

INFORME DEL MONTAJE DE GRADO DE LA PIEZA COREOGRÁFICA TANSHIUA

ANGIE CATALINA GONZÁLEZ CASTILLO

SONIA YAMILE JARAMILLO CAICEDO

Trabajo de Grado

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Proyecto Curricular Arte Danzario
Bogotá DC
2019

INFORME DEL MONTAJE DE GRADO DE LA PIEZA COREOGRÁFICA TANSHIUA

ANGIE CATALINA GONZÁLEZ CASTILLO
Cód. 20132102019
SONIA YAMILE JARAMILLO CAICEDO
Cód. 20132102069

Director

Hernando Eljaiek

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Proyecto Curricular Arte Danzario
Bogotá DC
2019

*"Los coreógrafos: Crean, manejan y seleccionan el contenido, el tema, combinan y estructuran los componentes de la forma y el movimiento ligados a los propósitos de la obra, es ahí donde está su **interpretación** a la que podríamos considerar como sinónimo de **creación** (La capacidad de ejercer la imaginación)".*

Tablas de análisis coreográfico- Yudy Morales

AGRADECIMIENTOS

Expresamos nuestros sinceros agradecimientos, principalmente a nuestras familias; por ser nuestro motor diario, por su apoyo incondicional y la constante motivación para sacar el trabajo adelante, ellos nos acompañaron y apoyaron en todas las decisiones que tomamos; sin ellos nada hubiera sido posible.

A nuestros queridos intérpretes, por materializar nuestras ideas y resolverlas siempre con la mejor actitud. Gracias por su disciplina y entrega.

Al Proyecto Curricular Arte Danzario y a cada uno de los maestros que ha dejado su huella en nuestra danza, por nutrirla y fortalecerla durante estos cinco años, por darnos la oportunidad de crecer profesionalmente para dar este primer gran paso. También agradecemos a todas las personas que nos acompañaron en la presentación de la obra: vestuarista, maquillista, escenógrafo, músico, logísticos, fotógrafa y todos los que con su talento, aportaron a la construcción de *Tanshiua*.

Damos gracias a nuestros lugares de trabajo, ya que sin muchos recursos económicos en la institución educativa, fueron apoyo fundamental para la obra, en general.

Finalmente, y no menos importante, a nuestro director de trabajo de grado, el Maestro Hernando Eljaiek por ser un guía constante en esta etapa y nutrir cada una de nuestros pensamientos, ideas y palabras.

MOÉICHI¹

¹ **Moéichi:** Muchas gracias. Significado en la cultura Ticuna.

TABLA DE CONTENIDO

1	RESUMEN.....	7
2	INTRODUCCIÓN	8
2.1	PREGUNTA CENTRAL	9
2.2	OBJETIVO GENERAL	9
2.3	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	10
2.4	ANTECEDENTES	10
3	MITO TANSHIUA (GUION DRAMATÚRGICO)	12
3.1	INTRODUCCIÓN	12
3.2	ESCENA I.....	12
3.3	ESCENA II.....	12
3.4	ESCENA III	13
3.5	FINAL.....	14
4	PERSONAJES E INTÉRPRETES.....	14
5	DISEÑO METODOLÓGICO	15
6	DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA CREATIVA.....	16
6.1	PRE-ECDISIS.	16
6.1.1	<i>Acercamiento previo a la creación.....</i>	<i>21</i>
6.2	ECDISIS.	23
6.3	ETAPA FINAL.....	35
6.3.1	<i>Complementos.....</i>	<i>36</i>
6.3.2	<i>Producción de la obra</i>	<i>37</i>

6.3.3	<i>Muda de piel de la serpiente</i>	39
7	ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS	40
7.1	NATALIA.....	40
7.2	EL ROL DIRECTOR	40
7.3	LA TÉCNICA	41
7.4	EL GESTO	41
7.5	LA MIRADA.	42
7.6	IMPACTO	42
8	EVALUACIÓN Y CUMPLIMIENTO DE LOS OBJETIVOS	44
9	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	45
10	REFERENCIAS	47
10.1	BIBLIOGRÁFICAS.....	47
10.2	WEBGRAFÍA.....	48

1 Resumen

El informe expone el proceso creativo del montaje de grado *Tanshiua*², dirigido por Catalina González y Sonia Jaramillo. Relata el desarrollo del proceso creativo y la experiencia personal desde el rol de la dirección. En primera instancia, refleja de dónde surge y cuáles son los motivos para llevar a cabo este montaje; en segunda instancia, da cuenta de la toma de decisiones que como director se debe afrontar para sacar adelante una composición coreográfica³, que muestra un trabajo colectivo, un ámbito académico y un entorno personal; por último, y de gran importancia para nuestra formación, el cómo de la gestión y producción de una pieza coreográfica.

De igual manera, se presentan las enseñanzas que brinda el ser partícipe de un proceso creativo. El enfrentar distintas situaciones que pueden frenar o potenciar el desarrollo de la propuesta, exponer las herramientas que se usaron para crear, dirigir e interpretar, enriquecen nuestra formación profesional. Esta experiencia nos permite resaltar, cómo la escucha, el diálogo y el respeto, son fundamentales para llevar a cabo una codirección⁴ y para encontrar los complementos adecuados en el desarrollo de una pieza coreográfica, desde el aporte de las diferentes disciplinas artísticas.

PALABRAS CLAVE: Experiencia, rol director, decisión, danza, mito.

² **Tanshiua:** Apellido amazónico-Tribu indígenas Chayahuitas.

³ **Composición coreográfica:** Formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden formando un conjunto con distintos elementos o partes

⁴ **Codirección:** Dirección ejercida por dos o más personas en común.

2 Introducción

Cómo requerimiento para optar al título y de acuerdo a nuestros intereses y preferencias se decide realizar una codirección entre Angie Catalina González Castillo y Sonia Yamile Jaramillo Caicedo, de la línea de profundización en dirección coreográfica, con el objetivo de llevar a cabo el montaje de grado, *Tanshiua* y su posterior informe.

El camino arduo y extenso del montaje *Tanshiua* inicia con una curiosidad clara y específica que surge dentro de nosotras en el ámbito de la danza; día a día nos preguntamos y analizamos nuestros cuerpos, hasta, reconocerlos y aceptarlos como son. El hablar sobre figura, pesos, estatura y forma de un cuerpo, es un tema que ha rondado nuestras cabezas, con la intención de poder encajar o tener posibilidad de ejecución en varios lugares y posiciones de la danza.

Somos mujeres con cuerpo endomorfo⁵. Yo, Sonia, siempre he pensado que mi cuerpo no es apto ni apropiado para desenvolverse y desempeñar la técnica del ballet, específicamente, veo mi cuerpo pesado, mis piernas no se elevan y se me dificulta mantener el equilibrio. Yo, Catalina, he tenido varios problemas de sobrepeso, para mi baja estatura en diferentes momentos de mi vida, mi espalda ancha, mis piernas grandes y mis caderas pronunciadas son aspectos que me hacían pensar que mi cuerpo no era el adecuado para el ballet.

