

LA INFLUENCIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN *THE GREAT TAMER* (2017) DE DIMITRIS PAPAIOANNOU

THE INFLUENCE OF THE PLASTIC ARTS ON *THE GREAT TAMER* (2017) DE DIMITRIS
PAPAIOANNOU

GIUSEPPE ORRÚ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El presente artículo pretende ser un primer acercamiento a las artes plásticas dentro de la producción dancístico-teatral del artista griego Dimitris Papaioannou. A partir de sus estudios académicos en el ámbito de las artes visuales (entre las que se encuentra la pintura) y su posterior acercamiento a la danza (gracias a su formación tanto en Grecia como en los Estados Unidos), se enumeran las etapas artísticas experimentadas por Papaioannou, cada una en el signo de una disciplina y corriente artístico-visual particulares. Por lo tanto, partiendo de la definición de lo que se entiende como *tableau vivant* y *teatro de la imagen*, este artículo intenta señalar dichas influencias en el caso específico de la obra *The Great Tamer*, parte de la *Trilogía de la lucha* (que comprende, a su vez, *Primal Matter* y *Still Life*).

Palabras clave: Dimitris Papaioannou, *The Great Tamer*, Teatro de la imagen, *Tableau Vivant*, Arte

Abstract: This article aims to be a first approach to the relations of plastic art within the dance-theatrical production of the Greek artist Dimitris Papaioannou. From his academic studies, within the visual arts (such as painting) and his later approach to dance (thanks to his studies both in Greece and in the United States), the artistic stages experienced by Papaioannou are listed, each one in the sign of a particular artistic-visual discipline and current. Therefore, starting from the definition of what is understood as *tableau vivant* and *theater of the image*, this paper intends to point out these influences in the specific case of the work *The Great Tamer*, part of the *Fight's Trilogy* (which also includes *Primal Matter* and *Still Life*).

Keywords: Dimitris Papaioannou, *The Great Tamer*, Image Theatre, *Tableau Vivant*, Art

INTRODUCCIÓN

EL ARTISTA POLIVALENTE DIMITRIS PAPAIOANNOU (ATENAS, 1964) es considerado uno de los artistas contemporáneos griegos más influyentes; además, es también uno de los responsables del cambio en el panorama de la danza y el teatro contemporáneo en su país.

Su formación se desarrolla originariamente en el campo de las artes plásticas, para luego concentrarse en el terreno de la danza y el teatro. Gracias a esto, en cada producción, el valor iconográfico y visual, mediados por la danza, llevan al artista griego a la creación de imágenes vivas, a través de las cuales construye una dramaturgia sin palabras que atraviesa los campos de la historia, la cultura y las relaciones interpersonales con una mirada antropológica. En su dramaturgia el hombre es el elemento central, al igual que en la obra pictórica de Tsarouchis¹.

El propósito de este artículo es el de señalar el imaginario iconográfico-visual usado por Papaioannou a la hora de construir sus espectáculos, evidenciando qué tradiciones artísticas llegan a influenciar sus puestas en escena y tomando como referencia la escenificación de *The Great Tamer* (2017). Para ello, y como punto de partida, se relacionan los conceptos del *tableau vivant* y del *teatro de la imagen*, lo cual favorecerá un acercamiento al análisis artístico-visual de la obra del coreógrafo de Atenas.

Por otro lado, la metodología aplicada en el presente estudio deriva de la desarrollada por Jara Martínez Valderas y José Gabriel-Antuñano, publicada en el libro *El análisis de la escenificación* (2021). Aunque originariamente desarrollada haciendo referencia al *teatro de habla*, a continuación, se examinarán las potencialidades de dicha metodología en distintos campos, como lo es la danza teatro.

1. EL CONCEPTO DE TABLEAU VIVANT

Con el término francés de *tableau vivant* se hace referencia a toda acción escénica cuyo objetivo es la reproducción en directo, a través de *per-*

¹ Yannis Tsarouchis (Atenas, 1910-1989) fue un pintor griego perteneciente a la *Generación del 30*. Sus obras principales incluyen desnudos masculinos, cuya estética hace referencia al clasicismo griego.

formers, de una imagen, generalmente una pintura o una escultura. Se trata, pues, de un tipo de representación escénica cuyos participantes permanecen en silencio, con el objetivo de recrear o evocar una obra de arte de varios tipos².

Se pueden encontrar ejemplos de *tableaux vivants* a lo largo de la historia de las artes escénicas, en especial durante la época barroca, que gozó de particular fortuna y aparece en diversas obras dramáticas. Un ejemplo representativo de esto puede encontrarse en los Países Bajos entre el siglo XVI y XVII, donde su uso se integraba en momentos de gran relevancia para la vida pública de las ciudades, como en las *entradas triunfales* de los nuevos gobernantes y de los monarcas [Bussels 2019: 79-80]. Sin embargo, el empleo de los *tableaux* no es exclusivo de las fiestas públicas y también tiene una aplicación en el teatro. El origen de los *tableaux vivants* en el contexto teatral holandés ha sido concretado en las *Rederijkerskamers* (cámaras de retórica), que son agrupaciones teatrales amatorias que se difunden en el territorio entre los siglos XV y XVI y cuyos miembros se apodan *Rederijkers* (retóricos). Las temáticas abordadas por estos *tableaux vivants* son a menudo religiosas, moralistas y alegóricas, con la aparición de criaturas, como ángeles, que recitan versos de la Biblia, o con la aparición de las virtudes [Bussels 2019: 84-90], escenificadas antes, durante y después del drama, aprovechando la estructura del escenario holandés³. Cabe destacar que los *tableaux* no interrumpían la acción escénica, sino que más bien la suspendían.

Posteriormente, a partir del siglo XVIII, este género performativo se independiza progresivamente de las funciones teatrales, convirtiéndose en parte de los *divertissements* de las clases altas europeas. Su origen como género autónomo se remontaría a las

2 Anónimo (s.f.): «tableau vivant», *Treccani*. Recurso web <https://www.treccani.it/vocabolario/tableau-vivant/#:~:text=m.%2C%20fr.,una%20scena%20religiosa%20e%20sim>, Fecha de consulta: 18 de febrero de 2023.

