de sí mismo para que el trabajo no se transforme en una imitación de la sensación, sino que, por el contrario adquiera un carácter vivencial. Esta noción del relato es aportada por mi profesora guía Paula Gonzales quien asiste a la mayoría de los ensayos levantando conversaciones que permiten al intérprete una comprensión profunda de los referentes para adquirir dicha narración.

Es necesario aclarar que en la etapa de la tesis correspondiente a la praxis del magister, contamos con la asignatura de dramaturgismo¹⁰⁶. Esta clase fue impartida por la profesora Macarena Andrew, quien nos internó en la concepción del paso a paso, proceso de carácter teórico cuya finalidad es aportar a la construcción de un guión para el espectáculo que se prepara para la práctica de la tesis, que en mi caso ya estaba escogido.

¹⁰⁶El dramaturgista trabaja en sesiones uno a uno (como se dice en inglés). En ese lugar acompaña el proceso de escritura de un dramaturgo, desde el inicio de su proyecto, pasando por los distintos borradores del texto para llegar a un producto final que debe estar en condiciones de entrar a la sala de ensayo y alcanzar su montaje.

Este pre-guión ayuda fundamentalmente a aclarar el itinerario de las secuencias, sin embargo durante el proceso de construcción de la escena, el guion se modifica debido a que existen, principalmente, dispositivos que durante la práctica aparecen desde la asociación, como también desde el aporte de los intérpretes los cuales al llevarlo a la experiencia *in situ*, generan otras posibilidades de enfoque y encadenamiento de las series.

A mi entender la obra va surgiendo desde el estímulo original, configurándose en un estilo asociativo, por lo que la estructura fijada desde el guión se conforma de manera simultánea con las diferentes asociaciones.

Figura 34
Audición Shock el grito primario
Archivo de la autora



Foto Patricio Belmar.

3.4. CONCLUSIONES GENERALES.

"La gente libre y las mentes creativas no son propensas a modelos a seguir. Los modelos preconcebidos por otros son la manta de seguridad del espíritu no aventurero.

Alwin Nikolais.

3.4.1. Proceso de montaje.

En este proceso fue necesario compartir con los intérpretes de *Shock* "La otra escena" los elementos abstractos necesarios para la construcción de la obra, de tal modo que al pedir el aporte de un diseño sobre tal o cual temática, el intérprete aporta su material desde la comprensión de dichos dispositivos. En este transcurso de ensayos debo señalar que oriento la organización de las secuencias desde dos enfoques: Estructura fija ya diseñada y aporte del intérprete desde la improvisación.

La estructura fija se observa en lo que he denominado sucesiones grupales enfocando variantes como la materialidad simétrica o asimetría la cual alude al concepto de forma espacial enfocada desde el estado de desorientación. Un ejemplo de esta noción la observamos en el fragmento denominado los vigías, en el cual el grupo se traslada desde la emotividad para recorrer el entorno a través de figuras geométricas como son el círculo, la espiral, la diagonal hasta fijar un punto de suspensión en el espacio el cual los obliga a detenerse lo que nos provoca la sensación de estancamiento.

Dicho transcurso proviene de la energía emotiva o sea de aquella energía que es estimulada por una sensación. Al contrario de lo que Nikolais

aplicaba en su metodología que consistía en intervenir el espacio con el propósito de darle una belleza enfocada en la estética espacial, obviando la emoción.

El segundo proceso aplicado en los ensayos, refiere a improvisaciones aportadas con material propio del intérprete, de tal manera que se nombra el tema a diseñar pero no la forma de realizarlo. Un ejemplo de esto es el caso del fragmento que denominamos: Hiroshima, basada en el lanzamiento de la bomba nuclear en esa ciudad.¹⁰⁷ Tragedia que da origen a la danza de la oscuridad también llamada Butoh, la cual se caracteriza por expresar el dolor que ocasiona en los habitantes de esa ciudad el lanzamiento de la bomba.

En este fragmento propuesto, es el propio intérprete el que investiga en la técnica Butoh, adaptando la esencia de la misma a su corporalidad.

