



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE DANZA

**MEMORIA:  
VESTIARIO**

**La escena como analogía de las vestiduras sociales**

Estudiante: Campos Alvarado, Patricia Alejandra  
Profesora Guía: González Undurraga, Fernanda Luisa

Memoria para optar al título de Coreógrafa  
Memoria para optar al grado de Licenciada en Danza, mención Coreografía

Santiago, 2019



Agradezco a la danza y su capacidad  
de hacer volar mis ideas.

Dedicada a Pablo, mi compañero

## Índice

	Página	
1	Introducción	4
2	Marco Referencial	7
2.1	La vida como un teatro	7
2.2	El individuo como personaje	9
2.3	El actuar junto a los otros	13
2.4	Las bambalinas	15
2.5	La bambalina expuesta	16
2.6	Manipulaciones y cuidados de la imagen	20
3	Conclusiones	25
4	Bibliografía	27
5	Anexos	28

## 1. Introducción

El proceso creativo de la mención de coreografía, implica la creación de trabajos que manifiesten la diversidad y versatilidad que el coreógrafo es capaz de plantear en sus ideas y propuestas, pero a su vez requiere un proceso de reflexión y cuestionamientos a través de los cuales se encuentre una identidad común en esta diversidad, algo como un hilo conductor que identifique la presencia e inquietud del coreógrafo.

El proceso de Examen de grado, realizado en enero del 2009, en las dependencias de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, reunió seis coreografías de pequeño formato, que indagan diversas temáticas y universos creativos, con el fin de desplegar los imaginarios del creador e ir encontrando una mirada autoral en dicho proceso.

Los trabajos presentados en dicha instancia, fueron propuestas creadas durante los dos años de duración de la Mención de coreografía siguiendo formatos creativos establecidos para cada semestre. Estas obras, en su momento se enmarcaron dentro de un ámbito de obras referenciales, es decir, que han sido creadas bajo la motivación de construir y contar historias, desarrollar y delinear ciertos personajes o figuras o dar cuenta de ciertos temas a través de movimiento.

En el proceso de construcción coreográfica de cada uno de ellos, se hacía un seguimiento a través de una bitácora, que, a manera de registro, fuera plasmando los modos de creación aplicados en cada uno de ellos y las temáticas en torno a las cuales éstas iban surgiendo. Paralelamente, el proceso de registro escritural debía ser plasmado en un documento formal de memoria, que diera cuenta de estos aspectos y en el cual, además, se abordaran referencias teóricas, que, de manera retrospectiva, le diera un sentido de unidad a todas las puestas en escena.

Esta visión retrospectiva se plasma en el presente trabajo memoria-reflexión, cuyo objetivo, es encontrar un hilo conductor que aborde las singularidades de cada trabajo y que sirva de marco referencial para comprender la visión creativa, que se tuvo en aquel proceso.

Este documento aborda, en una primera parte, un marco referencial, desde una perspectiva sociológica, basada principalmente en el trabajo de Erving Goffman, presentada en su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

A partir del texto, se irá vinculando algunos aspectos de los trabajos coreográficos, haciendo analogías, como propone el autor, entre la vida cotidiana y la preparación de una escena a representar. El plantea, que la cotidianidad social, es como el teatro, en donde surgen zonas de preparación y puestas en escena, roles definidos para cada persona y expectativas de cómo se quiere ser interpretado en las relaciones y las comunicaciones.

De esta forma, el nombre de la memoria, es *Vestuario*, como un término metafórico, que grafica la existencia de una zona de preparación de vestiduras que recubren a la persona socialmente y le permite jugar un rol dentro del medio y en determinados contextos.

Según el autor, estas vestiduras se presentarían permanentemente, para ser capaces de sobrevivir en la vida cotidiana, por lo tanto, es un recurso humano, que la vida moderna obliga a jugar de la forma más múltiple y versátil posible.

Esta producción personal y grupal, serían así, formas de la vida en sociedad, que permiten ser uno entre muchos otros iguales, la forma en que se establece la negociación comunicativa con el otro, la forma en cómo se puede ser traducido. Por lo tanto, el *Vestuario*, se plantea como un lugar simbólico, propio, múltiple y diverso, desde el cual es posible elegir las vestiduras que recubran y haga visibles a las personas, ante un espejo o escenario que es el social.

En Anexos de este documento, se detalla aspectos relativos a cada una de las obras, con información como fichas técnicas, descripción del proceso creativo

metodológico y registro a través de bitácoras. En esta parte, se abordan aspectos propios de la búsqueda de lenguaje, la construcción estructural de las obras, las referencias musicales y estéticas de cada uno de los trabajos, como un registro de la singularidad de cada proceso y sus motivaciones.

## 2. Marco Referencial

Para el desarrollo de esta memoria se abordarán distintos tópicos, que permiten aproximar algunas ideas planteadas en los trabajos coreográficos, con el material bibliográfico propuesto para su análisis, basado principalmente en Goffmann y su libro "La presentación de la persona en la vida cotidiana"<sup>1</sup>

Este punto de vista se consideró interesante como una forma de encontrar un lugar común entre lo escénico planteado a partir de coreografías con motivaciones distintas y la analogía que, con estas, se puede hacer sobre ciertos fenómenos y situaciones de la vida cotidiana y los procesos de comunicación entre las personas.

### 2.1 La vida como un teatro

Como tema fundamental para hilar algunos aspectos de las obras del examen de grado, se parte abordando una perspectiva, planteada por Goffman (1981), la cual para el estudio de la vida social, considera la vida diaria y cotidiana como una analogía de la representación teatral, en la cual se está constantemente representando acciones, escenarios, y situaciones para otro u otros, que simbolizan el público y en donde existen los espacios vivibles y los no vivibles o preparatorios (bambalinas).

El autor señala:

"El escenario teatral presenta hechos ficticios; la vida muestra, presumiblemente, hechos reales, que a veces no están bien ensayados. Pero hay algo quizá más importante: en el escenario el actor se presenta, bajo la máscara de un personaje, ante los personajes proyectados por otros actores; el público constituye el tercer partícipe de la interacción, un partícipe fundamental, que sin embargo no estaría allí si la representación escénica fuese real. En la vida real, estos tres participantes se condensan en dos; el papel que desempeña un

---

<sup>1</sup> Goffman, E, (1981). La presentación de la persona en la vida cotidiana. Amorrortu Editores. Buenos Aires. Argentina

individuo se ajusta a los papeles representados por los otros individuos presentes, y sin embargo estos también constituyen el público” (P.8)

Según esto, existen individuos o grupos de actuantes que manejan nociones de roles, un contexto espacial que representa una escenografía y vestimentas que entregan información acerca de ese contexto, y el tipo de personas que representan. Es decir, toda una elaboración del mundo social, armado con una serie de recursos y señales que sirven para codificar y procesar la información, interpretarla y facilitar el proceso de comunicación entre sus actuantes.

Esta lógica asociada al lenguaje del teatro, se asume como la misma lógica de la vida cotidiana, en donde todos son representantes o actuantes del rol que en un determinado momento se proponen hacer. Bajo esta premisa se puede justificar el actuar en la vida, una lógica que obliga a construir el comportamiento, incluso desde la infancia cuando se aprende a socializar con el mundo, desde una batería de recursos que incluyen normas y procedimientos asociadas a un contexto en particular.

Entonces, desde los recursos comunicativos del cuerpo emergen gestos, posturas y movimientos que permanentemente dan señales de lo que se quiere transmitir, información relevante que todo actor social necesita para tener nociones del mundo en el cual se inserta y que le permite entrar en él.