3 El escenario constaba de una sección en fondo al proscenio, dividida en compartimentos y ocultada por cortinas. Estas se levantaban para mostrar al público la composición del *tableaux*, para luego volver a cerrarse.

experiencias de Emma Hamilton –mujer del embajador inglés en Nápoles, William Hamilton– y las llamadas *attitudes*, que tenían lugar en su casa, para un público de invitados, recurriendo a la iconografía (pictórica y escultórica) clásica y neoclásica como referencia principal [Satz 2002: 80].

Desde Europa, durante el siglo XIX, las *attitudes* impulsadas por Hamilton llegan a los Estados Unidos, donde se desarrollarán en los géneros del *vaudeville* erótico y del teatro *amateur*, generalmente bajo la dirección de mujeres y, más tarde, convencionalizado por el trabajo de François Delsarte, que caracteriza a sus *tableaux* con un matiz cristiano [Fischer 1997: 28]. También, cabe destacar que, en los Estados Unidos, «El delsartianismo estadounidense se convirtió casi exclusivamente en un movimiento de mujeres, lo que les permitió liberar sus cuerpos de las constricciones de la sociedad victoriana al tiempo que daban a conocer en gran medida la danza moderna estadounidense»⁴ [Satz 2002: 92]. Asimismo, como señala Fisher [1997: 28], los *tableaux* tenían una función social clara: instruir a las mujeres de la clase media, incluyendo una educación de la *bella presencia*.

En la actualidad, ejemplos de *tableaux vivants* pueden señalarse dentro de la escena artística y teatral de varias maneras, como son las *performances* desarrolladas por las artistas Vanessa Beecroft y Marina Abramovic, pero también las instalaciones y *videoclips* de Suzanne Lacy, Robert Wilson (como los *Video Portraits*, o diversas producciones teatrales), o el cantante estadounidense Lil Nas X (*Tales of Dominica*, 2022), entre otros.

2. EL CONCEPTO DE TEATRO DE LA IMAGEN

Para la definición de lo que -aquí- se entiende como *teatro de la imagen*, es preciso tener en cuenta el complejo y heterogéneo panorama donde se ubica: el *teatro posdramático*. Tal y como Hans Lehmann define en su obra monográfica *Postdramatisches Theater*

4 Traducción propia.

(1999), con este término se reúne toda experiencia teatral «que se dispone a operar más allá del drama [es decir, el texto dramático] tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral» [Lehmann 2013: 44], lo que causa la desvinculación entre texto dramático y puesta en escena, haciendo de esta última un campo artístico y semántico independiente.

En este contexto, en el intento de construir una escenificación que prescinde (en varias medidas) del texto verbal, se sitúa el interés hacia una dramaturgia visual hasta sus consecuencias más extremas: la abolición del texto dramático. Por lo tanto, podríamos definir el *teatro de la imagen* como aquel que desplaza las imágenes para autogenerarse y autoregenerarse constantemente y donde la imagen no se limita a un papel secundario o pasivo, sino que más bien dialoga activamente con la dramaturgia, definiéndola en todos sus aspectos⁵. Un ejemplo de este tipo de teatro se observa en Robert Wilson (Waco, 1941). En el análisis presentado por Lehmann, este se presenta como el exponente de un teatro de transformaciones constantes, de un *metamorfismo* escénico, donde los personajes (reducidos a meras figuras dentro de un cosmos homogéneo) son puestos en marcha y movidos por *energías*, así como caracterizados por movimientos a cámara lenta. Asimismo, en sus escenificaciones, la iluminación, que puede ser considerada un elemento escenográfico, asume un papel fundamental. Las obras de Wilson se presentan como una consecución de *tableaux vivants* con una evidente carga simbólica, tanto así que llegan a ser definidas por Lehmann como *neomíticas*⁶ [2013: 140].

5 Cabe destacar que esta definición se encuentra en evidente contraste con el *teatro imagen* definido por Augusto Boal, quien considera el hecho teatral como herramienta de intervención social.

6 El autor define con este término esas escenificaciones que se fundamentan en imágenes derivadas por el imaginario popular. También, los mitos a los cuales Wilson se refiere son usados por su carga simbólica y sentido alegórico, reducidos a imágenes de fácil identificación por el espectador, y que componen un discurso cultural compartido, tanto consciente como inconscientemente. Siempre según Lehmann, «el teatro de Wilson busca aproximarse a la lógica preracional de mundos de imágenes míticas.» [Lehmann 2013: 140].

En definitiva, las escenificaciones de Wilson conducen al espectador a una dimensión onírica -o surrealista, en cierto sentido- «donde dominan las transiciones, las ambigüedades y la correspondencia [...] su lema podría ser: *de la acción a la transformación*» [Lehmann 2013: 136]. Esto se consigue, precisamente, gracias al recurso del *tableau*. Finalmente, en su teatro se encuentra una gran variedad de imágenes procedente de diversos tiempos, culturas y espacios, creando así un «coro de imágenes» [Lehmann 2013: 139] para, entonces, asumir un peso dramático, siendo el pilar alrededor del que Wilson construye sus espectáculos. En palabras de Dean Robert Wilcox [1994: 233]: «Al estructurar sus producciones en torno a la imagen visual en lugar de a un texto escrito, se minimiza significativamente el aspecto narrativo del teatro para brindar una experiencia verdaderamente visionaria»⁷.

3. LA OBRA DE DIMITRIS PAPAIOANNOU

Formado inicialmente en la pintura⁸, a partir de los años ochenta Dimitris Papaioannou cambia su lenguaje hacia el cómic, más cercano a la fiel representación de sus inquietudes. Su incursión en el género gráfico le permite colaborar con revistas dedicadas como *Kontrosol sto chaos*, *Vavel* y *Para Pente* [Tsintziloni 2012: 244-45]. Sus creaciones (que, desde una perspectiva formal, presentan cierta crudeza en los trazos) se estructuran como poemas visuales, elevando el tema homoerótico a *manifesto* cultural. Desde aquí, la homosexualidad se presenta a Papaioannou como fuente inagotable de inspiración, que define en profundidad su perfil estético y estilístico [Delikonstantinidou 2014: 218]. La producción de este periodo evidencia una homosexualidad vivida y consumada *a oscuras*, en lugares y ambientes lejanos de los destinados a la vida pública *normativa*. Inevitablemente, esta temática enlaza la obra visual de Papaioannou con la pictórica del maestro Tsarouchis, quien logró ser para la pintura lo que Konstandinos Kavafis fue para la poe-

7 Traducción propia.

8 A los diecisiete años de edad se convierte en discípulo del renombrado pintor griego Yannis Tsarouchis y, posteriormente, en estudiante de la Escuela de Bellas Artes de Atenas, donde estudia pintura.

sía (homoerótica) [Angelidakis 2022: 38]. En concreto, la temporada compartida con Tsarouchis fue particularmente beneficiosa para él, ya que el maestro le enseñó a mirar el mundo con *ojos de pintor*, es decir, a mirar la realidad de una manera no psicológica, un *modus operandi* que nunca abandonó⁹.