En estas circunstancias descubrimos la Academia Superior de Artes ASAB y su Proyecto Curricular Arte Danzario (en adelante PCAD) lugar de estudio y formación profesional en el campo de la danza, que propone una formación, desde la singularidad de los cuerpos. Al pasar ya cinco años de pertenecer a la comunidad PCAD como estudiantes de la cohorte 2013-3,

⁵**Endomorfo:** Contextura corporal gruesa.

entendemos y asumimos que nuestro cuerpo entrenado, responde satisfactoriamente a cualquier estilo y/o técnica de danza.

Esta amplitud de pensamiento para la formación, nos motivó para llevar a cabo el montaje, que hemos realizado. Hemos encontrado el interés, la afinidad y el equilibrio en las formas de composición de una pieza coreográfica, con las particularidades que se presentan en dicho montaje, destacando los aprendizajes y experiencias en común, porque generan reconocimiento de las habilidades de la otra persona y surge así un vínculo profesional fuerte y responsable, para decidir llevar a cabo la obra y el texto final.

Finalmente, se consolida el inicio del proceso de *Tanshiua* con la pregunta y los objetivos del trabajo de grado.

2.1 Pregunta central

¿Qué caracteriza el proceso de creación y montaje de la pieza coreográfica *TANSHIUA*, al utilizar intérpretes del Proyecto Curricular Arte Danzario y diversos elementos técnicos-expresivos del ballet y de la danza moderna?

2.2 Objetivo general

Identificar las características del proceso de creación y montaje de la pieza coreográfica *Tanshiua*, al utilizar intérpretes del Proyecto Curricular Arte Danzario y diversos elementos técnicos-expresivos del ballet y de la danza moderna.

2.3 Objetivos específicos

- ✓ Analizar el guion dramaturgico⁶ para la puesta en escena.
- ✓ Describir el desempeño de los intérpretes en el proceso.

2.4 Antecedentes

Para iniciar este proceso, recopilamos algunos antecedentes relevantes que expondrán un trabajo previo del tema a tratar. El primero, la investigación de Hernando José Eljaiek Avendaño *“Cuerpo y Sujeto Político en el Ballet, Tensiones en el Proceso Formativo”* en el que en una primera instancia se aplica la investigación a la misma población que nuestro proyecto aborda (Comunidad PCAD), considerándolo como el antecedente base más importante. Asimismo, estamos de acuerdo en trabajar con la propuesta de esta investigación, que expone la importancia de la enseñanza y aprendizaje desde la singularidad del sujeto en todos sus aspectos, enfocados en el ballet.

También, en su texto *“Madre Selva: Representación de Mitos y Leyendas de la Región Amazónica Colombiana a Través de la Danza”*, Leidy Constanza Duarte Castro trabaja sobre el mismo contexto de nuestra propuesta y encontramos congruencias en los pasos de desarrollo de la misma, tales como: la socialización de mitos y leyendas de la región amazónica, exposición de materiales audiovisuales y lecturas y relatos de misma. Llegando así, a una conceptualización y a un lenguaje en común, para el trabajo danzado y su producto final.

Además, nos parece relevante el documento realizado por Julián Felipe Cantor Acosta, Erika Juliet Carvajal Hernández y Maribel Reyes Reyes, titulado *“Una Aproximación desde el Relato Mítico y el Rito a las Prácticas de Crianza en Familias Indígenas Ticuna. Comunidad*

⁶ **Dramaturgia:** Es la totalidad escénica de una obra u montaje, con una serie de sucesos temáticos entrelazados (luz, vestuario, música).

Doce de Octubre, Amazonas – Colombia”, en el cual se muestran algunos relatos mitológicos y rituales compilados de una comunidad indígena amazónica en específico, en coincidencia con la investigación que vamos a realizar. Igualmente, en el proyecto se usa como insumo de composición esa riqueza cultural que ha sido heredada de generación en generación, pero que también se ve entrelazada con el contexto global moderno.

Por último, exponemos nuestra forma de asumir el proceso de creación, a través de ciertos pasos, identificados también en el texto *La Danza y sus Creadores*:

(...) pero, ¿de qué manera comienza un coreógrafo a componer un ballet? En su habitación, probablemente, tomando del aire —por así decirlo— impresiones acerca del tipo de movimiento que desea utilizar para el tema; una visión de entradas y salidas, de puntos álgidos de la acción, de un comienzo y un final. Si la música ya existe, debe adaptar su coreografía para que se ajuste a ella, o bien consultar con un músico sobre posibles cortes o agregados. Una vez hecho eso, escucha la cinta muchas veces, mientras come o se afeita o descansa, escuchando con concentración, obteniendo un conocimiento muy completo de la música, probando algunos pasos de baile, haciendo apuntes, bailando un poco más, e imaginando aquello que no puede poner en práctica personalmente. En algunos casos tendrá a su lado a otro bailarín, alguien con deseos de ayudar y que ve su labor con simpatía, y que también probará pasos, mostrándole el aspecto que cobran sus ideas (...) (Walker, 1972, pág. 15)

A pesar de la descripción tan detallada de Walker, pudimos vernos reflejadas en la mayoría de vivencias que expone, porque el proceso de *Tanshiua* pasó por momentos similares a los que explica el autor.

3 MITO TANSHIUA (Guion dramatúrgico)

Creado por: Angie Catalina González Castillo y Sonia Yamile Jaramillo Caicedo

3.1 INTRODUCCIÓN

Se encontraba Yanapuma y su secuaz la boa Yacumama, en lo más profundo del bosque de higuerones en la tierra lejana de los Chayahuitas, buscando aquella planta, que utilizarían para el oscuro hechizo de sus prisioneros, hechizo que quien lo quebrante será condenado a convertirse en un Mapinguari, bestias peludas que habitan en el bosque.

3.1 ESCENA I

Un chamán guerrero del pueblo de los Chayahuitas llamado *Tanshiua*, caminaba por los alrededores de su gran maloka, buscando rastros de sus familiares perdidos. Sin darse cuenta, se pierde entre las selvas profundas, cruzando los límites de sus tierras, hasta donde nace el espeso bosque de los higuerones. Tras estar perdido durante horas, nota una presencia en lo alto del follaje de los árboles. Chicua, un gavián lo observa detenidamente e intentando llamar su atención con su peculiar sonido, brinca de rama en rama para guiar a Tanshiua a un lugar desconocido. El guerrero cautivado por los maravillosos sonidos que ejecutaba el gavián, decide atraparlo creyendo que este ser, podría saber el paradero de su familia pérdida.

El gavián tratando de huir de Tanshiua evita a toda costa ser atrapado, cambiando así el color de su plumaje, del negro oscuro de la noche a un naranja intenso como el atardecer en las selvas amazónicas, de esta forma, Chicua se protegía de cualquier enemigo que quisiera hacerle daño. Después de un tiempo en la persecución Tanshiua logra atraparlo, y el ave intentando liberarse le ofrece como tregua ser su tótem protector; con este mágico objeto, el guerrero podría

llamarlo cuando lo necesitara. Y al aceptar su propuesta, el gavilán se transforma en dicho tótem que aparece mágicamente en el cuello de Tanshiua.