El comportamiento en la sociedad requiere jugar roles, preparados y delineados en el tiempo, contruidos como un personaje que encuentra un disfraz apropiado. Este disfraz o vestidura, puede dar una clara orientación de la norma que se debe seguir, y que define un individuo, que a su vez será parte de muchos otros iguales, que le permiten ser reconocido y lo hacen ser arte de algo que lo contiene.

Goffman (1981) “La información acerca del individuo ayuda a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera de ellos y lo

que ellos pueden esperar de él. Así informados, los otros sabrán cómo actuar a fin de obtener de él una respuesta determinada” (P.9)

Esta definición de individuo, a través del disfraz que usará, siempre estará condicionada a su expresión, la cual puede tener interpretaciones infinitas a partir del rostro y el cuerpo. Además, como ya se ha señalado, el manejo que se tiene de la expresión, es parte de la construcción social del personaje, en donde el mecanismo sería tan habitual y frecuente, que entra en un juego continuo de manifestaciones manipuladas, corregidas, enfatizadas u omitidas, incluso algunas involuntarias que escapan de su propio control. Esto plantea, que se puede pensar en la vida social, como un mundo de ficciones e inferencias, disimulos, evidencias, personajes construidos, interpretaciones y deducciones, a partir de lo que se ve y se es, en el mundo.

## 2.2 El individuo como personaje

Según la perspectiva del autor, un individuo se construye como personaje, en la medida que el proceso de socialización que establece con el mundo, así se lo indica. Este se construye a partir de lo que el espejo de la vida social, le indica a través de su reflejo.

“Cuando un individuo llega a la presencia de otros, estos tratan por lo común de adquirir información acerca de él o de poner en juego la que ya poseen” (Goffman, 1981, p.13)

Por otra parte, el trabajo que se desarrolla en la escena teatral, podría ser el reflejo del artificio de la vida social ordinaria y común, la cual también se coordina como una representación, porque según el autor, la vida en sí se representa en forma dramática. Se asume así, que la realidad es lo que alimenta la escena, en donde cada personaje juega un rol, dentro de una escena montada junto a otros, representando un libreto, y siendo sujeto de múltiples interpretaciones.

Basándose en esta perspectiva, en el proceso de creación coreográfica, se podría mostrar un reflejo de lo que ve, traduce e infiere de la realidad, por lo tanto, sus personajes provienen de la vida social y ordinaria que vivimos diariamente. Aún más, el creador podría mostrar también, aspectos de sus propios personajes que juega en la vida diaria, como también se podría plantear ser un reflejo de aquellos aspectos de los cuales carece o quisiera tener.

Laurence Louppe, en su libro *Poética de la Danza Contemporánea*, señala a partir de la construcción de “presencia” en la escena: “La presencia es plural, según la historia del sujeto –actor, sus aprendizajes, sus experiencias. Pero de nuevo, este estado de presencia, no surge del otro mundo. Es conducido por un trabajo específico y se vale de un conjunto de factores puestos en juego cuya combinación lleva a un cierto tipo de uso de sí mismo”<sup>2</sup>

“En nuestra sociedad, el personaje que se representa y el “sí mismo”, se hallan, en cierto sentido, en pie de igualdad y este “sí mismo”, como personaje, es considerado en general como algo que está alojado dentro del cuerpo de su poseedor, especialmente en las partes superiores de este.” (Goffman, 1981, p 268)

Sin embargo, el “sí mismo” es una imagen que el individuo intenta efectivamente que le atribuyan los demás cuando está en escena.

“La información acerca del individuo ayuda a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera de ellos y lo que ellos pueden esperar de él. Así informados, los otros sabrán cómo actuar a fin de obtener de él una respuesta determinada” (Goffman, 1981, p 13)

En el proceso de comunicación de los individuos, señala: “la expresividad del individuo parece involucrar dos tipos radicalmente distintos de actividad significativa: la expresión que da y la expresión que emana de él. El primero

---

<sup>2</sup> Louppe, L, (2011). *Poética de la danza contemporánea*.. Ediciones Universidad de Salamanca. Pág. 407

incluye los símbolos verbales, o sustitutos de estos, que confiesa usar y usa con el único propósito de transmitir la información que él y los otros atribuyen a estos símbolos. Esta es la comunicación en el sentido tradicional y limitado del término. El segundo comprende un amplio rango de acciones que los otros pueden tratar como sintomáticas del autor, que se trata de una expresión no verbal, más teatral, contextual, presumiblemente involuntaria, manejada o no en forma intencionada” (Goffman, 1981, p 13)

“Se puede transmitir intencionadamente información errónea por ambas actividades significantes. Por lo tanto, ante la presencia de otros, la actividad es de carácter promisorio y de inferencia, es decir, nos movemos por inferencias al momento de encontrarnos en la inmediata presencia de otros. A la vez que un individuo controla una parte de su comunicación, los otros pueden inferir los aspectos no controlables de este proceso (la expresión que emana de él) y el juego de la comunicación entra en un estado de asimetría.” (Goffman, 1981, p.14)

Interpretando lo que señala el autor, una representación, aún, muy elaborada de un sí mismo, siempre estará expuesta a aspectos que escapan de su control, impidiendo tergiversar o producir las impresiones que él espera provocar en los otros. Entre estos la vergüenza, la culpa y el miedo provocarán una serie de expresiones involuntarias, que los otros podrán inferir del actuar “verdadero” del personaje expuesto.

Goffman (1981), sugiere incluso que la inferencia que se hace a partir de la traducción del actuar de un individuo es más desarrollado que el control que se pueda tener sobre nuestra propia conducta, por lo tanto que en este sentido el testigo tenga una cierta ventaja sobre el actor, conservando la asimetría fundamental del proceso comunicativo, en donde un individuo tiene conciencia de una corriente de su comunicación y los testigos de esta corriente y de otra más. (p. 20)

Sin embargo, como señala el autor, no hay que olvidar que cada persona es a la vez actuante, por lo tanto, fuente permanente para testigos que quieran traducir.

Cuando un individuo proyecta una situación, está haciendo una petición explícita del cómo quiere ser tratado, entregando información de que tipo de individuo se trata, por lo tanto, de esta forma, propone a los demás, la forma de tratarlo y valorarlo.

Casassus (2006) señala:

“En el proceso de socialización con el mundo, nos transformamos en hijos y con ello, las normas que rigen las conductas de los hijos. De la misma forma nos transformamos en alumnos, con sus roles y normas y luego en esposas y esposos, y profesionales. Cada uno de estos roles trae consigo un conjunto de pautas normadas de comportamientos que vamos asumiendo de manera subconsciente. Se entra así, en una tensión entre la adaptación y la emoción que produce ese rol adoptado. Nos ponemos el traje de padre, de madre, de amigo, de médico, de docente y consecuentemente, terminamos actuando de acuerdo al traje que tenemos puesto en la ocasión”<sup>3</sup>

Esta construcción supone una cierta tensión, entre la construcción de personaje que se hace de sí mismo y el consiguiente actuar asociado a ello, y las emociones más primarias del mismo. Sin embargo, esta tensión también podría ser ficticia si se considera que la vestidura, asumida en un rol, es tan propia, como la elección que se hace al momento de adoptarla.