También en la década de los ochenta encontramos su primer acercamiento a la danza, cuando gracias a la coreógrafa Mary Tsouti conoce a Angeliki Stelatou, con quien abrirá la compañía de danza Omada Edafos en 1986. En la época comprendida entre 1985 y 1986 viaja a Nueva York, donde se inicia en la danza *Butō*. Tras su regreso a Grecia y la fundación de su compañía, desarrolla su actividad de artista performativo, recurriendo a lo aprendido en su estancia en el extranjero. Además, en sus primeras producciones se distingue un estilo crudo que remite a la estética ejercitada por Papaioannou en sus cómics del mismo período, cristalizada en espectáculos como *The Raincoat* (1987), *Room I* y *Room II* (1988). Concretamente, en estas obras aparecen coordenadas estilísticas que se mantendrán, de una manera u otra, hasta hoy en día, como son la repetición de acciones ritmadas y la construcción de escenas a través de recursos mínimos con el objetivo de expresar sus inquietudes, al tiempo que escenifican la vida contemporánea [Tsintziloni 2012: 243].

Un cambio decisivo dentro de su trayectoria de artista performativo se debe a las prácticas que Papaioannou realizó como asistente de Robert Wilson en la producción de *Orlando* (1989), que pasó a enfocarse más en la construcción de *imágenes vivas* y de lentas transiciones. Este cambio radical –donde el ritmo se ralentiza y el tiempo se dilata– se atisba en la producción de los noventa, siendo el caso de *The Last Song of Richard Strauss* (1990), cuya escenografía remite claramente al director texano. Una influencia aún más evidente se puede encontrar en las obras *Medea* (1993) y *Dracula* (1997), especialmente en referencia al maquillaje usado. Precisamente durante los años noventa, la relación entre Papaioannou y las artes plásticas se hace más estrecha [Tsintziloni 2012: 241- 43]. Un ejemplo de este compromiso puede vislumbrarse

9 Apostolou, Panos (2018): «The Great Tamer to bring philosophical spectacle to Perth Festival», SBS Greek, Recurso web <https://www.sbs.com.au/language/greek/en/podcast-episode/the-great-tamer-to-bring-philosophical-spectacle-to-perth-festival/9hldu2hqk>, Fecha de consulta: 20 de febrero de 2023.

en *A Moment's of Silence* (1995), donde haría alusiones explícitas a obras del maestro Tsarouchis y Caravaggio, construyendo así un cuento en *estilo barroco* acerca del SIDA [Tsintziloni 2012: 238-39].

Paulatinamente, se produce un alejamiento de la estética propia de Wilson. Esto se debe, en parte, a una evidente necesidad por parte de Papaioannou de establecer su propio código y lenguaje escénico. Un primer ejemplo se advierte en la puesta en escena de *Human Thirst* (1999), donde una escenografía del estilo de Wilson cohabita con una partitura de movimientos más dinámica y virtuosa para concretizarse luego en *For Ever* (2001), última producción de Omada Edafos, y, más tarde, de manera definitiva, en la época *post-Olimpiadas*¹⁰, que se inaugura con la obra *2* (2006). Aquí es cuando se desarrolla, de manera más completa, la estética-estilística del coreógrafo griego, caracterizada por escenificaciones minimalistas y sugestivas ilusiones ópticas realizadas a través de los cuerpos de los *performers*.

En conclusión, un importante aspecto de su labor es su metodología de trabajo con el reparto. Él mismo lo considera participativo, siendo sus obras el resultado de un largo proceso de *workshops* e improvisaciones con los *performers* seleccionados, en un proceso caótico y «[...] completamente surrealista»¹¹. Esta primera fase de trabajo permite la selección de elementos que han destacado durante las improvisaciones en la construcción orgánica de la pieza. Es aquí cuando Papaioannou aplica una mecánica de trabajo procedente de su antigua ocupación de artista gráfico. Tras la realización de bocetos, que forman un verdadero *storyboard* de la pieza, comunica sus ideas al reparto, quienes deberán recrear en el escenario las series de *tableaux* dibujados por el coreógrafo¹².

10 Dimitris Papaioannou fue el director artístico de las ceremonias de apertura y clausura de las Olimpiadas de Atenas de 2004. Su participación en el evento deportivo significó, para él, un hito decisivo que obliga a dividir su trayectoria entre *pre-Olimpiadas* y *post-Olimpiadas*.

11 Santagado, Charly (2022): «Dimitris Papaioannou: Making dance theater with painter's eye», *Dance Informa*, Recurso web <https://www.danceinforma.com/2022/08/01/dimitris-papaioannou-making-dance-theater-with-a-painters-eye/>, Fecha de consulta: 22 de febrero de 2023. Traducción propia.

12 Cabe destacar que esta primera fase de trabajo *caótica* es referente a las más recientes producciones, y no es representativa de todos sus trabajos. Aun así, el recurso a los bocetos siempre fue parte esencial del proceso creativo, debido a su formación como artista plástico y no como coreógrafo [Santagado 2022].

Por lo tanto, al igual que en Robert Wilson, el teatro de Dimitris Papaioannou se construye a partir de, y en torno a, imágenes procedentes de diversos contextos culturales, temporales y espaciales, lo cual puede llevar a determinarlo como un teatro de *transformaciones*, donde el espectador es trasladado a la dimensión de los sueños, lo que huye de cualquier definición cierta y se constituye como producto híbrido: no plenamente relativo a la danza, ni tampoco al teatro.