3.2 ESCENA II

El chamán guerrero sigue en la intensa búsqueda de su familia, recorriendo las lejanas y húmedas selvas del Amazonas. A lo lejos, logra ver un majestuoso árbol con largas lianas colgando, entre ellas reconoce las siluetas de sus familiares que yacen en el suelo, condenados a un permanente sueño. Tanshiua se acerca cautelosamente, mirando si alguien los custodiaba o si corrían algún peligro, pero sin percibirlo, de una de las lianas desciende Yacumama, una gigante boa protectora de las mágicas aguas del río Amazonas, alejando al guerrero inmediatamente. Yacumama da aviso a su aliada Yanapuma, un espíritu diabólico, que se alimenta de carne humana y que en forma de felino impide el paso al intruso.

Tanshiua al notar la presencia de estos seres malignos, acude a su tótem para salvar a su familia.

3.3 ESCENA III

El tótem desprendiéndose del cuello del guerrero se transforma nuevamente en aquella ave mágica, Chicua. Y así, al verse respaldado, Tanshiua decide rescatar a su familia, dirigiéndose con gran valentía al encuentro con los raptos. Indignados por la osadía del guerrero, los seres malignos lanzan su ataque defendiendo a sus presas, y sin pensarlo Tanshiua junto a Chicua responden con su mayor fuerza, dejando un poco más débiles a sus oponentes.

Las malvadas criaturas atacan de nuevo sin tener éxito, logrando que el guerrero y el gavilán puedan acercarse más a su familia. Sin embargo, para ganar un poco más de tiempo la boa Yacumama se lanza sobre Chicua, luchando cuerpo a cuerpo, dejando al guerrero a merced

de Yanapuma, quien en una danza maligna trata de derrotarlo. Tanshiua se encontraba débil, pero con la ayuda del gavilán, que ya había dejado inconsciente a Yacumama, logran vencer la maldad de dicho ser.

3.4 FINAL

Al romper el hechizo, la familia del chamán guerrero se despierta y es liberada, mientras Chicua con ayuda de Tanshiua convierte a los espíritus malignos en frondosos manglares, que vivirán condenados a reposar en las orillas del río Amazonas. Cuando regresan Tanshiua y su familia, los Chayahuitas festejan su llegada con un ritual de agradecimiento a la Pachamama y dando la bienvenida a Chicua como ave protectora de la comunidad.

4 Personajes e intérpretes

Personaje	Descripción	Interprete/Estudiante	Profundización
<u>Tanshiua</u>	Chaman guerrero de la tribu Chayahuita	Juan David Vélez (5° semestre)	Interpretación Danza Clásica
<u>Chicua</u>	Gavilán nocturno	Edward Cifuentes (6° semestre)	Interpretación Danza Clásica
<u>Yacumama</u>	Boa gigante	Jampierre Díaz (6° semestre)	Interpretación Danza Contemporánea
<u>Yanapuma</u>	Ente felino maligno	Angie Fuentes (6° semestre)	Interpretación Danza Clásica

5 Diseño metodológico

Nuestro diseño metodológico está basado en la metáfora de *la muda de piel de la serpiente* y sus etapas:

Pre-ecdisis (*Durante esta etapa, algunas de las serpientes no aceptan alimento y otras sí. Buscan el refugio donde pasarán este largo proceso*).

Se indagaron insumos de trabajo a nivel teórico, y se seleccionaron, de acuerdo a la relación con nuestro tema a abordar, se obtuvo la información de la cultura, los posibles personajes, los diferentes estilos de danza que se utilizarán y los antecedentes para situar el montaje.

Ecdisis (*Los ojos de la serpiente se tornarán blancos debido a que, entre su piel vieja y nueva, se produce una sustancia que ayudará al desprendimiento de su antigua piel; no se debe tocar la serpiente para no dañar la nueva piel*).

La Ecdisis da inicio al proceso creativo y se genera el espacio para apropiar los nuevos elementos y materiales⁷. Este momento fue el más cuidadoso del proceso, ya que definió los elementos que se pondrían en escena.

Etapa final (*En el paso final de la muda de piel, la serpiente recupera su color natural y aún sin desprender totalmente su antigua piel, ella siente la necesidad de rozarse con cualquier rama o piedra para quitar esa camisa vieja*).

En esta etapa, se tienen unos resultados corporales impregnados por el proceso y una retroalimentación⁸ constante, que permite descartar lo que no funciona para tener una puesta escénica sólida.

⁷ **Material:** Termino utilizado en el ámbito de la danza para hacer referencia a las coreografías creadas.

6 Descripción de la propuesta creativa

6.1 Pre-eclisis⁹.

Esta etapa expone todo el “antes” del montaje. Aquel proceso indagatorio rodeado de lo que apropiamos, justificamos, desarrollamos y eliminamos.

Este proceso surgió en la clase de Seminario de Historia, Teoría y Apreciación de la Danza Clásica III, con la maestra Mónica Peña. En esta asignatura surgieron varios cuestionamientos frente a las tradiciones, tanto europeas, como colombianas y puntos de convergencia entre ellas. Por otro lado, también nos llevó a pensar en cómo asumimos las diferentes técnicas y estilos de danza en pro de la creación con cuerpos colombianos, en especial la técnica del ballet. Por lo anterior, nació el primer acercamiento a la pregunta central: ¿Qué caracteriza un proceso de creación en ballet con cuerpos latinos no condicionados para ella?

Dentro de estos mismos cuestionamientos, para el trabajo final del seminario, se creó en primera instancia *Munshua*¹⁰: una adaptación del cuento tradicional europeo *El Pájaro de Fuego*¹¹, a una narración literaria en forma de mito, con nombres y figuras tradicionales del Amazonas colombiano. Su creadora es Natalia Díaz Hernández, estudiante del PCAD. Elegimos su propuesta para el montaje correspondiente al trabajo de grado. El proceso de indagación pasó por diferentes aspectos, en los que apropiábamos una idea, recibíamos retroalimentaciones y eliminábamos lo que no funcionaba. A continuación, exponemos algunos de ellos:

⁸ **Retroalimentación:** Término usado en el campo del arte para referirse a los comentarios, críticas, opiniones y/o referencias que tiene una persona ante alguna obra.

⁹ Durante esta etapa, algunas de las serpientes no aceptan alimento, no ven bien y están vulnerables. Además, buscan su refugio, donde pasarán este largo proceso.

¹⁰ **Munshua:** Apellido amazónico-Tribu indígenas Chayahuitas.

¹¹ Una pieza coreográfica de Michel Fokine, 1910. Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev.

El montaje tuvo desde el principio curiosidades acerca de los cuerpos, las tradiciones y el ballet, a partir de ellas se propuso un espacio de creación con este tipo de técnica. A través de una puesta en escena, donde se viera reflejada una temática de tradición colombiana, propia de la región amazónica, centrada en la comunidad Chayahuita¹². Dicha temática pretendió ser insumo para la narración propia de la cultura de nuestro país. Sin embargo, esta idea se fue modificando, puesto que encontrábamos falencias en nuestra propuesta.

El propósito nunca fue estilizar una forma tradicional de danza del Amazonas, ni tampoco cambiar la estética de dicha región por medio del ballet. Los elementos culturales amazónicos que utilizamos, fueron un tema a través del cual, pudimos mostrar el trabajo de creación corporal con el ballet en la escena.