Santayana, citado por Goffman (1981), señala que:

“No solo vivimos y actuamos; componemos y representamos el personaje que hemos elegido, calzamos con el zapato de la deliberación, defendemos e idealizamos nuestras pasiones, nos estimulamos elocuentemente a ser lo que somos, devotos o desdeñosos o descuidados o austeros; hablamos a solas (ante una audiencia imaginaria) y nos envolvemos graciosamente con el manto de nuestra parte inalienable. Así vestidos solicitamos el aplauso y esperamos morir

---

<sup>3</sup> Casassus, J (2006) La educación del ser emocional. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile.

en medio de un silencio universal. Declaramos vivir de acuerdo con los elevados sentimientos que hemos manifestado, así como tratamos de creer en la religión que profesamos, cuanto mayores son las dificultades, mayor es nuestro celo. Por debajo de nuestros principios proclamados y de nuestra palabra empeñada debemos esconder asiduamente todas las desigualdades de nuestro humor y nuestra conducta, y esto sin hipocresía, ya que nuestro carácter elegido es más verdaderamente nuestro que el flujo de nuestros sueños involuntarios. El hechizo del autoconocimiento, como cualquier arte o ciencia, vierte su materia en un nuevo medio, el medio de las ideas, en el cual pierde sus viejas dimensiones y su antiguo lugar. Nuestros hábitos animales son transmutados por la conciencia en lealtades y deberes, y nos volvemos “personas” o máscaras.” (p.81)

### 2.3 El actuar junto a los otros

El sentido de equipo es otro factor de la vida cotidiana que señala Goffmann (1981) y es definido como una condición esencial para poder sustentar una situación dada. “Se requiere a un grupo de personas para representar una rutina determinada, es decir, para que sea posible la interacción entre dos actuantes, cada uno empeñado en el rol que debe jugar, es necesario el acuerdo, un entendimiento, ser cómplices en el mantenimiento de una situación. Este vínculo funciona mientras más situaciones deban representar en conjunto, se construye una relación formal que se establece cuando el individuo entra a ocupar un lugar en el equipo”. (p.81)

Goffman (1981), que señala la existencia de una condición que motiva las dinámicas sociales individuales y grupales, que sería una necesidad de ascender o al menos mover de lugar, las escenas que construye, motivado por escenarios idealizados a los cuales se quiere acceder, condicionando el actuar en función de esto, señalando que una actuación tenderá a incorporar y ejemplificar los valores morales oficiales de su comunidad. (p.47)

Continúa señalando: “En la mayoría de las sociedades existen sistemas de ordenamiento y estratificación, en donde ciertos estratos se consideran ideales, en general, los superiores y a los cuales se pretende acceder cuando se encuentra

en situaciones inferiores” (p. 47). Esto consideraría que los movimientos no solo ocurren en el ámbito socioeconómico, sino también intelectual, como al vinculado a lo religioso y sagrado.

“Por lo general, descubrimos que en la movilidad ascendente, importa la presentación de actuaciones correctas y que los esfuerzos por ascender y por no descender se expresan en términos de sacrificio realizados para mantener un fachada.” (Goffman, 1981, p 87)

Estas ideas resuenan de alguna manera, con algunos trabajos de este examen, en donde se construyeron escenas, que referían a esas fachadas. Obras grupales y de tipo referenciales como *Doble Fondo o Zoo Sapiens*, que mostraban ese tipo de acuerdos, generalizados y estereotipados de mujer y hombre, normados y comunes, dispuestas a ascender o al menos mover de alguna manera su condición. La gestualidad más narrativa de las obras, mostraba de manera anecdótica en una y más oscura en la otra, ese tipo de expectativas. De alguna manera se mostraba ese tipo de acuerdos, unísonos que diseñaban esa construcción binaria en la conformación de grupos con roles determinados, acordados e incluso secretos compartidos entre sus miembros y ocultos al auditorio social.

Goffmann (1981), comenta de manera general algunas consideraciones acerca del trabajo de equipos. “Cualquiera que sea el motivo que origine la necesidad humana de contacto social y compañía, el efecto parece adoptar dos formas: la necesidad de contar con un auditorio ante el cual podamos someter a prueba nuestros “sí mismos”, de los que tanto nos jactamos, y la necesidad de contar con compañeros de equipo con los cuales podamos establecer connivencias íntimas y relajarnos entre bastidores. Finalmente, se usa este recurso como medio para obtener sus fines, lo que cada actuante defiende como su realidad.”(p.89)

## 2.4 Las bambalinas

Se aborda este término para comparar, lo que señala Goffmann (1981), como la existencia de regiones en la vida social. “Estas serían, todo lugar limitado por ciertas barreras que condicionan la percepción y las formas de actuar en ellas, las que varían según el grado de limitación espacial provocando a su vez cambios en el comportamiento.” (p 187)

Continúa: “la existencia de regiones anteriores, en las cuales se desempeña el rol hacia los demás y una región posterior, en donde se recurre a situaciones no actuadas, más informales y espontáneas. (p188)

Es muy interesante, constatar una vez más que la visión del autor, respecto a la similitud, entre mirar los fenómenos de la vida cotidiana como teatralizaciones, y observarlos desde las puestas en escena.

Como se ha señalado al comienzo del marco referencial, se irán hilando algunos aspectos del autor, con ciertos elementos presentes en los trabajos coreográficos, a fin de hacer cruces y aplicar contenidos. En este sentido, para algunos trabajos de carácter más referencial de este examen, devela esta diferenciación de espacios, los cuales se muestran como vitales para conformar lo preparatorio o evidenciarlos como límites desbordados.

Se aborda este aspecto hacia el uso del espacio, en alguna medida, en donde se trabaja la limitación física espacial, pero también simbólica de un espacio interior y la tensión que esta representación implica. Espacio que los personajes instalan y construyen como una autolimitación, infiriendo que fuera de este, ocurrirían otra clase de comportamientos, que no se muestran a los demás.

En este caso, se presenta una mezcla de ambos espacios, el anterior y el posterior, en donde la actuación, muestra por una parte el control de sus personajes y las características de sus roles, y a la vez, un espacio posterior o periférico, que significa el descontrol, la liberación parcial de una máscara rígida y la oportunidad de salir de una autolimitación o una fachada.

La escena en este caso, se concentra en el espacio, como idea que da sentido a su actuar grupal.

## 2.5 La bambalina expuesta

Como se señala anteriormente, la expresividad de un individuo está conformada por una serie de símbolos que pertenecen a la comunicación tradicional, como el lenguaje verbal, pero más amplio es el rango de acciones que pertenecen a la comunicación no verbal, la cual emana de nosotros mismos al momento de comunicarnos. Es esta comunicación, señala el autor, la que entrega una serie de antecedentes cuando nos encontramos frente a otros y la que otorga un mundo de inferencias y traducciones acerca de lo que somos o pretendemos ser.

Squicciarino (1990) “Los gestos pueden ofrecer informaciones respecto a las personalidades, hasta el punto de permitir el reconocimiento de las personas a distancia o de espaldas, simplemente a través de sus movimientos. Aunque se modifique la modalidad expresiva al variar las distintas situaciones y los estados de ánimo, de todas maneras, se mantiene un estilo global de comportamiento típico y original que distingue a un individuo de los demás.” (p 30)<sup>4</sup>

Enlazando nuevamente con algunos aspectos de las obras, y en relación a la gestualidad no controlada, a pesar, del aprendizaje que la vida social otorga, ésta puede escapar del control habitual, entregando información que permite inferir otros estados o algunos rasgos de personalidad.

De manera anecdótica, en el trabajo coreográfico “*La espera desespera*”, se delinea un personaje femenino, cuya gestualidad da nociones de un estado de ansiedad, a pesar, del control que quiere mantener. Va conformando un personaje que devela casi involuntariamente, los gestos que representan su verdadero sentir.