4. LA TRILOGÍA DE LA LUCHA

The Great Tamer se constituye como el último capítulo de una trilogía sin nombre, inaugurada por *Primal Matter* (2012), y seguida por *Still Life* (2014). La misma fue nombrada por Ísis Padilha [2021: 153] como la «trilogía silenciosa», en evidente referencia a las características sonoras de las obras, especialmente hacia *Still Life*, la cual no incluye el uso de ninguna música¹³. En nuestra opinión, esta definición no es representativa de toda la trilogía, ya que tanto en *Primal Matter* como en *Great Tamer*, sí se escuchan piezas musicales durante sus desarrollos. Por lo tanto, hace falta otro enfoque hacia su definición. De aquí el término *Trilogía de la lucha*, que quiere reflejar lo que se ha precisado como campo de desarrollo conceptual común, es decir, la lucha de cuerpos hacia un ideal. En el caso de *Primal Matter*, esto se evidencia en la lucha física que contrapone a los protagonistas –en un enfrentamiento dualístico entre el ser *natural* y el *civilizado*; mientras que en *Still Life* se representa la lucha de los obreros contra sus tareas en bucle, cuyo referente mítico-filosófico se halla en la condena de Sísifo, y, por último, en *The Great Tamer*, se muestran las relaciones sociales, en donde vemos el enfrentamiento entre seres humanos y el intento de controlar el medioambiente que los rodea.

13 Lo cual no quiere decir que se trate de una pieza teatral que no incorpore elementos sonoros. Más concretamente, *Still Life* incluye la realización de un espacio sonoro a través de los ruidos producidos por los *performers* en escena, en directo, como el arrastre de objetos, amplificados por micros ubicados en el proscenio.

5. THE GREAT TAMER

*The Great Tamer*¹⁴ fue estrenada el 24 de mayo de 2017 en la sala principal del Onassis Stegi de Atenas y presentada durante una gira que tuvo a la compañía ocupada hasta el 2019 [Papaioannou 2019]. Además, se trata de la primera producción de Dimitris Papaioannou que goza del apoyo de importantes teatros e instituciones culturales de todo el mundo, entre ellos la Onassis Foundation, el Festival d'Avignon (Francia), Fondazione Campania dei Festival – Napoli Teatro Festival Italia, National Performing Art Centre (Taiwán) y Theatre de la Ville Paris (Francia)¹⁵.

5.1 CONCEPTUALIZACIÓN

El 6 de febrero de 2015, el estudiante cretense Vangelis Giakoumakis desapareció del internado donde vivía, en la localidad griega de Ioannina. Su cuerpo, sin vida, fue encontrado a apenas ochocientos metros del campus el 15 de marzo de 2015, después de cuarenta días de búsqueda. Según las fuentes periodísticas y los testigos presentes durante el juzgado, la causa de su desaparición y *supuesto* suicidio fue el acoso verbal y físico perpetrado por parte de sus compañeros de estudios¹⁶. Esta noticia de crónica negra pronto se volvió viral en toda Grecia, monopolizando la atención pública y causando diversas manifestaciones que sensibilizaban respecto a la violencia y al acoso escolar en particular. Este trágico acontecimiento sirvió a Dimitris Papaioannou para empezar con la conceptualización de su nueva pieza: *The Great Tamer* [Papaioannou 2019]. Entonces, he aquí un enlace que une la obra del coreógrafo con la actualidad que lo rodea: si bien la pieza no habla directamente del *caso Giakoumakis*, este sirvió para una reflexión *tout court* acerca del ser humano como ser contradictorio y violento, para

14 El análisis que aquí se presenta se basa en el visionado de la grabación documental de la obra, realizada por la compañía de Papaioannou, durante la función en el Centro Cultural de Belém (Lisboa), el 3 de marzo de 2018. La compañía nos ha dado acceso a la grabación exclusivamente para uso personal.

15 Papaioannou (s.f.): «The Great Tamer», *Dimitris Papaioannou*, Recurso web <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/the-great-tamer>, Fecha de consulta: 23 de febrero de 2023.

16 Grammatopoulos, Yannis (2015): «The dignified exit of Vangelis Yakoumakis», *Academia*, Recurso web https://www.academia.edu/11943865/The_dignified_exit_of_Vangelis_Yakoumakis, Fecha de consulta: 23 de febrero de 2023.

así construir un relato universal de la humanidad, donde se pueda destacar el origen mítico de nuestra especie, hasta los avances técnicos y tecnológicos logrados en nuestra historia, la cual está flanqueada por el espectro de la lucha violenta (interpersonal) y de la muerte. Todo ello es concebido como un viaje onírico [Razima 2020: 38]. Por otro lado, en una entrevista concedida a la revista digital *BOMB*¹⁷, el artista cita otra fuente de inspiración para la pieza: la arqueología de la mente, la cual fue amalgamándose con el tema ya mencionado.

Creo que se trata de los misterios de mi existencia como humano en esta Tierra. Este trabajo en específico se nutrió de una emoción que se creó dentro de mí a partir de una historia real del acoso de un chico en Grecia, un chico en una universidad acosado por sus amigos. [...] Esto creó una emoción dentro de mí. [...] ¿Qué significa que los amigos estén torturando a un amigo? ¿Es simplemente odio? ¿Es deseo? ¿Es una expresión retorcida de amor? ¿Y por qué los humanos hacemos eso todo el tiempo? ¿Por qué nos explotamos unos a otros? ¿Por qué nos gusta glorificar los símbolos y luego destruirlos y devorarlos? ¿Por qué somos tan caníbales?¹⁸.

Partiendo de estas preguntas retóricas, Papaioannou investiga sobre las relaciones humanas, poniendo particular énfasis en la violencia interpersonal y construyendo la obra alrededor del tema de la vida y la muerte, de lo terrenal y de Hades, la superficie y el subsuelo. A partir de aquí, ocurre la traslación hacia un mundo onírico, hecho de visiones, donde el protagonista de la pieza (interpretado por Alex Vangelis) tiene el objetivo de aprender a domar sus *energías*¹⁹. Dichas visiones se conectan con todas las facetas en las que se puede

17 Talijancic, Ivan (2019): «Poetic Wizardy: Dimitris Papaioannou Interviewed by Ivan Talijancic», *Bomb Magazine*, Recurso web <https://bombmagazine.org/articles/poetic-wizardry-dimitris-papaioannou-interviewed/>, Fecha de consulta: 21 de febrero de 2023.