Buscábamos un diálogo entre la técnica del ballet y los conceptos culturales y corporales de la zona específica del Amazonas. Realizamos una ardua labor teórica sobre la cultura, por medio de visitas a bibliotecas, entrevistas, talleres e información vía internet. Puesto que los resultados no fueron sólidos en la recopilación de insumos, con el proceso de creación se logra que estos dos lenguajes “aparentemente distantes”, coincidieran en cierto punto a partir del desarrollo de la puesta en escena. Esta idea se mantuvo vigente y tomo fuerza, con el fin de desarrollar el proceso de indagación.

Por otro lado, un aspecto relevante para el proceso fue dirigir intérpretes con cuerpos alejados de los cánones propios del ballet. En esta técnica, se maneja un somatotipo determinado: un cuerpo ectomórfico¹³ con extremidades largas, la apariencia delicada para las bailarinas y un

¹² **Chayahuitas:** Tribu indígena amazónica en los límites de Perú y Colombia.

¹³ **Ectomórfico:** Contextura corporal delgada.

cuerpo mesomórfico¹⁴, principesco para los bailarines. Aun así, tuvimos conciencia que trabajaríamos a partir de cuerpos colombianos con proporciones corporales distintas a las europeas. Por dicha razón, decidimos trabajar con estudiantes del PCAD, con características corporales colombianas, reafirmando que estas no significan limitantes para apropiar las técnicas propuestas. Intérpretes capaces de asumir cada tipo de danza desde su particularidad.

Paralelamente, encontramos un referente clave que respaldó lo anterior, la investigación del maestro Hernando José Eljaiek Avendaño “Cuerpo y Sujeto Político en el Ballet, tensiones en el Proceso Formativo”. En el cual, se aplica la investigación a la misma población que nuestro proyecto aborda (Comunidad PCAD), considerándolo como el antecedente base más importante, con relaciones directas entre nuestros intereses y los que el maestro Hernando desarrolla en su trabajo. Tales como trabajar desde:

(...) la singularidad del sujeto en todos sus aspectos, como parte esencial de la enseñanza-aprendizaje de la danza clásica, en el Proyecto Curricular Arte Danzario (Eljaiek, 2015).

Y el soporte que tiene el montaje es a partir de esa “singularidad” de nuestros intérpretes. Que posee gran peso para el desarrollo del mismo.

De igual modo, asumimos la posición de trabajar con cuerpos particularmente no “aptos” para el ballet, como búsqueda de reconocer que:

(...) los cánones para escoger individuos que desean formarse distan de aquellos de las escuelas de ballet reconocidas mundialmente, las cuales utilizan criterios que están ligados a su tradición para seleccionar y formar a sus estudiantes,

¹⁴ **Mesomórfico:** Contextura corporal atlética.

particularmente aquellos relacionados con la edad, la conducta y el cuerpo. (Eljaiek, 2015).

Descubrimos que el PCAD apoya y complementa esta investigación y su propuesta de indagación de los cuerpos para la danza, propósito principal de nuestro montaje, puesto que la intención es trabajar con corporalidades, cuerpos distintos, mostrar su desarrollo, aptitud y actitud en la escena.

Además, creemos firmemente que la técnica del ballet es una forma bastante efectiva para entrenar el cuerpo con un fin escénico, que puede brindar elementos sensoriales a los cuerpos latinos y que los potencian a la hora de estar en un escenario. El ballet ubica al bailarín de una determinada manera en la escena y también en el mundo, por esto fue una herramienta fundamental en el montaje.

Así mismo, a lo largo del proceso se buscó integrar algunos elementos de la danza contemporánea, tales como la contracción¹⁵, la suspensión, la fluidez, el rebote y la contención en sus movimientos; pudimos encontrar posibilidades no sólo para la creación, sino, para el sentido interpretativo de cada uno de los personajes y del montaje en general. Se dio también cierta libertad a nivel técnico de aquello que se quiso proponer desde el cuerpo. Un cuerpo que ha pasado por las diferentes transformaciones físicas y de sensación, a través de la técnica del ballet dialoga con la danza contemporánea.

Por otro lado, gracias a la indagación de elementos y nombres propios de la cultura junto con una visita a la comunidad Chayahuita en el Amazonas, confirmamos que la obra no

¹⁵ **Contracción:** Movimiento que viaja por toda la espina dorsal, desde la pelvis hasta el cuello y la cabeza. Dando la impresión de que la persona se está encorvando o doblando hacia sí misma.

pretendía ser una exposición de dichos aspectos culturales. Este montaje, tomó la región amazónica como temática dramaturgica. Definición que Mondragón (2017) menciona:

¿Se puede utilizar el término dramaturgia en la danza? Entendido como acción escénica, desde luego. Los coreógrafos de todos los tiempos estructuran una totalidad escénica que podría llamarse dramaturgia dinámica, es decir, una serie de sucesos temáticos o abstractos entrelazados, alrededor de los cuales se definen y condiciona el manejo de espacio, el tiempo, el desplazamiento de los cuerpos, las cualidades de la energía, la luz, el vestuario, la música. (Cardona, 2000. p. 50)

Como lo afirma Cardona, el montaje expresará dicha dramaturgia, en una narración tipo *mito*. Uno de los dos conceptos claves que atraviesa el proceso de indagación, junto con el *ballet*. Por esta razón, expondremos desde qué punto asumiremos estos conceptos:

a. Mito. Se selecciona este concepto porque el punto de inicio a trabajar es el mito como guion coreográfico, excusa para tener una dramaturgia clara y específica. La mitología tiene el poder de dominar, multiplicar o reproducir el surgimiento o creación de las cosas. La narración mitológica utilizada en la investigación, atiende al modelo de mito según Mircea Eliade (1963), quien considera “que el mito cuenta cómo gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales surge una realidad, sea una realidad total, una realidad desde el Cosmos, o solamente un fragmento: una especie vegetal, un comportamiento humano, una isla, una institución” (Capítulo I, II). Definición que se acopla claramente a nuestro mito y el desarrollo narrativo del mismo.

b. Ballet.

El ballet se define:

“Del italiano *balletto*, diminutivo de *ballo*; en español baile, también llamada danza académica o danza clásica. Es una forma concreta de danza y también el nombre de la técnica correspondiente. Según las épocas, los países o las corrientes y el espectáculo. Es una forma de danza cuyos movimientos se basan en el control total y absoluto del cuerpo. El ballet es una disciplina que requiere concentración y capacidad para el esfuerzo como actitud y forma de vida. ” (Danza ballet, 2013)

Además, es el concepto que surge desde la experiencia propia con la técnica, por el cuerpo entrenado en ella y los tipos de cuerpo que lo apropian, refiriéndonos específicamente a los cuerpos de los intérpretes del PCAD, y cómo este cuerpo es atravesado por todo lo que sucede a nivel cognitivo y sensorial, sumándole a esto el entorno familiar, político y social de cada uno en este contexto, puesto que cada aspecto influye en la apropiación de la técnica del ballet.