Al utilizar la disposición de las secuencias del guion preestablecido, pudimos percibir, diversas variantes necesarias de considerar para lograr la particularidad de la obra como fueron: el contraste de tiempo, la creación de imágenes no establecidas en el pre-guion.

Este hecho permitió un desarrollo que se tornó independiente de la estructura establecida. Este fenómeno se compara con el hecho de escribir una

¹⁰⁷ De la devastación de la bomba atómica surge una conciencia de humanidad muy fuerte que echa sus raíces en este arte preocupado por las sutilezas del alma, un alma que no quiere agradar -de ahí lo grotesco de sus imágenes- sino expresarse. Así, un cuerpo envejecido o castigado por la enfermedad puede ser expresado mediante el Butoh, como hizo Kazuo Ohno en sus interpretaciones de la vejez, donde aparecía en un estado de delgadez extrema. En definitiva, busca la libertad de la carne, lo que conlleva una exploración del inconsciente -de ahí el término "oscuridad" asociado a esta danza-.

obra de teatro o un libro: los personajes toman un camino imprevisible para el literato y el final resulta diferente de lo previsto inicialmente por el mismo autor.

3.4.1. b. La búsqueda de la originalidad.

Dicha búsqueda, propósito final del método de Nikolais, refiere principalmente al concepto de la singularidad que el intérprete debe encontrar por sí mismo a través de la investigación de los cuatro básicos mencionados. Al realizar la obra *Shock* dichos conceptos pasaron a segundo plano ya que el relato interno del intérprete fue enfocado como prioritario.

Un ejemplo de esto lo observamos en el fragmento del caos correspondiente a la primera secuencia de la obra: en esta se observa el gesto del grito primario el cual proviene de la tensión acumulada en la experiencia de cada cual, lo que posibilita que el intérprete indague en sus sensaciones estimulando desde su percepción, el relato temático.

El método de Nikolais se basa principalmente en la *moción*, la cual delinea el diseño de la transición hacia el objetivo. Dicha noción del transcurso consiente, la transformamos en la emocionalidad energética activa.

En otras palabras nos interesa la materialidad de la energía emocional la cual trasciende el concepto puro de la *moción*. Por lo cual hemos indagado en gestos, movimientos, imágenes que relatan la esencia de la impresión y que hemos aplicado a través de la metáfora.

3.4.1. c. La aplicación de la metáfora.

La gran cantidad de datos recolectados sobre la metáfora sugiere enfáticamente que muchos de los conceptos abstractos, si no la mayoría, son codificables y reconocibles primordialmente como «ideas metaforizadas», es decir como conceptos que se derivan cognitivamente mediante el razonamiento metafórico y un proceso de asociación metafórica.¹⁰⁸

En *Shock "La otra escena"* como elemento de prueba de nuestra propuesta teórica, nos valemos de aquellas imágenes que emergen del inconsciente colectivo. De tal forma que nos referimos a las nociones de deshumanización, animalidad, desorientación, ofuscación entre otros, con el objetivo de graficar la Gestalt del trabajo.

A modo de ejemplo abordamos el aislamiento a través de seres arrinconados en su propia incomunicación sin que logren captar el movimiento de otros cuerpos lo que permite un retrato de delirio tanto grupal como individual recordando el carácter automatizado de dicho aislamiento.

En el caso de la desorientación construimos el traslado multidireccional de los intérpretes a través de la suspensión de su foco de atención, por lo que su concepción de la orientación se traslada de un punto a otro. Por tanto nos valemos de una imagen grupal cuya idea de la orientación se traslada de un lado a otro asemejando zombis arrastrados en su propia obsesión.

¹⁰⁸ Danesi Marcel Artículo metáfora y concepto abstracto Revista la puerta FBA N°2
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/20022>

Para diseñar la ofuscación nos valemos de imágenes grupales en elevación como observamos por ejemplo en el fragmento denominado la torre, en el cual el grupo humano envuelto en la sensación de urgencia va tornando la espacialidad a través del cambio de niveles o sea los cuerpos recorren desde el espacio contenido al espacio expandido. Este último es construido por una figura piramidal donde una intérprete sostenida por los demás consigue la ilusión de la cumbre, lo cual remite a la memoria colectiva de un laberinto interno erigido por el deseo de imaginar una liberación irreal.