“En lo que se refiere a la relación entre gestos y aspectos de la personalidad, hay que tener presente que a menudo nos defendemos de un estado emocional preponderante como la ansiedad, o de un tipo general de

---

<sup>4</sup> Squicciarino, N. 1990. El vestido habla. Consideraciones psicosociológicas sobre la indumentaria. Ediciones Cátedra, Signo e Imagen S.A. Madrid, España.

comportamiento como la agresividad controlando y manipulando la propia conducta, se llega incluso ejecutar un gesto que corresponde a un estado emocional exactamente opuesto al verdadero”.(Squicciarino 1990, p. 30)

El lenguaje de los gestos faciales, particularmente el de los brazos, el de las manos y en menor medida el de la cabeza y el de los pies, puede ser a menudo tan elaborado como el lenguaje verbal. En *La espera desespera*, el personaje se comunica eminentemente mediante mucha gestualidad, que va indicando los distintos estados por los que va pasando, en donde la mayoría de los gestos son involuntarios. Por otra parte, una escena de *Zoo Sapiens*, muestra una pareja que se encuentra en un inminente compromiso amoroso, con todas las aprehensiones que esta situación genera. Ellos reflejan a través de la gestualidad de la cara y la fragmentación de los movimientos del cuerpo, la sucesión de estados que provoca la ansiedad del compromiso, la aprehensión de no ser querido y el miedo al fracaso y a estar solo.

En este caso la cercanía de dos personas, entrega una serie de elementos pertenecientes a la comunicación no verbal, ya sea por parte de una de las dos, o entendida como un comportamiento conjunto de ambas.

“En un encuentro entre personas se pueden producir cambios de proximidad y orientación que se desarrollan como movimiento de naturaleza social, realizado de formas diversas y generalmente acompañados de algunas expresiones verbales, pero sobretodo de expresiones no verbales.” (Squicciarino 1990, p. 30)

En mismo trabajo coreográfico, también se aborda este aspecto de la comunicación, en donde los brazos de un intérprete, juegan a ser los brazos de otros, dejando en evidencia una gestualidad descontrolada, que ya no depende del supuesto emisor.

Los cambios en la espacialidad corporal, también es un aspecto abordado por el autor, que resulta interesante cruzar, con algunas gestualidades en las

coreografías. Respecto a esto señala, que “el uso que le dan las personas a su espacio corporal está estrechamente condicionado por factores culturales, sociales y emocionales, estructura física del ambiente y por variaciones de la personalidad.” (Squicciarino 1990, p. 30)

Es así como una actitud corporal o postura, puede ser muy variable de un individuo a otro y cambiar dentro de un mismo sujeto, atendiendo la diversidad de factores que actúan sobre la postura.

Uno de los componentes más evidentes de la actitud postural es aquel que indica sumisión y dominio, en donde una posición erguida indica una postura dominante a diferencia de una posición menos erguida y con la cabeza más baja que indicaría una actitud de sumisión, evidenciado una relación jerárquica respecto a la altura. En *Doble Fondo* este aspecto se evidencia en la postura de sumisión de las mujeres que además de tener movimientos pequeños y controlados, mantienen su cabeza en una posición baja al igual que su mirada, además avanzan durante gran parte de la coreografía de rodillas, que es una actitud postural asociada a la sumisión y el respeto sobretodo en ámbitos religiosos y de adoración. A pesar de esa preparación casi ritual del comportamiento, se devela la bambalina de sus comportamientos, que las muestra de verdad.

Otra delineación de personaje, ocurre en *La espera desespera* en donde ella representa una persona más dominante, al menos aparentemente, en donde sus actitudes posturales son arrogantes, seguras, más enérgicas, mostrando lo que, en espacios sociales idealizados, se ocultaría.

Squicciarino (1990) señala: “Dentro de la comunicación no verbal, las miradas ocupan un lugar preponderante en la interacción de las personas. Por ejemplo, la atracción sexual e interpersonal son codificadas y decodificadas en función de las miradas. Las mujeres dan mayor importancia a la acción visual que los hombres, observan más en situaciones de colaboración y sobre todo cuando están motivadas por la afiliación e interesadas en el galanteo” (p. 28)

En *Zoo Sapiens*, las miradas son el soporte de muchas situaciones, que como ya se ha mencionado, pertenecen a obras de tipo referencial, en las que el uso de la gestualidad del rostro, es un elemento presente en varias coreografías. Agrupados por género, evidencian situaciones de atracción, rechazo, envidia o complicidad. La importancia de la comunicación visual, en este caso, se produce por una necesidad en los personajes, de ser vistos y admirados, y por la permanente provocación que generan hacia los otros.

Por otra parte, existe una serie de gestos, que se construyen como modelos estandarizados de comportamiento, como simbologías en la comunicación y que son propios de situaciones, lugares o contextos. En *Doble Fondo*, se utilizan ciertos gestos simbólicos asociados al orden de la ritualidad, y entendiéndolos como consensos contruidos colectivamente, para tener una disposición frente al rito. En el caso de la coreografía, también son contruidos, aludiendo a la “persignación”, que es la señal de la cruz, solo que, en este caso, con otro diseño en relación al cuerpo, pero manteniendo la actitud de la ceremonia. Estos gestos, se van transformando en el cuerpo, ampliando su rango espacial, como una manera de representar un cambio interno que afecta su estar. Sus movimientos van pasando de lo controlado a lo involuntario, volviendo nuevamente al control, graficando una vez más que la espacialidad de cuerpo, como señala el autor se modifica de acuerdo a muchos factores y que en el proceso de comunicación hay gestos que se vuelven involuntarios y emanan como otras fuentes de información.

En el proceso de comunicación no verbal, los aspectos no controlables de este proceso, producen quiebre que pueden desvirtuar el mensaje, ya sea de forma voluntaria o involuntaria. (Goffmann, 1981, p. 226). El autor, las define como incidentes en el proceso de comunicación y que debilitan la puesta en escena de un personaje.

En *Zoo sapiens*, se desarrollan una serie de interrupciones, puestas intencionadamente, con el objetivo de dar cuenta que la actuación de un actuante

o de un equipo de actuantes, son construcciones arbitrarias y muchas veces consensuadas por los miembros del equipo y respondidas en este mismo sentido por los otros. Esto otorga nuevas construcciones de personajes, en este caso, nuevas características a un equipo que está jugando exageradamente un rol de género con todas las cargas asociadas a ello, por ejemplo, un hombre tejiendo con palillos, podría ser considerado un acto que no favorece la imagen de “hombre” que debe representar, por lo tanto, debilitar el mensaje que por otro lado el cuerpo y la actitud quieren representar.

Por otra parte, la imagen de un hombre cuya prolongación de brazos corresponden a los de una mujer, podría considerarse una disrupción, en el momento que este hecho los transforma en una especie de híbrido que se comunica a través de gestualidades asociadas generalmente a la mujer.

En *Doble Fondo*, se produce una disrupción de la imagen del tipo de mujeres que otorgan al espectador, al caer involuntariamente en actitudes de descontrol, en donde, el cuerpo evidencia la carga de las pasiones controladas y el miedo que este descontrol les provoca.

## 2.6 Manipulaciones y cuidados de la imagen

En el ámbito de la comunicación no verbal, la imagen y el aspecto son imprescindibles para reafirmar la comunicación y la expresividad que emana de un sujeto, siendo en muchos casos mucho más influyente que otros factores en la percepción que los demás obtienen de un personaje.

En nuestra sociedad, las manipulaciones de la imagen tienden a producir figuras en donde se resalta lo atractivo del cuerpo, lo que conecta directamente con la seducción. Es reconocible por nosotros, como los medios masivos usan y explotan imágenes de mujeres y hombres bellos, poniéndolos en categorías de modelos a seguir, determinando toda una serie de ideas y conceptos asociados a

estos modelos, a través de su asociación a atributos o virtudes de carácter positivo.