18 RTHK (2019): «Venice Biennale IV, Raimund Girke & Dimitris Papaioannou's The Great Tamer», *RTHK*, Recurso web <https://podcast.rthk.hk/podcast/item.php?pid=76&eid=140237&lang=en-US>, Fecha de consulta: 23 de febrero de 2023. Traducción propia.

19 Moncayo, Manuel y Nicolas Simoneau (2019): «The Great Tamer: an interview with Dimitris Papaioannou», *Kaltblut*, Recurso web <https://www.kaltblut-magazine.com/the-great-tamer-an-interview-with-dimitris-papaioannou/>, Fecha de consulta: 22 de febrero de 2023.

entender el tema de la violencia: violencia interpersonal (la cual es preponderante a lo largo del montaje), pero también aquella *violencia* perpetrada por el ser humano hacia su entorno, en la constante lucha que lo nombra protagonista del intento de dominar todos los elementos a su alrededor –incluidos sus símiles. De ahí, una visión arquetípica del ser humano –de explorador, pero también de bestia, exteriormente perfecto, que en la escena logra todas sus aspiraciones [Chkhartishvili 2020: 298]. El tema de la dominación (o sumisión), por otro lado, resulta igual de relevante que el de la violencia, acompañando toda la narración escénica. Esto es explicitado ya a partir del título de la obra, donde el *Great Tamer* comporta un evidente paralelismo con la figura circense del *gran domador* [Chkhartishvili 2020: 297], ofreciendo al mismo tiempo una «[...] especie de cosmología sobre la esencia del concepto de tiempo y su *vanidad*»²⁰. Conscientes del origen griego de Papaioannou, esta concepción acerca del tiempo alude inevitablemente a la concepción de este en la antigua Grecia, encarnada en la figura del dios Cronos, «en cuyas manos todos nosotros (cuerpos, artefactos, invenciones técnicas, personas y países) llegaremos a un inevitable fin y decadencia»²¹ –lo cual hace del dios el verdadero *gran domador* del título que, como el Godot beckettiano, es personaje ausente.

5.2 NARRATIVIDAD ESCÉNICA

Lo que destaca a primera vista de *The Great Tamer* es, indudablemente, la presencia de escenas recurrentes y de una estructura circular. Esta recurrencia de escenas se explica, en parte, con el viaje onírico efectuado por el protagonista. Pero, si se considera que la obra entera está compuesta por una constelación de episodios autónomos, que no necesariamente tienen relación directa los unos con los otros, encontraremos

20 Bianchi, Mario (2018): «The Great Tamer: Dimitris Papaioannou alla scoperta della vita umana», *Krapp's Last Post*, Recurso web <https://www.klpteatro.it/dimitris-papaioannou-the-great-tamer-recensione>, Fecha de consulta: 23 de febrero de 2023. Traducción propia.

21 Trencsényi, Katalin (2018): «Ecce Homo: 'The Great Tamer', by Dimitris Papaioannou: Dance Umbrella Festival 2018, London, Sadler's Wells», *The Theatre Times*, Recurso web <https://thetheatretimes.com/ecce-homo-the-great-tamer-by-dimitris-papaioannou-dance-umbrella-festival-2018-london-sadlers-wells/>, Fecha de consulta: 20 de febrero de 2023. Traducción propia.

una explicación más precisa. Estos estarían contruidos con los más finos detalles, representando «figuras escultóricas de dioses, semidioses, personajes míticos, centauros, amazonas [que] cobran vida frente a nosotros [...] parte de un gran mundo gris, bello, refinado, arrogante»²² [Chkhartishvili 2020: 298], en un paisaje en constante mutación. Estos cuadros están atravesados por el protagonista durante su viaje onírico, en semejanza con aquel de Odiseo, cuyo objetivo es aprender a domar las energías dentro de él, encontrando así su misión en la vida²³. Esta misma concepción de la historia como viaje onírico, más que un paralelismo con la Odisea, parece recalcar cierta similitud con aquel contenido en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri.

El poeta florentino imagina viajar a lo largo de los tres mundos ultraterrenales de la tradición cristiana: infierno, purgatorio y paraíso. Durante su estancia en ellos, Dante -personaje que visita las almas de los difuntos y nos devuelve el trato reservado en el más allá, producto directo del libre albedrío del hombre –que sólo es susceptible de condenación o gracia divina a través de sus acciones en vida. De ahí que esta obra ofrezca al lector un *memento* espiritual -didáctico-moral para que corrija sus actitudes. ¿Es este mismo el intento de Papaioannou (presentar al espectador los resultados de nuestra actitud violenta, ínsita en el ser humano)? Aunque nuestro propósito no es dar respuestas a estas cuestiones, sí creemos que hay una implícita voluntad en mostrar un tipo de relación destructiva, con el auspicio de que –en un futuro o en otra dimensión– estos comportamientos puedan desaparecer, como resultado de la *domesticación* de los instintos bestiales recónditos.

Aunque es cierto que trata de la muerte y que hay escenas de este tema que aparecen en diferentes ocasiones, mostrándola de distintas maneras, en un sentido global podríamos definir su estructura circular como representativa del ciclo de la vida: del nacimiento a la muerte, y de una muerte a otra muerte, pero también de una muerte a otra vida, en un más allá (como bien representa el final, de carácter esperanzador).

22 Traducción propia.

23 [RTHK 2019].

5.3 VARIACIONES SOBRE LA SECUENCIA DE APERTURA

Al apagarse las luces de la sala, encima del escenario ya se puede notar la presencia de un hombre vestido de negro, de pie en el centro, en el borde de la plataforma ondulada. Tras mirar al público durante unos instantes, se desata los zapatos, dejándolos apartados. Después, con movimientos plácidos se dirige hacia un taburete (donde a sus pies hay otro par de zapatos idénticos), allí se desnuda íntegramente, dejando su ropa encima del mismo. Desnudo, mira hacia el centro vacío del plató, como titubeante, para luego dirigirse ahí. Después coge una lámina de debajo de sus pies, le da la vuelta, y la ubica en el centro de la plataforma. Entonces se acuesta encima. Tras unos segundos, entra a escena otro *performer*, igualmente vestido de negro, con una lona blanquecina entre las manos; procede de la esquina superior derecha de la plataforma y se dirige hacia su compañero. Se posiciona de pie al lado de su cabeza y, con un movimiento bien marcado, extiende la lona sobre la figura desnuda, se da la vuelta y sale de escena por el mismo punto. Un tercer bailarín entra en escena, desde la esquina inferior izquierda, también vestido de negro. Él también se dirige hacia la figura desnuda, parándose a su lado izquierdo. Coge una segunda lámina del suelo y la agarra con ambas manos, para dejarla caer: el viento producido por ésta hace que la lona vuele, dejando ver el cuerpo desnudo. Entonces, él también sale de escena desde el punto de su entrada. Este juego de cubrir y descubrir la figura desnuda se repetirá en total quince veces, aumentando progresivamente el ritmo, hasta su conclusión.