Las parábolas mencionadas permiten que el trabajo contenga una corporalidad enfocada a través de una multiplicidad de signos, símbolos y secuencias que finalmente conforman un relato figurado lo cual provoca en el espectador una simbiosis de su discernimiento simbólico con la metáfora observada.

Como bien señala José Gil¹⁰⁹, esa multiplicidad no implica necesariamente una complejidad, ya que sigue la "misma dirección que la obra induce", lo que quiere decir que pueden ser opuestas entre sí, contradecirse, atentar contra el gusto subjetivo de cada espectador.¹¹⁰

3.4.4. Geografía emotiva.

Shock instala temas tales como el abandono, la marginación, el abuso de poder y en general el tema de la catástrofe provocada por el hombre, de tal

¹⁰⁹ José Gil, ob. cit., p. 213.

¹¹⁰ Revista digital de teoría y crítica teatral Telón de Fondo pág. 246

manera que abordamos diversas tragedias como son la bomba lanzada en Hiroshima, el ataque a las torres gemelas, la desaparición de los 43 jóvenes mexicanos en Iguala, como también los detenidos desaparecidos de nuestro país.

A partir de esto, en el periodo de ensayos de la obra, fue necesario enfocarnos en la percepción de los intérpretes sobre los hechos aludidos y en la manera como orientaban y comunicaban dicho tópico desde su psico-corporalidad. La energía emocional influenciada por su entorno, invoca una esencia propia y singular, una suerte de memoria colectiva social que se expresa desde lo que he denominado geografía emotiva.

Interactuamos emocionalmente con los lugares, de la misma manera que la memoria, personal y colectiva, es espacial; nuevas líneas de pensamiento abordan la relación entre sentimiento y construcción social, y así mismo las emociones tienen una gran importancia a la hora de configurar el espacio público.¹¹¹

Por ejemplo al trabajar con una intérprete de raza mapuche percibimos que le resultaba particularmente fácil recorrer sensaciones de dolor, de protesta y rebeldía las cuales están ligadas a lo experimentado por el pueblo Mapuche.

De tal modo que la hablante en mapubundu simboliza el inconsciente colectivo del lamento mapuche el cual corresponde al fragmento: individualidad expulsada, propio de la secuencia de la obra que hemos denominado: ofuscación

¹¹¹ Reseña Geografía emocional <https://geobloggeo.wordpress.com/2010/07/29/la-geografia-emocional/>

Figura 35
Habla en mapubundu
Fuente Vicky Larrain



fotografía Belmar

Sensaciones percepciones y emociones constituyen un trípode que permite entender donde se fundan las sensibilidades. Los agentes sociales conocen al mundo a través de sus cuerpos. Por esta vía un conjunto de impresiones impactan en la forma de intercambio con el contexto socio ambiental. Dichas impresiones de objetos, fenómenos, proceso y otros agentes estructuran las percepciones que los sujetos acumulan y reproducen. Una percepción desde esta perspectiva constituye un modo naturalizado de organizar el conjunto de impresiones que se dan en un agente.¹¹²

Debido a lo enunciado se produce la necesidad de estimular en el interprete una comprensión de carácter vivencial para de esta forma ir en busca de lo intrínseco de sus pasiones, deseos y sentimientos lo que en su conjunto establecemos como geografía emocional.

De acuerdo a Norbert Servos ¹¹³el individuo y la sociedad forman una unidad de interacciones", de tensiones establecidas entre el mundo exterior (de las reglas, de las normas, de las costumbres) y el mundo interior (de las sensaciones) y es exactamente en ese contexto que los comportamientos humanos se desarrollan.¹¹⁴

¹¹² SCRIBANO Adrian (2012) Sociología de los cuerpos/emociones Revista latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad N°10 año 4 pag.102 <http://www.relaces.com.ar/fullissue/RELACES-N10.pdf> pag 102

¹¹³ Norbert Servos escritor y filoso de origen alemán escribe su tesis en la Universidad de Colonia denominada Danza-teatro emancipadora ejemplificada por Wuppertal Dance Theatre Actualmente prepara un libro en la danza-teatro expresiva de la republica de Weinmar. Y escribe para el diario Ballett-Info.