En varios de los trabajos de este examen, aparece presente, la idea de esta producción, en donde se revela lo externo y la apariencia, como una norma instalada que realza ciertos cánones de belleza tanto para hombres como para mujeres y también, como esto condiciona los comportamientos y las expectativas hacia los otros.

Scquicciarino (1990), señala que “los distintos componentes del aspecto externo, adquieren importancia sobre todo por su significado social, es decir, por los mensajes, más o menos manipulados, más o menos consientes que están en relación con el yo y que consiguen comunicar algo. Tales informaciones no son necesariamente verdaderas, pero es suficiente que expresen lo que el individuo desea que los demás piensen de él, para que sean confirmadas.” (p. 28)

Por lo tanto, la apariencia externa es también parte de lo que el individuo monta como su sí mismo y este será el producto de la escena y el personaje representado y que los demás tienen que codificar. Pero como se veía con Goffman (1990), el mensaje enviado a través de la imagen, podría ser incongruente si faltan elementos que conformen esa imagen o cuando rasgos no controlables del rostro evidencian otra cosa.

“El interés por la aceptación social y como consecuencia por la propia imagen se puede encontrar entre individuos de intensa actividad dentro de la sociedad, entre quienes quieren ser aceptados en determinados grupos. El aspecto exterior desempeña un papel importante para fijar y mantener una imagen de nosotros mismos y tiene un peso considerable de cara a la autoestima y el sentimiento de seguridad en la propia persona.” Squicciarino (1990, p. 28)

Interpretando las ideas del autor, la apariencia que se entrega a los demás, es el resultado no solo de las características físicas anatómicas, sino también de

las capacidades expresivas. En este sentido, las vestiduras, estarían en sintonía con lo anterior y en el caso de estar disociado, este tendría la función solo de cubrir un cuerpo sin expresión, o sin identidad. “Por el contrario, como parte de un todo dinámico y armónico, el vestido siempre significa algo, transmite importantes informaciones en relación con la edad, con el sexo, con el grupo étnico al que el individuo pertenece, con su grado de religiosidad de independencia y con su originalidad o excentricidad, así como su concepción de la sexualidad y el cuerpo. El vestido puede emplearse para señalar la actitud hacia los demás, en particular el nivel de disponibilidad sexual, la agresividad, la rebeldía, la sumisión, la formalidad en el comportamiento, también se utiliza para distinguir el status social y económico y para compensar los sentimientos de inferioridad social” (Squicciarino 1990, p 40)

Si bien, en el diseño integral del vestuario de la puesta en escena de los trabajos, no se pensó previamente en un concepto estético que aunara de manera gráfica, lo que se señala anteriormente, si se aborda la particularidad de elegir solo vestuarios cotidianos, que remitan a la vida social y que fueran parte en general, de información cotidiana y cercana respecto a las vestiduras. Estas a pesar de ser representaciones idealizadas, en el sentido, de ser lo más cotidianas posibles y conectar con ideales morales de ésta, son a su vez, la manera de evidenciar lo bestial que existe en cada uno, como portador de mensajes múltiples, mutables, interpretables y muchas veces incontrolables. Por ejemplo, el ocultamiento del cuerpo, en señal de pudor y recato, no ha hecho más que exacerbar lo contrario, por lo tanto, el vestido tiene una función ambivalente entre el conflicto que produce el exhibicionismo (que empuja a mostrar el cuerpo y hacerlo más atractivo) y el pudor (que induce a ocultar el cuerpo por partes y entero).

Esta contradicción es evidente en las mujeres de *Doble fondo*, que viven la lucha del recato y ocultamiento del cuerpo, dado por su propio autocontrol y por aquel impuesto por reflejo de ellas mismas en los ojos que las juzgan desde fuera,

pero que también refleja de manera evidente, la necesidad y el miedo de salir de su propio control. Por otra parte, el vestuario plantado para la coreografía Zoo Sapiens, reafirma modelos estandarizados del vestir por género, a modo de exacerbar estos rasgos y definirlos como una maqueta del género, que en el caso de mujeres son vestidos que develan sus curvas y muestran sus piernas y en los hombres aparecen las camisas, pantalones y corbatas, en líneas que modelan sus cuerpos fuertes y masculinos.

Según Squicciarino (1990), las prendas de vestir representan esencialmente una solución de compromiso entre ambas tendencias contradictorias, ya que, ocultando el cuerpo, el vestido satisface la exigencia que probablemente explica su origen, es decir, la de mostrar y valorar las características estéticas y sexuales del individuo. La tendencia exhibicionista habría pasado con el tiempo, del cuerpo desnudo del hombre “primitivo” al cuerpo vestido del hombre “civilizado”. (p. 108)

Esta ambivalencia se presenta en el trabajo *Zoo sapiens*, en donde las mujeres en conjunto hacen una representación de un papel de permanente seducción, en el cual se convierten en el “manual a seguir” de su propio cuerpo, pero evidenciando a la vez, aquello que se oculta, como los órganos sexuales.

Squicciarino (1990) citando a Barthes, señala que a través de la historia y de la psicología del vestido, se deduce que las prendas de vestir están “estimuladas por una especie de fuerza centrífuga: el interior está proyectado hacia el exterior y tiende a mostrarse, o bien parcialmente a través del cuello, de las muñecas, del busto y de la parte inferior de la falda o bien completamente, cuando una prenda interior se adopta para su uso externo”. (p. 117)

Por lo tanto, el vestido tiene una función ambivalente de visualizar lo oculto, y mantener su carácter secreto.

La perspectiva de Squicciarino (1990), indica que en una sociedad narcisista como la nuestra, muchas veces, la preocupación y producción del físico a través de sus vestiduras, además de ser esencial en el proceso de comunicación con el otro sexo, también puede estar solamente en función de uno mismo, en el placer de sentirse el centro de toda la atención.

La atención dirigida excesivamente a la juventud, pone tanto a la mujer como al hombre en posiciones parecidas al de la modelo, en la cual se juega permanentemente un rol no solo de objeto de deseo, sino una construcción de un manual, de un objeto funcional que está llena de signos asociados a la moda, a la figura, al género y su carácter erótico. (p. 110)

Si se centra la mirada en esta perspectiva en donde el exceso de narcisismo y la pérdida de ciertas virtudes asociadas a la juventud, es el motor constante de la producción que se hace de sí mismo, de prolongar belleza, vitalidad y juventud. Se podría inferir también, que es un mecanismo, usado permanentemente para relacionarse y sobrevivir en una sociedad que exige vivir, bajo estos parámetros.

Como contraparte, a lo anterior, hay trabajos como *Non serviam* y *Viaje*, que, a pesar de seguir la premisa del vestuario, como vestimentas cotidianas y asociadas a un género en particular, sucede en estos personajes, que su estética fuera orientada hacia la sencillez, naturalidad, liviandad y a la ausencia de manipulación de la apariencia. Se pretendía en estos trabajos, mostrar, que, en tanto, el vestir de unos era una producción con objetivos puestos en la imagen externa, en otros, le daba un sentido de verdad y credibilidad.

### 3. Conclusiones

El presente examen de grado, fue construido a partir de una serie de premisas y pies forzados, que constituyen una manera de abordar lo creativo, en un período de formación. Este documento es una breve memoria de este proceso, el cual, ha sido abordado, a partir de las perspectivas de algunos autores, que ofrecen ciertos parámetros de orden teórico y desde una perspectiva social, para analizar aspectos de las coreografías.