Es inevitable crear paralelismos entre estas secuencias y el *caso Giakoumakis*, refiriéndonos especialmente al momento del encuentro de su cadáver. Aunque pongamos de lado esta referencia, las lecturas que se pueden dar a la escena resultan ser limitadas. Sin embargo, crítica y autor²⁴ están de acuerdo en discriminar en estas secuencias una referencia a la icónica pintura del pintor italiano Andrea Mantegna *Lamento sul Cristo morto* (1475-78)²⁵. Respecto a la obra fuente, se trata de una reelaboración dinámica, cuyo elemento central (el cuerpo de Jesucristo) es el único que permanece invariado. Si en la pintura de Mantegna son bien

24 [Trencsényi 2018; RTHK 2019].

25 Mantegna, Andrea (1475-78): *Lamento sul Cristo Morto*, Recurso web https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_dead_Christ_and_three_mourners,_by_Andrea_Mantegna.jpg, Fecha de consulta: 6 de noviembre de 2023.

visibles tres figuras femeninas (presumiblemente entonando lamentaciones) a su cabecera, en el margen izquierdo del lienzo, estas están ausentes en la versión de Papaioannou. Si bien existe la presencia de otros dos hombres, sus actitudes son diametralmente opuestas a las observadas en la pintura, interpretando un rol marcadamente activo en la escena. Tampoco la composición escénica es del todo comparable. Por otro lado, resulta ser más cercana, en calidad de composición y estética, la escultura de Giuseppe Sanmartino del *Cristo Velato* (1753)²⁶, custodiada en la capilla Sansevero de Nápoles, cuyos detalles finamente elaborados hacen de esta una *obra maestra* de la historia del arte.



Dimitris Papaioannou, *The Great Tamer* (2017). Fotografía: Julian Mommert.

5.4 LA SECUENCIA CANÍBAL

En la oscuridad del escenario, destaca la figura de Alex Vangelis desnudo, con las manos cubriendo su sexo. Aparecen en escena otras tres figuras de mujeres, con un manto dorado como faldón. Estas interactúan con el protagonista a distancia, sin acercarse demasiado a su cuerpo. No obstante, sus actitudes evidencian una cierta curiosidad hacia el cuerpo del hombre. En un intento que parece de defensa, Vangelis mueve su cuerpo, alejándose de las caras de las mujeres en cuanto se acercan, como movido por el ligero aliento producido por las tres].

26 Sanmartino, Giuseppe (1753): *Cristo Velato*, Recurso web https://historia-arte.com/_eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL2FydHdvcmtcL2ltYWdlRmlsZVwvNjM0MTQ1NjI0NjUzNC5qcGciLCJyZXRpemUsMjAwMCwyM-DAwll19.GsYO27sA0kOd9gA3Yk_dItY9hSezsF0urs1NkXkt1cg.jpg, Fecha de consulta: 6 de noviembre de 2023.

Aparecen ahora, detrás del bailarín, los otros *performers*, agarrando unos palos. Entonces, Vangelis se acuesta en el suelo dando la espalda al público, pronto oculto tras uno de los mantos dorados de las bailarinas. Después, ayudan al protagonista a levantarse, y así vemos a Vangelis llevando zancos y pasear con solemne presencia por el escenario, hasta recrear una crucifixión.

Tras ondear una gran bandera blanca, el protagonista cae al suelo. Entonces los demás lo sujetan y lo llevan al lado izquierdo de la escena, donde lo ponen encima de una mesa. Después de haberles quitado los zancos, las figuras empiezan a cortar su cuerpo, sacando fuera los órganos internos, todo con un sentido coreográfico elegante y definido. Es ahora, tras la aparición de una figura vestida con un delantal de carnicero, que la atmósfera asume una carga más violenta. Lo que podía haber sido una autopsia se convierte en una cena caníbal. Particularmente llamativa, en tal sentido, es la coreografía de los platos encima del cuerpo *descuartizado* del protagonista. Inmediatamente, entra otro *performer* con un mantel blanco para la mesa. La extiende por encima y, al apoyarla, el protagonista desaparece. Entonces, los demás *performers* apoyan con decisión los platos en la mesa, y se acomodan a su alrededor para comer los trozos de carne extraídos anteriormente. Sus actitudes resuenan como siniestras, en una atmósfera gótica, o como salidas de un cuento de horror. La escena se cierra con la salida de escena de los *performers* que llevan consigo la mesa. Tras esta salida, volvemos a encontrar al protagonista vivo, como flotando, tras estar enganchado a las piernas de las tres bailarinas.

Aunque mediada por la danza y la poesía, la violencia, expresada ficticiamente, no deja de ser tal. Aquí también es posible localizar por lo menos dos referencias al mundo de las artes plásticas.