6.1.1 Acercamiento previo a la creación

Tuvimos la oportunidad de trabajar con un grupo de estudiantes de los primeros semestres del PCAD, en un encuentro en el que se compartió la idea de realizar nuestro montaje de grado. En la sesión, desarrollamos actividades planeadas, tales como, utilizar la expresión oral como recurso de creación instantánea; es decir, se leyó un fragmento del mito y los estudiantes divididos en grupos realizaron una creación instantánea según lo que han escuchado; ello permitió confirmar que la propuesta era entendida por ellos. Este primer acercamiento brinda aspectos positivos y negativos de la idea escénica, debido a que algunos cuerpos reconocieron y

asumieron de una buena forma el trabajo propuesto y otros no; estos aspectos fueron puntos a tener en cuenta, para que, al iniciar con el proceso creativo, no se repitieran y así, desarrollar el proceso de la mejor manera posible.

Igualmente, de este acercamiento, se aclaró el perfil de bailarines que necesitábamos para los personajes del montaje.

Ya con un boceto de aquello que se quería en cada uno de los roles del mito, empezamos la ardua búsqueda de los intérpretes. La propuesta inicial que se mantuvo hasta cierto punto, fue que todos ellos debían manejar la técnica de ballet y tener muy clara la parte mecánica de este tipo de danza. Sin embargo, cuando fuimos encontrando los bailarines para el montaje, vimos la necesidad de que un rol específico dominara algunos elementos de danza contemporánea, sin dejar de lado el entrenamiento en el ballet.

Después de varias reuniones evaluando la disciplina, constancia, técnica, compromiso y no menos importante el entrenamiento que desempeñan en las técnicas de danza, logramos concretar los cuatro perfiles que buscábamos: Juan David Vélez (Estudiante e intérprete de ballet, quinto semestre) Natalia Díaz (Estudiante e intérprete de ballet, noveno semestre) Jampierre Díaz (Estudiante e intérprete de danza contemporánea, sexto semestre) y Edward Cifuentes (Estudiante e intérprete de ballet, sexto semestre). Cada uno con características particulares y propias del personaje que se les fue asignado.

Finalmente, cuando se da inicio al proceso de creación surgen ciertas eventualidades con los intérpretes y con la propuesta *Munshua*: fueron diferencias, compromisos y modificaciones, que para la asignatura Montaje de Grado no eran efectivas ni benéficas. Así pues, la puesta en escena se transformó y tomó otros caminos para poder realizarse.

Debido a dichas eventualidades, dentro del desarrollo de *Munshua*, se presentaron cambios significativos y nació **TANSHIUA**¹⁶; una pieza coreográfica para la escena en la que se manejan diferentes tipos de cuerpos, usando el ballet y la danza contemporánea como herramienta de creación y composición, inspirada en la adaptación original de *Munshua*. Cabe resaltar, que mantuvimos las bases de las investigaciones realizadas como soporte de la creación *Munshua*. Los datos adquiridos al principio de la propuesta fueron de gran ayuda para la consolidación de las ideas en la nueva pieza.

6.2 Ecdisis¹⁷.

Esta etapa expone todo el proceso creativo que atraviesa el montaje, definiendo técnica, dramaturgia y estructura clara de la obra. También se exponen insumos relevantes del proceso.

Tanshiua nace por la necesidad de reestructurar el guión dramático, que se había planteado en un principio con la adaptación original, buscando así un ajuste y un planteamiento de nuevas ideas, propias de las directoras, para la asignatura montaje de grado. Dichas ideas nos ayudaron a la creación, composición y sobre todo, a la organización de la metodología de trabajo con los intérpretes. La nueva propuesta nos dio un respiro para la creación, nos colocó en otra posición que no teníamos prevista, y eso nos retroalimentó en gran medida como directoras, coreógrafas y amigas.

Con los intérpretes listos y dispuestos a trabajar, empezó el afán de encontrar los horarios ideales para montar y empezar a ensayar de inmediato. Después de socializar los tiempos de cada

¹⁶ **Tanshiua:** Apellido amazónico-Tribu indígenas Chayahuitas.

¹⁷ Los ojos de la serpiente se tornarán blancos debido a que entre su piel vieja y nueva, se produce una sustancia que ayudará al desprendimiento de su antigua piel. No se debe tocar la serpiente para no dañar la nueva piel.

uno, el horario de ensayo se dio de la forma más orgánica posible y aunque existieron ciertos espacios con un solo intérprete o dos, el trabajo fue desarrollándose de manera continua y progresiva con el tiempo.

La socialización del tema del montaje con los intérpretes fue una parte indispensable. Dejar las pautas claras desde el inicio, nos ayudó a no divagar en ciertos aspectos de la composición, ni en la creación de insumos de movimiento. Porque, aunque la propuesta vaya encaminada a la utilización del ballet como herramienta de entrenamiento y de creación; dentro del desarrollo del montaje, se reafirmó que era necesario utilizar elementos de la danza contemporánea para la composición de la obra, debido a que estos (la contracción, la suspensión, la fluidez, el rebote y la contención en sus movimientos) brindan diferentes perspectivas para las intenciones corporales requeridas.

No obstante, el ballet también fue de gran importancia en la interpretación.

Estos “ballets” fueron aparentemente narrativos, aunque en realidad constituyeron una sucesión de danzas abstractas, producto de un encadenamiento formal de pasos de danza, apenas ligados por una idea central que daba unidad a un despliegue espectacular de virtuosismo, sin más ambición en cuanto al diseño se refiere que el de no perder la línea de elegante plasticidad propia del estilo... (Guerra, 1969. p.36)

Aunque estamos de acuerdo con Guerra, cuando expone a los ballets de la época como una muestra de virtuosismo y de plasticidad, ya que también acogimos dichos aspectos; diferimos en cuanto a la consideración de que sean elementos “apenas” ligados por una idea, o que “aparentemente” fueran narrativos. Porque para nosotras, realmente lo eran, contaban un relato muy claro con intenciones muy definidas, y por eso el ballet también nos ayudó a dar forma al carácter de cada uno de los personajes de la obra.

Cada intérprete desarrolló un rol primordial en las escenas, la exigencia que les pedíamos en cada sesión, no sólo técnica sino de interpretación, los colocaba en otra disposición y atención, que generó en nosotras la sensación, de que ellos querían descubrirse más, tanto en lo personal como en la interpretación.

Al inicio del proceso creativo, en las sesiones se generaron varias necesidades: la exploración en cuanto al movimiento de cada intérprete, la relación con las directoras y sus pares, su pasividad o su apatía frente al grupo de trabajo, su compromiso corporal y actitudinal con el montaje. Necesidades que pusieron ante nosotras, el primer obstáculo por asumir: NATALIA.

El trabajo con la intérprete Natalia no fue el esperado. Desde el inicio, Natalia, nuestra amiga, fue la intérprete a quien más le dimos nuestra atención. Aunque su experiencia finalizando el ciclo de la universidad, le daba herramientas definidas en comparación con el resto de bailarines, su cuerpo poco entrenado, exigió hacer repetidamente, sesiones con un alto contenido de acondicionamiento físico, entrenamiento que desde nuestro rol como directoras, no era nuestra responsabilidad y algunos de los espacios de creación se veían ocupados por dicha preparación. Los demás intérpretes transmitían afinidad entre ellos, la calidad de movimiento de cada uno fue tomando forma poco a poco, y aunque manejaban la energía de una manera acertada, Natalia no encajaba del todo.