Es importante señalar, que esto establece, solo una forma de análisis e interpretación, que no aborda aspectos meramente coreográficos ni metodológicos de las puestas en escena, sino, una forma de relacionar la creación de una escena compleja, que aúna diversos trabajos de pequeño formato y la formación de personajes dentro de éstos.

Para esto se toma, las vestiduras y el vestuario, como un juego de palabras, que señalan tanto el lugar de preparación de estas vestiduras como aquel que simboliza la presencia de las bestias, como aquellos rasgos comunicacionales, que emergen de aspectos que ya no son posibles de controlar.

El coreógrafo, desde esta perspectiva, podría ser un testigo permanente y quizás privilegiado, al intencionar un trabajo enfocado en la expresión más contextual, involuntaria y sintomática del actuar de las personas, teniendo en cuenta, que se estará ante un ámbito de múltiples interpretaciones e inferencias. Un juego de información, que genera ciclos de descubrimiento, interpretación y redescubrimiento.

Las coreografías, para este proceso de memoria, se toman como filtros para observar cuanto de la realidad social, ha alimentado parte de sus propios procesos. Cuanto de aquellas elecciones, que se hacen en la vida social, aparecen señalados en las obras. Surge, así, la posibilidad de observar aquellos roles y pautas, que norman las rutas de las personas y la forma en que son representados en un momento determinado.

Para la escena, vestir un personaje, no solo es abordar la naturalidad de tapar un cuerpo, que, en nuestra sociedad, no puede estar desnudo, sino también, es una forma de definir mundos y formas de percibirlo, entrando al universo que cada uno de ellos representa, llegando a su verdadera esencia.

La escena, para esta perspectiva, es una analogía de la construcción que se hace en la vida social, en donde se visten cuerpos y espacios, se establecen comportamientos para unos y otros, se organizan grupos con los cuales reafirmar estos constructos y sostenerlos y se diseñan espacios visibles y no visibles para otros.

“Vestuario”, como el nombre elegido para este documento, plantea toda esa construcción simbólica que representó en un momento determinado un proceso creativo diverso, heterogéneo que debía dar cuenta de las inquietudes coreográficas de su autora. Una forma de hacer referencia a las vestiduras elegidas que representaran la manera de abordar imaginarios que hablen de un sí mismo creativo, de una vestidura personal, graficada en el rol de coreógrafa y de una escena creada, que hable por muchas escenas imaginadas, y de una esencia personal plasmada en seis trabajos coreográficos.

#### 4. Bibliografía

- Casassus, J. 2006. La educación del ser emocional. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile.
- Goffman, E. 1981. La presentación de la persona en la vida cotidiana. Amorrortu Editores. Buenos Aires. Argentina
- Louppe, L. 2011. Poética de la danza contemporánea. Ediciones Universidad de Salamanca. España
- Squicciarino, N. 1990. El vestido habla. Consideraciones psicosociológicas sobre la indumentaria. Ediciones Cátedra, Signo e Imagen S.A. Madrid, España.

## 5. Anexos

### Bitácoras de trabajos de composición coreográfica

En este capítulo se presentan cada uno de los trabajos coreográficos, con fichas técnicas, reseñas, y breve descripción de referentes y proceso creativo.

#### Doble fondo

##### Ficha Técnica

Intérpretes: Isidora Guzmán, Pilar Leal, Romina Peralta

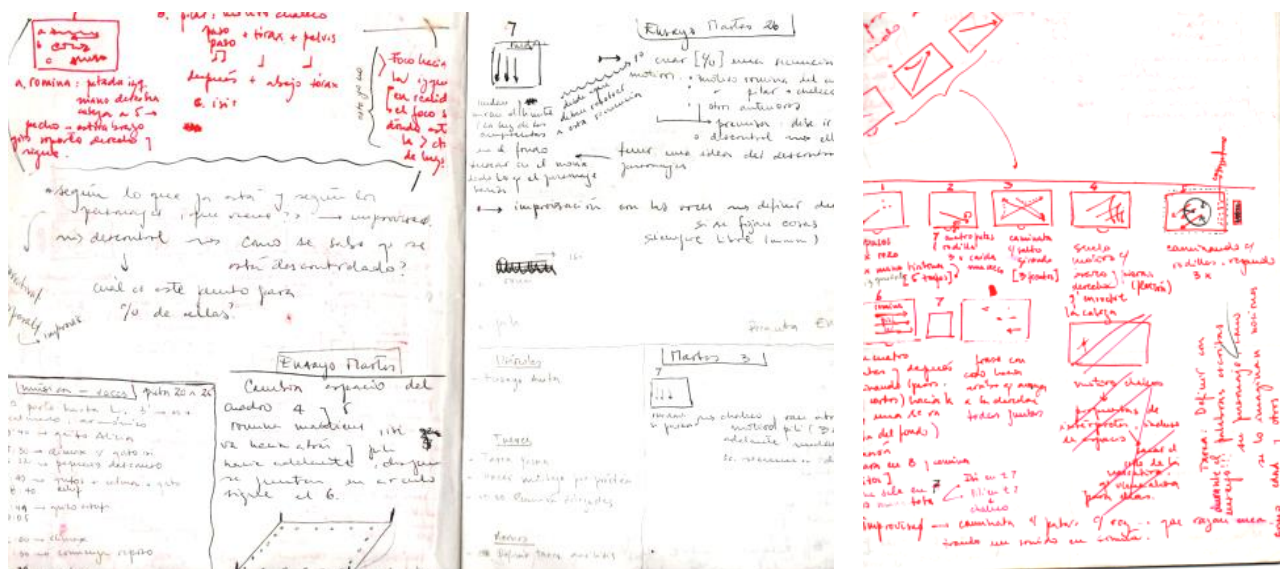
Música: Edición de registro de voces de alumnos de 4º año + Art Zoyd + Björk

Duración: 10 minutos

Reseña

Doble fondo = Doblemente encerrado / autocoartado / Lo que no se debe mostrar /

Sin sentido colectivo / Caja negra.



## Proceso creativo

El proceso de esta coreografía, corresponde al primer trabajo realizado en mención, cuya premisa principal, fue la creación de un trío con temática libre. Esta surge con algunas ideas del uso del cuerpo y la voz, en un ejercicio de voces que realizó con el curso de la mención de interpretación, en donde se probó una sonoridad grupal, desde el canto de una vocal, que cambiaba de tonos libremente. El resultado, fue interesante, en cuanto a sonido que generaba cierta atmósfera oscura y delirante. Esto se cruza con temas, que me interesaba abordar como la devoción, condición tan asociada a mujeres y que personalmente consideraba como espacios simbólicos y reales de dominación femenina.

Las imágenes fueron confluyendo a un grupo de ideas que reflejara a la mujer en actos devoción colectivos y contenidos, que permitieran graficar la existencia de una ritualidad adormecida y alienada y de un pseudo control de sí mismas.

El proceso comienza reconociendo con las intérpretes, sus experiencias o la de otras, respecto al tema y las posibles referencias visuales, situacionales y emocionales que pudieran tener. Aparecen aspectos que trataban de la domesticación personal, la carga jerárquica, el exceso de culpa y juicios, que afectaba desde la forma de moverse hasta vestirse.

También surgen, vínculos con el mundo místico y oscuro, de experiencias colectivas en torno a la fe y a la creación de una imagen débil, sumisa y culposa en la mujer.

Se trabaja desde el inicio con cada bailarina, como portadoras de un personaje que les facilitara el desarrollo de una corporalidad, que debía ser individual, pero a la vez saber que se perdería en las otras, como un ritual que las obligara a seguir el mismo camino. Esto deriva tempranamente en la decisión de limitar un espacio cuadrado de 5\*5 m. aproximadamente y que la perspectiva de visión fuera de 360°, con el fin de dar cuenta de su exposición y limitación. Se comienza a trabajar, principalmente unísonos que dieran cuenta de esa grupalidad que se movía en conjunto y que no lograba pasar la barrera física, que también era simbólica.