La primera, en la que se ve al protagonista desnudo en el centro del escenario rodeado por tres figuras femeninas, recuerda mucho a la pintura de Sandro Botticelli *La nascita di Venere* (1485)²⁷, uno de los lienzos más famosos contenidos en la Galleria degli Uffizi, y representante

27 Dalant, Moira (2019): «The Great Tamer», *Myra*, <https://www.myra.fr/wp-content/uploads/2018/11/DP-the-great-tamer-1.pdf>, Fecha de consulta: 21 de febrero de 2023. Véase también Botticelli, Sandro (1485): *La Nascita di Venere*, Recurso web [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_nascita_di_Venere_\(Botticelli\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_nascita_di_Venere_(Botticelli).jpg), Fecha de consulta: 6 de noviembre de 2023.

de la cumbre del *Quattrocento* artístico italiano. Aquí la composición es prácticamente idéntica, manteniendo los equilibrios y pesos visuales del original. También la posición en *contrapposto* de Vangelis imita la de Venus en Botticelli. Con esta evidencia, pues, entendemos que el aliento que parece mover al bailarín coincidiría con el aliento producido por Céforo, el dios del viento oeste. Aun así, la lectura provista por Papaioannou a la pintura, en función de los temas expresados en la *conceptualización* nos induce a creer que la actitud recalque una más contemporánea de crítica hacia el cuerpo del ser humano, tal vez en referencia a la idea de *representatividad* de un determinado cuerpo en detrimento de otros, considerados por la sociedad *no-normativos* y, por lo tanto, la admiración y veneración de un cuerpo considerado *perfecto* según el canon (occidental) contemporáneo.

Posteriormente, en la secuencia de la mesa (es decir, la *cena caníbal*), resulta muy evidente la referencia a la pintura del holandés Rembrandt *Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* (1632)²⁸, cuya composición se reproduce fielmente, aunque espejada. En las palabras de Papaioannou, la motivación para insertar dicha referencia fue el intento de representar violencia en escena, explicitando la ficción escénica, a fin de evitar corromper la emotividad del público:

La *lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt llegó en medio de la realización como clave. Creó ironía, un contrato secreto con el público en la narración porque la violencia es muy difícil en el escenario. ¿Cómo haces que la gente mate a alguien en el escenario? Si quieres crear una emoción tienes que hacerla intensa; cuanto más intenso lo haces, más ridículo se vuelve porque es falso. Así que necesitas «algo» y la forma en que usé y torcí la imagen y traté de convertirla en un «espectáculo de monstruos» me ayudó porque crea una sonrisa, y al mismo tiempo entiende el punto, y para algunas personas también se vuelve un poco realista y un poco repugnante. En cierto modo, carga con la emoción de esas personas que destruyen y se comen a una persona²⁹.

28 Rembrandt (1632): *Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*, Recurso web https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_The_Anatomy_Lesson_of_Dr_Nicolaes_Tulp.jpg, Fecha de consulta: 6 de noviembre de 2023.

29 [Moncayo y Simoneau 2019]. Traducción propia.

Esta voluntad de no forzar a los actores a expresar sentimientos en escena, y dar en su lugar la *idea* de los mismos a través de la acción escénica depurada de todo tipo de emoción (incluso de felicidad) incide en los postulados del *Epischestheater* de Bertolt Brecht, en la dirección de su *Verfremdungseffekt* –es decir, evitar la creación de la ilusión teatral, impidiendo así la catarsis. Finalmente, no encontramos particulares referencias en las artes plásticas que se puedan relacionar directamente con la escena de la *cena canibal* arriba descrita. Más bien, el tema del almuerzo y de la comida en pintura es recurrente, habiendo sido representado en una gran variedad de versiones a lo largo de la historia del arte: desde las escenas en tema referentes a la iconografía bíblica (particularmente la última cena de Jesucristo), hasta testigos de la vida mundana del siglo XIX³⁰.



The Great Tamer. Fotografía: Julian Mommert.

Posteriormente, casi en la conclusión del espectáculo, Papaioannou nos ofrece otra gran referencia a la historia del arte. En una escena sombría, destaca la presencia de Yorgos Tsiandoulas sentado en una maceda tumbada (resultante de la transición de la escena precedente), parcialmente desnudo y dando la espalda al público. A su alrededor, una escena confusa donde aparecen y desaparecen composiciones de cuerpos. Torciendo ligeramente el tronco, dirige la mirada hacia el público

30 Véase, a título de ejemplo, Renoir, Pierre Auguste (1881): *El Almuerzo de los remeros*, Recurso web https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_-_Luncheon_of_the_Boating_Party_-_Google_Art_Project.jpg, Fecha de consulta: 6 de noviembre de 2023.

y coge una muñeca de astronauta de entre sus piernas³¹. Tras inspeccionarla durante unos segundos, rápidamente se catapulta sobre esta, y con voracidad le devora la cabeza, dejando ver especies de músculos y órganos saliendo del muñeco. Una vez ha sido ingerido el trozo de carne, Tsiandoulas lentamente se levanta y vuelve a vestirse completamente para salir de escena, llevando consigo el muñeco, el vaso y otros objetos abandonados por el escenario.

He aquí un evidente enlace con la *secuencia caníbal*, pero cuya referencia pictórica ha de encontrarse en la del español Francisco de Goya *Saturno devorando a su hijo* (1820-23), donde Saturno es el respectivo romano del dios griego del tiempo Cronos³². Como en la pintura de Goya, el acto de comer al muñeco representa la intención destructiva, y si lo ponemos en relación con el punto 5.1, pues, la lectura ofrecida de la presente escena puede ser el intento de destruir nuestros símiles, debido a los celos o, simplemente, al odio; pero también a la actitud destructiva del ser humano hacia su entorno -sea cual sea.



The Great Tamer. Fotografía: Julian Mommert.

31 La muñeca de astronauta hace referencia a otra secuencia usada por Papaioanou en esta misma obra, donde aparecen, en escena, dos bailarines con traje de astronauta que recuerdan a las fotos de la misión espacial estadounidense del Apolo XI.

32 El cual, anteriormente, ha sido mencionado como el *verdadero* gran domador del título de la pieza.

Por otro lado, también sería plausible conectarlo con los versos poéticos de Dante Alighieri en los que describe su encuentro con el Conde Ugolino de la Gherardesca. Este personaje histórico de la Italia medieval vivió sus últimos años de vida encerrado en una prisión en Pisa, en compañía de sus hijos. Así pues, pasó a la *cultura popular* tras la noticia de haberse comido a sus hijos por desesperación³³.