Era evidente que su cuerpo no tenía la condición física de una bailarina entrenada en ballet, y aun así, se notaba que comprendía y dominaba muy bien dicha técnica, aspecto que no servía mucho porque no la practicaba justo en este momento del montaje, cuando más la necesitábamos. A pesar de ello, era increíble la capacidad de aprender, memorizar y entender aquello que guiamos para su papel dentro del montaje. Era frustrante para nosotras, verla

conformarse con sus cualidades cognitivas y no poder generar una motivación para mantener su cuerpo entrenado.

Esta situación contradictoria, nos llevó a preguntarnos si dicha inteligencia corporal puede llegar a sobrepasar al entrenamiento físico, y consideramos a este punto que no, no es suficiente para nosotras, ni como espectadoras, ni como intérpretes, ni como directoras, porque en la escena, el público está atento a la forma, a la intención, a aquello que se pretende transmitir con el movimiento. Consideramos que si el cuerpo no está apto para mostrar al límite sus capacidades, es por el poco trabajo físico que tuvo durante el proceso.

Yo, Catalina, desde mi experiencia como intérprete, sé que lo entrenado es aquello que se da en el escenario, que el cuerpo muestra en esos treinta y cinco minutos lo trabajado durante seis meses. Yo, Sonia, considero que no se puede mostrar en la escena aquello que no fue afianzado y entrenado en los ensayos, todo en escena se hace evidente. Es la responsabilidad de los bailarines con su cuerpo y ese era el compromiso que queríamos que asumieran con nuestro montaje de grado.

Natalia estuvo desconectada del grupo y del montaje en sí, faltó a varios ensayos y ni se excusaba por su falla. Como directoras, nos llevó al límite su falta de responsabilidad, y nos colocó en una posición incómoda y estricta. Decidimos colocarle un ultimátum con un compromiso firmado por nosotras y por ella, en el que se exponía que si volvía a faltar a un ensayo sería retirada del montaje. También, exigimos que si presentaba algún quebranto de salud debía presentarnos excusa médica para que tuviese una credibilidad, puesto que sus antecedentes no eran confiables. Asimismo, se exponía que nosotras como directoras nos comprometíamos a facilitar los espacios y tiempos de ensayo de una manera justa y equitativa, para no afectar los

compromisos personales de nadie. La intérprete Natalia aceptó y asumió el compromiso, con ella, con nosotras y con el trabajo de grado.

A pesar de que existía ese compromiso, Natalia no lo cumplió y la decisión de que ya no hiciera parte del montaje, estaba tomada. La amistad nos hacía dudar, pero la puesta en escena ya estaba afectada de manera negativa con su ausencia corporal, actitudinal y mental. Decisión que perjudicó al montaje, puesto que estábamos arriesgando una amistad de varios años y el guion coreográfico que propuso Natalia como idea inicial. Los riesgos a tomar fueron bastantes, Natalia había escrito el mito y sin una autorización firmada no lo podríamos utilizar, sin embargo, nos arriesgamos, todo lo construido no se podía afectar por su falta de compromiso. De esta manera, se cierra la experiencia con la intérprete Natalia Díaz Hernández. Ya no hacía parte del montaje. Después de este suceso, el desarrollo del montaje siguió su curso, logramos cubrir las dos falencias que ocasionadas por el retiro de Natalia; la primera fue crear otro guión coreográfico basándonos en la investigación teórica ya realizada y la segunda fue conseguir otra intérprete que se acoplara a nuestras necesidades.

La nueva intérprete fue Angie Fuentes (Estudiante e intérprete de ballet, sexto semestre), su llegada fue motivadora y de gran ayuda, tanto para los bailarines como para nosotras como directoras. Angie fue nuestra primera opción para ser la nueva antagonista del montaje, ya que nos parecía una mujer robusta (cualidad que nos llama la atención por los cuerpos no condicionados para el ballet) pero entrenada, con muy buena actitud y con muchos aportes para *Tanshiua*. Consultamos con ella, le gustó la propuesta y afortunadamente, los espacios de ensayo coincidieron con sus tiempos.

Cuando empezamos a trabajar de manera individual con ella, se implementó un ejercicio de armar secuencias con ciertos movimientos creados por ella misma y nos dimos cuenta que

faltaba trabajo de memoria. Tuvimos que exigirle mucho en este aspecto, para la propuesta que se desarrolló en su personaje. Sin embargo, la increíble cualidad que tenía Angie para transmitir con su mirada era impresionante. El dominio de la intención en sus ojos era capaz de intimidar e hipnotizar de tal manera, que no daba lugar a pensar si lo estaba haciendo con dudas. Era evidente y curioso dicho carácter interpretativo, Angie creía en su rol desde el principio, se vio a sí misma como la antagonista y esto ayudaba mucho a moldear cada vez más su personaje

Gracias a esta cualidad de Angie, nace uno de los insumos más potentes que queríamos trabajar para la escena, la mirada. Buscábamos trabajar la mirada interna, como medio de conexión entre los intérpretes, el público, la música y la escenografía, con el fin, de lograr en esta etapa, atmósferas, puntos fijos, puntos de tensión, dirección, conexión entre público-interprete-obra y viceversa. Con la mirada externa, hacemos referencia a aquella que nos brinda el espectador, pretendíamos recibir una retroalimentación oportuna, a fin de fortalecer el montaje. Asimismo era importante, preparar a los intérpretes y entrenar la forma de solucionar en escena si se les olvidaba la coreografía, contemplar si el material¹⁸ apropiado y controlar los nervios.

El desarrollo de la mirada en algunos de los bailarines, tenía un objetivo interpretativo muy claro, requerido por nosotras, sobre todo la intención de los personajes malignos se potencializaba de gran manera con este recurso. Sin embargo, en otros, dicho insumo era una condición para ampliar y definir claramente su danza, entrar en diálogo con el resto de intérpretes, mediar con el espacio y tomarse el tiempo de pasar por ciertos estados dentro de su interpretación.

¹⁸ **Material:** Término utilizado en el ámbito de la danza para hacer referencia a las coreografías creadas.

Los ensayos fueron complicados, por cuestión de horarios, se trabajó con todos los intérpretes solo una vez a la semana y se fijaron espacios de ensayo individual o por parejas, siempre acompañados de las directoras. Los ensayos generales eran muy importantes para la dirección, ya que se podía concentrar la energía y llegábamos a una retroalimentación colectiva, de aquello que estaba pasando con cada una de sus partes. Los personajes protagónicos de la obra, daban sugerencias desde lo técnico clásico y los antagonistas brindaban aportes más desde lo interpretativo.

Por otro lado, comenzamos a pensar que se acercaba el final del semestre, y necesitábamos concretar en qué horarios y en qué lugar ensayaríamos durante las vacaciones. Nosotras sabíamos que nuestros intérpretes tenían sus planes y debíamos asegurar un espacio importante en sus horarios para terminar de montar y ensayar *Tanshiua* durante junio y julio. Por tal razón, empezamos a preguntar y hablando de los posibles horarios, se llegó a la conclusión que se podría casi todos los días de 8 am a 10 am. Se tomó la decisión de alquilar un espacio para continuar con el proceso, lo que generó un desembolso monetario, se formó un vínculo fuerte entre los intérpretes y nosotras las directoras, dando paso a la consolidación del proceso, de una excelente y optima manera.