Se construyó una narratividad tradicional, en la que había un clímax, que era el resultado de un desborde corporal, después de tanta contención y control, la que una vez expresada, las obligaba a retomar nuevamente el control.

La escenografía, fue un circuito de luces con ampolletas que simulan velas y que eran estaban dispuestas en el suelo y podían ser prendidas y apagadas por las bailarinas.

La música fue el resultado de una edición personal de varias pistas, especialmente hechas para el trabajo, que incluía el ejercicio de voces que se había realizado anteriormente.

#### Escenografía:

Contempla un circuito de luces con ampolletas de llama y de cruz instaladas en el suelo, que ayuda a crear una atmósfera, dentro de la cual ocurre la coreografía. Las luces son instaladas por las mismas bailarinas y constituyen un límite auto impuesto que no se debe traspasar.

Vestuario: Corresponde a un chaleco y una falda inspirado en un vestuario cotidiano, social, que delineaba un personaje, de mujeres sencillas, sobrias y homogéneas.

## Non Serviam



### **Ficha Técnica**

Intérpretes: Jorge Carmona, David Correa, Cristian Fernández, Marco González, Cristóbal Santa María, Rafael Silva.

Música: Concierto de violín WVB 1041. I movimiento – Allegro. J.S.Bach

Duración: 4: 19 minutos

### **Reseña**

Comienzo de un nuevo movimiento, de un viaje. Unos parten primero para llevar a otros, unos reciben, otros generan, se sostienen, acompañan, levantan, pasan, caen, corren y disfrutan el momento de su propia creación.

### **Proceso creativo**

Este trabajo corresponde al segundo semestre de la mención, y cuyo formato debía ser un sexteto de danza pura, término que se refiere a la creación coreográfica a partir de la estructura y construcción de la música, sin ideas previas respecto una temática o contenido, es decir, no referenciales. La música, es docta y se relaciona con la asignatura de mención, Música IV, de análisis estructural de la música, que entrega herramientas para abordar composiciones complejas en

términos formales con el fin de relacionar y desarrollar en profundidad la relación danza y música.

Por lo tanto, su punto de partida no contempla necesariamente referencia a algo más allá, que referirse a la propia música.

El proceso comienza con la elección de una composición que motivara el imaginario de cada creador, comenzando después su análisis detallado de ritmo, compases, motivos, y estructura en general.

Para este trabajo se elige un cuarteto de cuerdas de J.S. Bach, obra que me motivaba ideas de agilidad, liviandad, dulzura, una mezcla de fuerza y suavidad. Se convoca a seis hombres para el trabajo, que tuvieran estaturas y contexturas similares, con la idea de homogeneizar y dar más fuerza a una visualidad grupal, que construyera una idea armoniosa de las relaciones humanas.

En el proceso, los primeros elementos de movimiento surgen de la idea de encontrar una cualidad de movimiento que nos relacionara con el ánimo de la música, a partir de lo que sugiere la imagen y la energía de un conjunto de hombres, que son jóvenes, ágiles, livianos y fuertes. Otros elementos surgen en relación a la métrica de la música (2/4) la cual se trabaja en algunas frases, cambiando los tiempos fuertes y la acentuación en los movimientos. También se trabajó a partir de imágenes que sugerían un trabajo de peso y sinergia de fuerzas, en donde algunos pudieran ser tomados, traspasados de un lugar a otro, con conciencia de la acción de dos o más fuerzas en conjunto, para generar una cualidad de movimiento que no tuviera exceso de fuerza, sino más bien, una economía energética que derivara en mucho flujo y que fuera tan suelo como aérea.

A los intérpretes se les pide como tarea, escribir en una lluvia (o tormenta de ideas) lo más básico y espontáneo que les generara la música, actividad de la cual surgen muchas ideas similares, que coinciden con algunas cosas que ya proyectaba en la coreografía y que sirve para reafirmar el carácter que se le estaba dando, pero además las tareas aportaron una idea que se comienza a trabajar como un hilo conductor, que consistía que un conjunto de hombres, eran los impulsores o generadores de un nuevo movimiento, una invitación cordial a

sumarse a algo nuevo. Esto más adelante, se cruzó con la búsqueda de movimiento artísticos de vanguardia, de principios del siglo pasado en Chile, como creacionismo de Vicente Huidobro, desde el cual surge el nombre de la coreografía, como el manifiesto escrito por el autor.

La metáfora, era relacionar esta invitación a sumarse, con lo que se iba desarrollando a nivel de energía y dinámicas en lo sonoro. Producir una sinergia de fuerzas distintas pero iguales, que logran mover a un conjunto de personas. Surge un personaje temporal, que corresponde a un “generador(es)” haciendo una analogía con el surgimiento de las ideas que se generan espontáneamente y que cautivan a los demás y que en la coreografía se representan a través de plumas.

La interpretación apunta, entonces, a trabajar una presencia en estos hombres, que tienen la certeza de estar haciendo algo nuevo y bueno y que aún tienen la capacidad de asombrarse y volar.

El material de apoyo, además de la partitura, fue la lectura de algunos textos y artículos en relación a los movimientos artísticos e intelectuales europeos y chilenos del siglo pasado, que se relacionan en su mayoría a los movimientos vanguardistas. Dentro de algunos textos leídos se encuentran algunos escritos por el poeta Vicente Huidobro, el cual anuncia en su manifiesto “Non Serviam”, una nueva poesía, creada por el poeta y no como algo que se desprende de la naturaleza. Sus teorías se resumen en un movimiento llamado Creacionismo, a través del cual valoriza la figura de un nuevo poeta tan creador como la propia naturaleza. Declama en un manifiesto su independencia y despido de la naturaleza creadora, con la idea de crear por sí mismo su propio universo.

Esta idea es la que refuerza la imagen de un conjunto de hombres que podrían ser de esa época u otra, pero han sido capaces de desprenderse de lo que ya está construido para ellos, para iniciar algo nuevo que se va revelando a medida que avanzan en su viaje de descubrimiento y creación

Escenografía: Plumas

Vestuario: camisas de tonos claros y pantalón de vestir. Traje social



## Zoo sapiens

### Ficha Técnica

Intérpretes: Gonzalo Beltrán, Cristian Fernández, Andrea Olivares, Rafael Silva, Natalia Tittermann, Bernardita Villarroel.

Música: Edición de Aksak Maboul+música electrónica y adaptación musical en vivo

Duración: 10 minutos



### Reseña:

La parte animal vestida para la seducción, para la atracción, la burla, el sarcasmo, el rechazo. El traje social para provocar el compromiso a cualquier costo, el traje para evitar estar solo y no ser querido.

### Proceso creativo

Trabajo grupal, correspondiente a segundo año de mención, el cual debía tener carácter grupal y temática libre. Fue conformado por 6 intérpretes, y se le dio un carácter más liviano, con algo de humor y sarcasmo.

Esta composición se plantea abordar el tema de la construcción binaria de roles y algunas e interacciones recurrentes en esta división. Conformado por tres mujeres y tres hombres. Se comenzó la búsqueda de situaciones en las cuales esta división fuera evidente y que se pudiera caricaturizar a través de diversas

situaciones recurrentes que observábamos en nuestro entorno. El tema se planteó con el objetivo de señalar que estas construcciones eran móviles, arbitrarias y ficticias, por lo tanto, posibles de reconstruir. Pero básicamente, se buscó a través de la ironía y el humor, evidenciar aún más, situaciones obvias y comunes, que permitieran reírnos de nosotros mismos.