¹¹⁴ Norbert Servos, Pina Bausch o el Artes de vestir un pescado rojo" Paris, L'Arché 2001; p. 34-35.

3.4.5. Resultados.

Nuestra exploración nos permitió descubrir pasarelas originales entre el tiempo y la música, entre el espacio y la ilusión, entre *moción* y emoción vislumbrando campos variados como la posibilidad de diseñar la esencia a través de funciones como la aplicación de la metáfora, la geografía emotiva, el gesto y la imagen diseñadas en una estructura iconográfica corporal, entre otras. Contrariamente a nuestro trabajo precedente, intentamos no hacer de los conceptos empleados lo fundamental de nuestro análisis sino acercarnos a los elementos que hacían que estos dispositivos fuesen posibles de situar desde otro enfoque.

Reagrupando herramientas pedagógicas, los dominios como la *moción*, el *espacio*, la *forma*, el *tiempo*, constituyen una herencia que en mi parecer hay que defender, hacer saber pero también cuestionar.

Desde mi práctica como alumna e investigadora de dicho método, realizo este cuestionamiento al transformar y adaptar desde una mirada propia la metodología de Nikolais.

Dicho cuestionamiento me ha llevado a realizar una adaptación de esta metodología, la cual en mi opinión necesitaba actualizarse para situarse acorde a una visión contemporánea y por sobre todo latinoamericana.

A partir de esta investigación teórico práctica he podido mostrar y concluir que el elemento abstracto fusionado con la energía emotiva constituye

un complemento de gran utilidad para la actividad pedagógica y creativa actual pero que debe ser reconstruida conforme a nuestra identidad.

La actualización de las nociones que exploramos y el trabajo de reflexión que fundó nuestra investigación nos permitió encontrar numerosas personas y estudiar multitudinarios documentos, sin embargo este trabajo queda abierto. No desembocamos pues en certezas afirmadas, sobre un método que podríamos imaginar eterno o único.

Por este motivo pienso que es posible diseñar nuevos referentes que consideren la metodología mencionada desde nuestra percepción. El resultado de esta indagación podría aportar una autenticidad y originalidad inesperada en futuras investigaciones sobre el área.

BIBLIOGRAFIA

BABLET, D; L'expressionsisme dans le Theatre européen. Centre national de la recherche scientifique. Paris, 1971.

BAUDELAIRE, CH: Las flores del mal. Libraires Editours. Paris. 1852. BAUDELAIRE, CH: Poesía completa. Ediciones Akal. Madrid 2003.P.105.

ARISTOTELES: La Poética. Editorial El Libertador, Buenos Aires Argentina 2005

ARTAUD, A: *El teatro y su doble* (1932). Editorial Sud americana. Buenos Aires. 2005.

ACKERMAN,D: *Una historia natural de los sentidos* (1990) Editorial Anagrama. Barcelona 2002

ANDRADE PEREIRA, M: *La espacialidad de los afectos* Artículo Revista digital Telón de Fondo <http://www.telondefondo.org/numero16/articulo/435/la-espacialidad-de-los-afectos-en-pina-bausch.html>

BOAL, A: *Juegos para actores y no actores*.(1990) Alba editorial, S.I.U. Barcelona, España.1998.

BUTLER, J: Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y Discursivos del «sexo».(1993) Buenos Aires, Paidós, 2005.

BAUDELAIRE, CH: *Las flores del mal*. (1852) Ediciones Akal. Madrid 2003. Paris. 1852.

CIIMENHAGA, R: *The Pina Bausch Sourcebook*.Nueva York Editorial Routledge 2013 impreso

CLIMENHAGA, R: *Pina Bausch* Nueva York Editorial Routledge 2003 impreso

COLOME, D: *El indiscreto encanto de la danza*. Editorial Turner. Madrid. 1989. Editorial Orbis. Barcelona. 1985.