Al comienzo estábamos ensayando cuatro veces a la semana, pero por cuestiones económicas reducimos la cantidad de ensayos a tres días a la semana. Los chicos en su momento nos exponen el cansancio físico que poseen, al estar entrenando con nosotras y en otros lugares, además en lo económico también estaban siendo afectados. El proceso no bajó su calidad con la reducción de días de ensayo, sentimos que se consolidó más a nivel creativo, precisión de técnica y corrección de cada escena.

Inicialmente los chicos llegaron muy puntuales y dispuestos, pero luego de cierto tiempo empezaron las llegadas tarde cada vez más seguidas, recordándoles los sacrificios que todos estábamos haciendo por el montaje y que siendo el aspecto económico uno de los más grandes, no podíamos desperdiciar de esa manera el dinero invertido. Entendíamos las diferentes situaciones que se pueden presentar, pero cuando se convierte en un común denominador ya no existe excusa, la verdad nos preocupaba la falta de material coreográfico por crear y no rendían si llegaban tarde. Gracias a ese llamado de atención nace una nueva característica del proceso, y es el fortalecimiento del rol dirección, en el estamos situadas y que nos enfrenta a diferentes experiencias, como las que se expondrán a continuación:

Yo, **Sonia**, asumía que el realizar un trabajo colectivo implicaba cuadrar tiempos para ensayar, lo cual era difícil de manejar; debo aceptar que me sentía con demasiada frustración cuando algún intérprete faltaba. Soy demasiado exigente y me gusta la puntualidad y que asuman el compromiso completo no a medias, a veces llegaban tarde y en mi consideración, lo mejor era que vieran el ensayo por su llegada tarde, sin embargo, para Catalina no se podía perder el ensayo, entonces se mediaba entre qué era lo mejor para el compromiso y responsabilidad que asumíamos todos y se tomaba una decisión.

Por otro lado, esta misma frustración me acompañaba al respecto de mi compañera y codirectora Catalina González, debido a que no podía estar en algunos ensayos por trabajo, y aunque entendía la importancia que el factor económico representaba para ella, yo consideraba que era necesaria su presencia para el desarrollo del montaje, me frustraba el hecho de que ella se perdiera sesiones de ensayos o retroalimentaciones de personas que veían el montaje. Cuando la sentía un poco desconectada o cuando no iba a ensayos porque andaba ocupada, ella trataba de compensarlo mediante el trabajo de producción complementando y asumiendo su rol de

dirección desde ese punto extra. Es en este punto donde rectifico que el diálogo y la escucha es primordial para un trabajo de codirección.

Yo, **Catalina**, tuve un desacuerdo con mi codirectora. En una ocasión, un intérprete nos llama a 10 minutos del ensayo, para decirnos que acababa de despertar, fue un momento de indignación. Ella quería que se quedara sentado sin trabajar, ya que no le parecía justo que ensayara después de lo tarde que había llegado. Por otro lado, yo estaba a favor de que ensayara esa hora que faltaba, justo habíamos adelantado una buena parte del cuarteto y él era a quien más se le dificultaba aprender ese tipo de movimiento, ya que era de la línea del contemporáneo. Al final, el intérprete observó por un corto tiempo el ensayo, luego intentó integrarse, pero no entendía muchas cosas de las que habíamos montado. Esta oportunidad la aprovechamos para hablarle seriamente del compromiso que había adquirido con nosotras, del respeto a su trabajo y a su danza, aunque ofreció disculpas, el ensayo para él fue prácticamente perdido. Esto me llevó a reflexionar frente a las decisiones que tomamos como codirectoras ya ver la importancia de ceder y entrar en diálogo con mi par.

Dentro de este mismo dialogo en la codirección, hallamos un punto en común a tratar: El empoderamiento del rol. Este aspecto nos costó bastante, tal vez por nuestra poca experiencia como directoras; sin embargo, en situaciones de tener que decidir eliminar cierto material considerado por nosotras no adecuado; se encontró que a los intérpretes les gustaba mucho; queda claro que son estas pequeñas diferencias de pensamiento las que clarifican el rol, la responsabilidad y el poder de decisión que ejercemos sobre el montaje. Lynne Anne Blom y L. Tarin Chaplin, lo plasma muy bien en su texto *El acto íntimo de la coreografía*:

Es claro que en la praxis coreográfica, por la inmediatez del acto creativo, se pierde información valiosa que es importante indagar y preservar, pues “la mayor parte del

conocimiento y la información sobre coreografía se encuentra en la mente y en las palabras de los coreógrafos en el momento mismo en que están enseñando y creando”.

(p. 4. La creación en danza. Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín).

Crear coreografías para los intérpretes y enseñárselas, evidencia lo anterior; sin embargo, explicar minuciosamente cada uno de los movimientos deseados y no lograr lo esperado, genera cierta rigurosidad con el bailarín, por más empatía que exista. Rigurosidad que saca a flote las falencias de ambos roles: aquellos detalles que como directoras dábamos por sentados y que para el intérprete son realmente importantes, dentro de ellos, el conocimiento corporal que como intérpretes no profundizan al límite, pero son notorios desde el ojo externo. Lo anterior demuestra la importancia de estas experiencias, y resalta el papel del rol director en la codirección, donde el dialogo, la escucha y la toma de decisiones son elementos fundamentales para la sana construcción de un proceso. El rol del director, dentro del desarrollo de la puesta en escena, puede definir las técnicas de danza que quiera abordar durante el proceso creativo, como insumo primordial del proceso.

En nuestro caso, el cuerpo de la obra ya estaba finalizado, teníamos claras las escenas, los tiempos, la coreografía y la mayoría del esquema musical. Durante el proceso, siempre se trató de incluir el ballet y la danza contemporánea dentro de los movimientos claves para la interpretación de la obra; sin embargo, en este intento de dar coherencia al montaje, sin percibirlo solo hasta el final, el tipo de danza que más se acerca *Tanshiua*, es la danza moderna. La obra tiene expresiones propias de la técnica Graham, como contracciones y movimientos llenos de sensación. También, se encuentran momentos de la técnica Limón, con sus puntos de suspensión y fluidez, que dentro de un contexto de mito amazónico encajaban perfectamente.

Fue interesante darse cuenta que al montar material¹⁹ para los bailarines, surgían elementos muy inclinados hacia la danza contemporánea, generando contradicciones y trabajo arduo en la interpretación. Los cuerpos de los estudiantes-intérpretes en ballet, estaban supremamente sumergidos en la búsqueda de la precisión técnica y al tener propuestas alternativas, entraban en una mediación corporal. Además, técnicamente el lenguaje claro y codificado del ballet, fue primordial dentro de nuestras propuestas del material y aunque las escenas de la obra no son netamente de esta técnica, sus sentidos corporales de línea y sus interpretaciones escénicas están inmersas en ellas.

Los gestos corporales y sobre todo faciales son de los más notorios en nuestros intérpretes al realizar las técnicas de danza. Las muecas de dificultad, olvido o quizás de emoción, sacan de la escena al personaje interpretado y ponen a los bailarines que los interpretan. Durante nuestro paso por el PCAD ha estado la recurrente pregunta por el gesto y ahora, no desde el rol del bailarín sino de la dirección, esas dificultades propias de nuestra danza entran en una corrección y un entrenamiento para nuestros intérpretes.