6. OTROS EJEMPLOS EN LAS OBRAS DE PAPAIOANNOU

Como se ha evidenciado con respecto a la metodología de trabajo de Dimitris Papaioannou, el uso de imágenes provenientes de la historia del arte no se limita a esta obra en cuestión, sino que más bien abarca una extensa parte de la producción escénica de nuestro coreógrafo. Como en su momento evidenció Tsintziloni [2012: 238-39], otro ejemplo del uso secuencial del *tableau* puede encontrarse en la pieza *A Moment's of Silence*, en la cual destacan influencias desde la obra pictórica de Tsarouchis y Caravaggio. Por otro lado, en diversas obras se hacen inevitables las secuencias de escenas referentes al arte y mitología griega antigua *tout court*, como en los casos de *Transverse Orientation* (2021) y *Primal Matter*. En esta última, encuentra su lugar también el arte religioso cristiano, donde se produce una apropiación de la figura de Jesucristo, alejado de toda devoción³⁴. Y, finalmente, en *Still Life*, encontramos una preponderancia de referencias hacia el surrealismo (particularmente vía René Magritte) y a la vanguardia japonesa *Gutai* [Demertzis 2016].

CONCLUSIONES

A partir de esta rápida descripción de *The Great Tamer*, resulta claro el peso que las artes plásticas asumen en el imaginario visual del coreógrafo griego. Inevitablemente, esto se debe a la formación de Papaioannou como pintor y artista gráfico, pero también a su sensibilidad y ca-

33 Alighieri, Dante (s.f.): «Canto XXXIII: Enemigos de Toda Raza». *La Divina Comedia*, Recurso web <http://www.ladivinacomedia.eu/index.php/cantos/canto-xxxiii>, Fecha de consulta: 21 de febrero de 2023.

34 Gladstone, Emma (2020): «How Dimitris Papaioannou choreographed Primal Matter: Choreographer's Cut», *YouTube*, Recurso web https://www.youtube.com/watch?v=5ltflp5_p8, Fecha de consulta: 21 de febrero de 2023.

pacidad de aglutinar conceptos con equivalentes artísticos procedentes de diversas tradiciones artísticas distintas y lejanas en el tiempo.

En el caso aquí presentado, podemos concluir que Papaioannou se alimenta de un extenso repertorio artístico, indudable resultado de su amplia formación como artista. Sin embargo, hay una predilección hacia temas e iconografías provenientes de la tradición europea, especialmente hacia la producción de los siglos XV y XVII. Teniendo en cuenta lo expuesto en el punto 5.1, estas referencias se insertan en la dramaturgia de *The Great Tamer* con el objetivo de facilitar la comunicación de los temas. En otros términos, a través de los *tableaux*, el público puede descifrar los temas fundamentales de la *mise-en-danse*.

En este sentido, las estrategias principales en el uso de los cuadros vivos han de individualizarse según los principios de analogía y metáfora: asistimos a cómo las escenas de violencias reales, incluidas las referencias hacia el caso *Giakoumakis*, son sustituidas, en escena, por las pinturas de *Anatomische les* de Rembrandt, el *Saturno* de Goya, o a las obras de Mantegna y Sanmartino, cuya lectura funciona en ambos sentidos. Desde esta perspectiva, los *tableaux* despiertan la asociación de ideas en los espectadores.

Por último, podemos asumir que los *tableaux vivants* presentados no sirven de interludios entre escenas; más bien, juegan un papel primario y activo dentro de la narración escénica, amplificando la conceptualización de la obra, sirviendo de apoyo al espectador en su tarea de traducir la escenificación y generar asociaciones. Tampoco representan una suspensión del tiempo, como sucede en los *tableaux* neerlandeses del siglo XVII. Estos se desarrollan dentro del tiempo escénico contribuyendo parcialmente a su dilatación, por lo cual resulta raro el estatismo que caracterizaba a las *attitudes* del siglo XIX. Lo que resulta en un *continuum* de movimientos fluidos por los que Papaioannou no sólo escenifica cuadros vivos, sino que también les confiere vida y dinamismo, lo que, a su vez, enlaza con el *teatro de la imagen*.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGELIDAKIS, ANDREAS (2022): «Yannis Tsarouchis' Queer Domesticity and an Attempted Exhibition», en Adam Nathaniel y Joshua Mardell (ed.), *Queer Spaces*, Londres, Taylor & Francis Group, 38-39.

- BUSSELS, STIJN (2019): «Staging Tableaux Vivants in the Theatre of the Dutch Golden Age», *RACAR: Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, 2: 79-91. <https://doi.org/10.7202/1068319ar>
- CHKHARTISHVILI, LASHA (2020): «The tamer of time and death: Dimitris Papaioannou's 'The Great Tamer'», *Congreso Cultural artifacts of Kazakhs in the world research space*: 297-299. https://www.academia.edu/44063953/THE_TAMER_OF_TIME_AND_DEATH_D_Papaioannou_The_Great_Tamer_
- DELIKOSTANTINIDOU, KATERINA (2014): «Non-Still Life: A Mosaic Portrait of Dimitris Papaioannou», *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 2: 217-230. <https://doi.org/10.26262/gramma.v2i2.6266>
- DEMERTZIS, MARKELLA (2016): *Still Life: A space in motion*, Trabajo Fin de Máster, National Metsovious Polythecnic School of Architects and Engineers.
- FISCHER, JENNIFER (1997): «Interperformance: the live tableaux vivant of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramovic», *Art Journal*, 4: 28-33. <https://doi.org/10.1080/00043249.1997.10791846>
- LEHMANN, HANS THIES (2013): *Teatro Posdramático*, Murcia, Cendeac.
- PADILHA, ÍSIS (2021): «Rastros criativos em Still Life (2014) de Dimitris Papaioannou», *Dança(s), Lugares e Paisagens: Escritos cênicos do pesquisadores do LAPETT*, 2: 150-162.
- PAPAIOANNOU, DIMITRIS (2019): *The Great Tamer*, Atenas, Onassis Foundation.
- RAZIMA, JAN (2020): *Choreograf Dimitris Papaioannou*, Trabajo de Fin de Grado, Akademie Múzických Um ní v Praze.
- SALTZ, AURA (2002): *Off the Pedestal, On the Stage: Animation and De-animation in Art and Theatre*, Tesis, University College.
- TSINTZILONI, STERIANI (2012): *Modernising Contemporary Dance in Greece in the mid 1990s: Three case studies from SineQuaNon, Katana Dancetheatre and Edafos Company*, Tesis, University of Roehampton.
- WILCOX, DEAN ROBERT (1994): *The language of visual theatre: Sign and context in Joseph Svoboda, Meredi Monk, and Robert Wilson*, Tesis, University of Washington.