CEBALLOS E. Principios de dirección escénica Editorial Escenología México 1999

CORNAGO O: Teatro Post Dramático Las resistencias de la representación
Editorial: Universidad de Castilla-La Mancha 2006

DEBORD G *La sociedad del espectáculo* Trad. revisada por Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano (1998).<http://sindominio.net/ash/espect.htm>

ECO, H: *Como se hace una tesis* Trad. Lucía Baranda Areta y A. C. Ibáñez, Barcelona Editorial Gedisa 2001 Impreso

GRAY, W *The dance- Theater of Alwin Nikolais* Tesis. Utah University. 1967
<http://content.lib.utah.edu/utis/getfile/collection/etd1/id/1754/filename/1741.pdf>

GITELMAN, C: *The Return of Alwin Nikolais: Bodies, Boundaries and the Dance Canon* Ed. RANDY MARTIN Nueva York Editorial Wesleyan 2007 Impreso.

GALLARDO JORGE *Teatro y abstracción* Es Scribd Publicado por: Jorge Gallardo Jun. 02, 2010 web visita abril 2014.
<https://es.scribd.com/doc/32363406/Teatro-y-abstraccion-Jorge-Gallardo>

KAPROW ALAIN *La educación del des-artista* Editorial Angora Madrid 2007

KURAPEL, A: *Teatro-performance: Exploración escénica de la alteridad.* Revista Conjunto. nº 141. 2 Chile. 2006

LAWTON MARC *A la recherche du geste unique* Tesis Université Charles-de-Gaulle – Lille III 2003 Impreso.

LEON DE M. *Espectáculos escénicos: producción y difusión* Editorial CONACULTA/FONCA, Dirección General de Vinculación Cultural, 2004

NIKOLAIS A, LOUIS, M *The Nikolais/ Louis Dance-theater Technique* Nueva York Editorial Routledge 2005 Impreso.

RANCIERE J *El espectador emancipado* Traducción de Ariel Dilon Ediciones Ellago España 2008

SANCHEZ, JA: *La Escena Moderna* Madrid Editorial Akal Madrid 1999 Impreso

SANCHEZ, J.A: *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. España. 1999.

VASQUEZ ROCCA, R *Danza abstracta y psicodrama analítico*. Revista: Observaciones filosóficas. Universidad Andrés Bello 2010 web visita octubre a mayo 2014 www.observacionesfilosoficas.net/artpinabau.html

VICTOR HUGO *Manifiesto Romántico* Editorial Península 2002 Madrid

WALTER B *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Cultura visual, 15 trad. Alexie Geers. Medio de publicación Web 2012 <http://culturevisuelle.org/photographies/archives/>

ANEXO 1

1.-Biografía de Alwin Nikolais.

Alwin Nikolais 1910-1993, hijo de padres rusos, nace en Connecticut, Estados Unidos iniciándose en las artes desde temprana edad. Su primer estudio artístico fue el piano, ejecutando este instrumento en una serie de teatros, iglesias, y luego acompañando el teatro de marionetas. Con dos años de experiencia en este arte se gradúa de la Universidad de Southington. Un anuncio del periódico lo lleva a audicionar para ser organista en Westport Connecticut obteniendo su primer trabajo como músico profesional a los 16 años. Acompaña las películas de la Época dorada de Hollywood "Golden Era," aprendiendo a improvisar sobre diversas atmosferas y acciones de las películas. Vuelve a Southington y sin dificultad aprende la técnica del ballet y del tap. En esa pequeña ciudad no existía todavía la danza moderna ya establecida en Nueva York. Fue un profesor de danza quien por primera vez lo invita a ver un recital de Mary Wigman principal musa de la danza expresionista alemana. Wigman es considerada una de las grandes artistas alemanas perteneciente al grupo [expresionista Die Brücke](#) quien durante la [Primera Guerra Mundial](#), se relacionó con el grupo [dadaísta](#) de [Zúrich](#).¹¹⁵

Asistir a la performance de la artista fue una experiencia que determina tanto la vida artística como el pensamiento filosófico de Nikolais. En este

¹¹⁵ <http://balle.about.com/od/Danza-moderna/p/Mary-Wigman-Y-Su-Danza-Expresionista.htm>

espectáculo, Nikolais observa como los intérpretes tocan percusión al mismo tiempo que se mueven lo que le entrega una visión diferente sobre el uso de la música. Durante ese periodo un grupo de teatro local realizaba percusión con la profesora Truda Kaschmann refugiada judía.