Como metodología de trabajo, se elaboró con propuestas colectivas del temas y situaciones, como también con aportes de material creativo generadas por los bailarines a partir de improvisaciones y dinámicas relacionales. Este material, además, fue complementándose con el uso de la voz e instrumentos musicales que sonaran en vivo. Se planteó así, como un trabajo que explorara otros recursos en los bailarines y que combinara en escena, otras posibilidades expresivas.

La dramaturgia fue elaborada a partir de escenas independientes que luego, se unieron y que fueron abordando diversas situaciones.

El nombre Zoo sapiens, responde a la mezcla del animal y la persona pensante, en donde lo animal fuera surgiendo como algo poco controlado y que les daba ciertas características de grupo, cómo, por ejemplo, escena “gallinas” o escena “boa”.

Se delinearon personajes, burdos y estereotipados, preparados evidentemente para agrandar al otro equipo y que, en sus intentos de ser vistos y tomados en cuenta, se producían situaciones absurdas y ridículos.

La música se elaboró desde una edición que toma diversos referentes musicales y en donde se grabaron pistas cantadas por los bailarines con el apoyo de sencillos instrumentos en vivo.

Los vestuarios, reafirmaban el carácter binario, en donde ellas usaron vestido y ellos camisa, pantalón y corbatas. Las formas del vestuario, debían resaltar sus formas corporales, y que los hicieran ver bellos y atractivo. A pesar de eso, de sus personajes brotaban gestualidades y sonidos burdos, que simulaban animales y los develaba como personas superficiales, vanidosas y contradictorios.



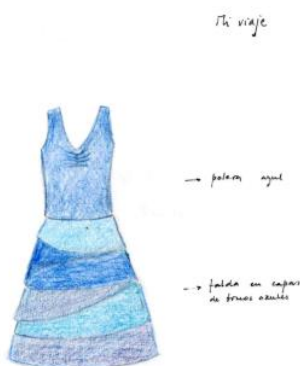
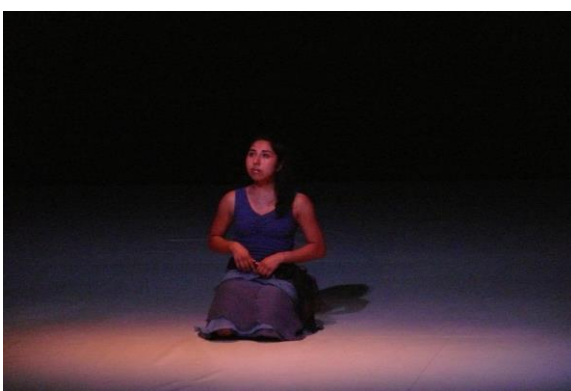
## Viaje

### Ficha Técnica

Intérpretes: Jeannette Varas

Música: Tema: Versos - Licancabur

Duración: 4:10 minutos



### Reseña

Ya me despedí,  
me voy tranquila y desprendida  
siempre esperé este momento,  
la agonía de la libertad,  
ya puedo partir a mi viaje

### Proceso creativo

Este trabajo corresponde a un formato de “solo”, el cual se empezó a construir a partir de un tema llamado “versos”, perteneciente a un grupo musical de cueca urbana., llamado *Licancabur*. La motivación de esta coreografía proviene de la letra de la canción, que trata de la despedida que hace una persona antes de morir.

Elegí este tema, para el desarrollo de un solo coreográfico, porque la música ofrecía una interesante fusión entre el ritmo de la cueca y una letra nostálgica y alegre a la vez. La canción alude a una vida dura pero que ha sido bella, de agradecimiento a pesar del sufrimiento de ésta.

Se trabajó como una persona en escena que pudiera transmitir esa tranquilidad, que fuera capaz de vivenciar la nostalgia y el goce de la música y que evocara la sencillez de esa cueca.

El carácter que va adquiriendo como personaje, habla de una mujer sencilla, joven pero profunda, agradecida de la vida y con la certeza de estar viviendo algo que siempre supo que iba a pasar, lo que libera de algún tipo de construcción ficticia acerca de lo que es, sino que ella debe transmitir su esencia, posible de ver por el hecho de la cercanía de la muerte. Estos aspectos de orden interpretativo son la base que va definiendo lo que pasa en torno al movimiento, el cual surge además motivado por la rítmica y letra de la música.

El mensaje que otorga este trabajo, es la capacidad de amar la vida y disfrutarla, la conexión con la naturaleza, la simplicidad y la fe en la trascendencia de una vida mejor.

Vestuario: Vestido diseñado con capas de género en tonos azules

## La espera desespera

### Ficha Técnica

Intérpretes: Claudia Cortés.

Música: Taste of Scandinavia – Dj you Dj me

Duración: 3:30 minutos



### Reseña

¡La llamada no llega...la llamada no llega, la espera la desespera!!!

### Proceso creativo

Corresponde a la reposición del primer trabajo coreográfico que se realiza para Composición I, en segundo año.

El nombre de la coreografía es “La espera desespera” y es un trabajo de carácter liviano, anecdótico en la situación, pero en el cual se debe evidenciar el carácter del personaje que, a diferencia del anterior, está llena de máscaras, que la atan a su carácter narcisista, y la conectan con su lado histérico ante una situación que puede ser muy banal. Este trabajo, habla justamente sobre la banalidad, con la que se puede vivir, en contraposición con el daño autoprovocado por la ansiedad que generan las cosas demasiado esperadas.

La situación que provoca la desesperación, es una llamada telefónica que nunca llega, en las que minutos para ella, pueden ser horas eternas. Finalmente, su

carácter y su capacidad de hacer lo que quiere, es olvidarse por un rato, ya que oportunidades como esa le pueden sobrar.

Este trabajo se construye como una situación determinada en que las acciones y movimientos tienen una lógica narrativa, haciendo referencias a lo concreto de las circunstancias.

## Hop

### Ficha Técnica

Intérpretes: Gonzalo Beltrán

Música: Yuyo Denegro

Duración: 5 minutos



### Reseña

...Yo solo sé que esta es mi forma natural de expresarme, elevarme y manifestarme...

### Proceso creativo

Coreografía que se hace para abordar un trabajo escénico en conjunto con una banda de música en vivo. Se trabaja con el grupo de hip hop y jazz, Yuyo Denegro, y con el tema Hop, de su autoría. En este trabajo se hace referencia directa a la letra de la canción, la cual es un señalamiento al goce que implica hacer, lo que a uno le gusta. El intérprete grafica a través de sus movimientos, goce, amplitud, ritmo y espontaneidad. El trabajo, tenía como desafío armar una escena en conjunto, en donde músicos y bailarines tuvieran un rol complementario y fuera capaz de dar cuenta del diálogo directo con esta disciplina.

Vestuario: Ropa deportiva, buzo, polerón con capucha y zapatillas

Afiche Examen de grado



**ESCUELA DE DANZA**  
Universidad Academia de Humanismo Cristiano

**Examen de Grado**  
Mención Coreografía

**COREOGRAFÍAS**  
*Patricia Campos A.*

**PARTICIPAN**  
*Pilar Leal  
Isidora Guzmán  
Romina Peralta  
Jeanette Varas  
Jorge Carmona  
David Correa  
Cristóbal Santamaría  
Marco González  
Cristian Fernández  
Rafael Silva  
Claudia Cortés  
Andrea Olivares  
Bernardita Villarroel  
Natalia Titterman  
Gonzalo Beltrán  
YDQ.*

**Viernes 9 de Enero**  
19:30 hrs.  
Huérfanos 1869