Nikolais le plantea su necesidad de participar de sus clases, a lo cual se le responde que prioritariamente es necesario aprender el arte de la danza.

Comienza entonces estudios en este arte, al mismo tiempo que es nombrado director del teatro de marionetas de Hartford. Con aquel minúsculo teatro de 15 marionetas es que sus primeras ideas acerca del concepto de moción (noción que tomara como eje central de su creación) van emergiendo.

“Las marionetas denominadas motion durante el renacimiento ingles interesaron a jóvenes y adultos debido a sus extraordinarias y diversas formas de expresión.”¹¹⁶

Durante tres años dirige el teatro de marionetas para luego dedicarse por completo a sus estudios de danza y en sus primeras coreografías ya utiliza elementos como fueron especies de estructuras con grandes volúmenes de libros que intervenían la escena y guiaban a los intérpretes. Paralelamente enseña la choro script¹¹⁷ en la Universidad de Hartford

¹¹⁶ Véase Gray Grant Winston The Dance Theatre of Alwin Nikolais pagina 11. University of Utah, 1967 Estados Unidos

¹¹⁷ Sistema de notación creado por Alwin Nikolais fundado en la energía y el ritmo presentado como una tabla de inscripción de la duración de una frase coreográfica. <http://beamstowjournal.org/choroscript.htm>

En el año 1936 es contratado para realizar coreografías en el Federal Theater Project producción de The Brothers Kapek's The World We Live In at Hartford's Avery Memorial Theater. En el verano de 1938, Nikolais hace su primer contacto con los grandes pioneros de la danza moderna: Marta Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman and Hanya Holm los cuales dan talleres de danza moderna y quienes lo invitan a participar de sus compañías, pero sin remuneración.

En una entrevista dada a Winston Gray estudiante de la Universidad de Utah, Nikolais agrega: "Es la vieja historia: para estar en una compañía de teatro o danza uno tiene que realizar otros trabajos con el fin de subsistir, simplemente no hay dinero para el arte".¹¹⁸

Al volver a Hartford, Nikolais trae consigo nuevas ideas hecho que lo estimula para abrir su propio estudio y formar su primera compañía. En el edificio donde enseña, se encuentra con Ann Randall profesora de arte dramático. Los dos artistas combinan la enseñanza de sus talleres en términos de danza y drama. "Es en el verano de 1940 en el Mills College en Oakland California, que Nikolais conoce a Merce Cunningham"¹¹⁹ Al volver nuevamente a Hartford invita a Marta Graham a realizar presentaciones en el Museo Avery Memorial con el propósito de ampliar las audiencias para el arte de la danza moderna.

¹¹⁸ Véase Gray Grant Winston The Dance Theatre of Alwin Nikolais página 15. University of Utah, 1967 Estados Unidos.

¹¹⁹Véase <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cunningham.htm>

Asimismo, durante ese su primer periodo, el Hartt College una excelente escuela de música decide ampliar su enseñanza con un departamento de danza. Nikolais es contratado para este efecto. Un espacio que serviría a Nikolais para enseñar danza al mismo tiempo que investiga en la composición de su música.

En mayo de 1941 en el Auditorium del Colegio presenta las obras: American Folk Themes, y Evocación, sus dos primeros trabajos todavía inmersos en la danza moderna. Es importante resaltar que es llamado a participar de la segunda guerra mundial en 1943 hasta 1945. Al volver a Hartford su estudio ha sido alquilado a otro arrendatario y solo cuenta con su trabajo como maestro de danza en el Hart College. Es recién en 1948 cuando es llamado a dirigir The Henry Street Settlement un espacio teatral en la ciudad de Manhattan, Nueva York. La escuela que comienza, tiene como primera exigencia, el interés, luego estudiar creatividad tanto como técnica. Dos de las estudiantes más destacadas y que cumplen con lo demandado son Gladys Bailin y Phyllis Lamhut. Luego se integran Murray Louis, Reverlev Schmidt y Bill Frank.

Todos ellos formaran parte de la nueva compañía de Nikolais, la cual interpreta mayormente obras infantiles entre las cuales destacamos el espectáculo Lobster Quadrille. A través de dichas presentaciones, Nikolais indaga en la narración teatral, los elementos, los vestuarios, los cuales comienzan a caracterizarse por el diseño abstracto.

Es durante esta época que Nikolais comienza a desarrollar sus ideas acerca de la relación entre sonido y moción. Este concepto se amplía a través de dos años materializándose junto con formas de acción tiempo y espacio en su método pedagógico y en su propuesta poética al realizar obras como Mask Props and Mobiles 1953, Kaleidoscopio y Tent.

En 1956, el Teatro de Danza Nikolais fue invitado a la primera de sus muchas apariciones en el American Dance Festival. Con esta presentación, su puesta en escena, comienza un estilo único, estableciéndose en la vanguardia de la danza-teatro contemporánea estadounidense.

“Con la temporada de 1968 de París de la compañía en el Theatre des Champs-lisis, el impacto “Nikolais”, creció internacionalmente. Después de París, la compañía se presenta en el mundo entero. Aquí comenzó una larga relación artística con el Theatre de la Ville, que se inició en 1971 y continúa ahora, después de su muerte. En 1978, el Ministerio Nacional de Cultura francés le invitó a formar el Centro Nacional de la Danza Contemporánea de Angers, Francia. “Nikolais es nombrado director artístico del Centre Nationale de Dance Contemporaine in Angers entre los años 1979 a 1981, además de crear la obra Schema para el Ballet del Opera de Paris en 1985”.¹²⁰

¹²⁰ Véase Bearnstown Journal <http://bearstowjournal.org/theaterAN.htm>

Entre los años 1970-1993 con la colaboración de "Murray Louis"¹²¹ Nikolais mantiene la escuela de Henry Street Playhouse, con 200 estudiantes y 10 profesores. Simultáneamente su Compañía presenta funciones a lo largo de Estados Unidos y en el Extranjero.

De sus trabajos Nikolais expresa: La iluminación sirve como vestuario y el sonido da la ilusión de emanar de los cuerpos de los intérpretes. Jessica Sayre miembro de la Compañía observa: Cuando interpreto sus obras me siento dos veces más alta y grande y a veces tengo la impresión de ser parte del trabajo de un mago. En 1978, Nikolais es invitado a dirigir el Centro Nacional de Danza- Teatro de Angers (CNDC) donde forma hasta el año 1981 toda una generación de coreógrafos franceses y extranjeros como son Philippe Decouflé, Carolyn Carlson Patrice Grimout. Alwin Nikolais se aleja de todas las demás tendencias modernas Su visión de la escena es la de un pintor o escultor, una forma especial de teatro en la cual la iluminación los accesorios cobran tanta importancia como los intérpretes que se transforman en formas de movimiento. Agnès de Mille.

En 1987 fue galardonado con la Medalla Nacional de las Artes del Kennedy Center Honors. Alwin Nikolais dio al mundo una nueva visión de la danza y fue nombrado el "padre del teatro multimedia". Recibió el premio de honor de la ciudad de París, el Grande Medaille de Vermeille de la Ville de Paris, así como medallas de Sevilla, España,

¹²¹ Louis Murray american choreograher and dancer. Associate with Nikolais/Louis dance foundation.

Atenas, Grecia, y otras 30 ciudades, tanto extranjeras como nacionales. A menudo se le refiere como el patriarca de la danza moderna americana francesa, Nikolais es un caballero de la Legión de Honor de Francia y Señor de la Orden de las Artes y las Letras. Le fueron concedidos cinco doctorados honoris causa como también fue designado dos veces al becario Guggenheim.

Alwin Nikolais, muere en Nueva York en 1993.

En la actualidad la Compañía Ririe-Woodbury¹²² fundada bajo la dirección de Murray Louis tiene como objetivo contribuir a la difusión de la obra de Alwin Nikolais a nivel mundial.

Figura 36
Alwin Nikolais Fuente Archivo.
Global Británica



¹²² The Ririe-Woodbury Dance Company, Compañía de danza-teatro contemporánea que trabaja con la Universidad de Utah, Estados Unidos. Se dedica a crear y presentar trabajos originales y a promover de la danza-teatro como una forma de arte.