Yo, Catalina, podía observar el reflejo de mi misma en ellos y ahora desde la experiencia, podía brindar pautas para rectificar dichas manías que opacaban el papel y daban a la puesta en escena, una intención errónea.

Yo, Sonia, estaba atenta y dispuesta a aprender de mi codirectora y mis intérpretes. Asimismo, brindar desde mis conocimientos el apoyo necesario para desarrollar la intención del gesto en nuestros intérpretes de manera acertada.

¹⁹ **Montar material o coreografiar:** Término utilizado en el ámbito de la danza para hacer referencia a las coreografías creadas.

Evidenciamos una experiencia clara en una de nuestras intérpretes: En una sesión, después de tener más confianza y montar con Angie varios materiales, durante una pausa pudimos ver que en momentos de esparcimiento era totalmente espontánea divertida, se ríe de sus defectos y la pena ya no hacía parte de su comportamiento. Tal vez en lo cotidiano deja todas las caras, las mañas, y en escena neutraliza dichos gestos, al punto de dominar cada intención en su rostro para mostrar el gesto adecuado, que se necesita para el rol en escena.

Dicho dominio se puede comparar con el movimiento en la danza. Se conocen muchas clases de movimiento, muchos estilos de danza, pero cuando se necesita dar una intención clara al espectador, ya se sabe cuál de esa gama de movimientos es el más acertado. Hablando así, de un conocimiento y dominio tanto del cuerpo como de la información que hay en él, se convierte entonces casi en una sistematización y clasificación de la información danzada. Sin embargo, allí nacen otras cuestiones en torno al tema, que pasaron recurrentemente en el montaje: ¿Por qué se tiende a desligar la cara del cuerpo? El conocimiento corporal del bailarín se ve delimitado, algunas veces, del cuello para abajo. Es muy raro encontrar dentro la formación del bailarín el entrenamiento de los músculos faciales y aunque en el teatro son normales las clases de caracterización, en la danza no se da mayor relevancia a este aspecto. La danza es un arte escénico que exige una preparación muy amplia y completa, sobre todo para la escena.

Buscábamos trabajar en el cuerpo del intérprete, la posibilidad de conectar lo que sucedía en el movimiento, con su cara, evitando caer en la imitación y poder encontrar la manera de fusionar el gesto facial con el sentir del movimiento. Esta herramienta ayuda al bailarín a descubrir una afinidad interpretativa con su personaje; trabajando con el gesto, la mirada y las experiencias propias, con el propósito de encontrar ese punto exacto que atraviesa al intérprete al desarrollar su papel.

Siguiendo con nuestro proceso, los ensayos fueron más productivos a nivel coreográfico y las figuras acrobáticas de cada escena se iban convirtiendo en el reto del montaje. Al tener la estructura coreográfica completa, se trabaja el gesto colectivo, con el fin de generar en la obra una construcción de cuerpo a partir de la acción (situación-relación-intención) y el entrenamiento, Con el fin de evocar desde la danza algo en específico, por ejemplo: la naturaleza, la sensación de lo terrenal, lo místico, lo maligno o lo sobrenatural, entre otros.

Aunque la obra estaba casi lista, se nos presentaron dificultades. Una lista extensa de tareas que realizar, de cuentas que pagar, de herramientas que dar, de ánimo y comprensión que brindar cerraban un ciclo dentro del proceso *Tanshiua*, para dar paso a una etapa de moldeado, limpieza y corrección del producto final. Llegaba el tiempo de repetir la obra para ahondar detalles, pulir movimientos, y llevar al límite las capacidades de los intérpretes con el fin de que sus cuerpos también cambiaran de piel y crecieran, como el montaje *Tanshiua*.

6.3 Etapa final²⁰

Esta etapa expone: el proceso de aceptación, correcciones, eliminación de materiales coreográficos para la escena y la producción del montaje.

Posteriormente, los ensayos se enfocaron en repetir la obra varias veces, algunos maestros nos dieron su apoyo para mirar y dar su opinión frente a aspectos puntuales de la misma, una enorme ayuda con el fin de consolidar esos pequeños detalles que se escapaban. Aunque las escenas estaban claras, había intenciones dentro de ellas que eran confusas para el espectador, por ejemplo, hubo un momento donde no se comprendía si era amor, complicidad, seducción o

²⁰ En el paso final de la muda de piel, la serpiente recupera su color natural y aun sin desprender totalmente su antigua piel, ella siente la necesidad de rozarse con cualquier rama o piedra para quitar esa camisa vieja.

rabia. Los gestos que determinaban lo anterior y daban una dramaturgia contundente a una pieza escénica, no estaban. Sin esos detalles no se cumpliría uno de los propósitos de nuestro montaje, lograr transmitir a nuestro público el hilo conductor de la historia *Tanshiua*.

Como lo dice la última fase de la muda de piel de una serpiente “*se desprende totalmente su antigua piel, ella siente la necesidad de rozarse con cualquier rama o piedra para quitar esa camisa vieja*” (Perez, Manual ofídico, 2012), descartamos en esta etapa todo aquello que consideramos, no aporta al producto final del montaje.

De la misma manera, corregimos cada escena del montaje y aclaramos transiciones²¹, movimientos y sensaciones para llegar al resultado de la puesta escénica; potenciamos el gesto que buscamos generar en los intérpretes y la intensidad de la obra, complementado con el vestuario, el maquillaje, la escenografía y la música editada.

6.3.1 Complementos

Los complementos que adquirimos para fortalecer el montaje, se trabajaron a partir de las disciplinas artísticas de la música y el teatro.

Después de varios días y horas tratando de encontrar la pieza musical apropiada para nuestra obra, encontramos el disco de Philip Glass con su repertorio “*Águas da Amazônia*”²² que es interpretada por el grupo de música instrumental brasileiro, UAKTI, que cuenta con una compilación de 9 piezas, originalmente creada para la compañía Grupo Corpo de danza contemporánea y están hechas en honor a cada uno de los ríos que componen el Amazonas. Se trabajó con el maestro y músico David Cuervo, quien ayudó a editar la pieza musical y logramos

²¹ **Transición:** Término utilizado en el ámbito de la danza para dar referencia a los movimientos que ayudan a cambiar una escena a otra.

²² Nombre propio del álbum. En español: *Aguas de Amazonía*.

generar a partir de ella puntos de tensión; momentos de clímax o de calma, y lograr que el espectador esté cómodo pero también atento, a aquello que iba a pasar en el transcurso de la obra. Las pausas eran fundamentales por la respiración y la tensión que nos exigía la pieza y los bailarines. Los silencios musicales, acompañados de una intención clara y potente fueron la mejor manera de resolver la saturación de la dramaturgia, con el movimiento.

Por otro lado, a pocas semanas del estreno, decidimos dar un último elemento al montaje como complemento, siendo un taller de actuación para los chicos, a cargo de William Fernando Martínez, estudiante de Artes Escénicas de la Facultad de Artes ASAB, quien aceptó ayudarnos a cambio de prácticas profesionalizantes. Aunque el concepto de actuación, está implícito en el desarrollo de la pieza coreográfica, queríamos reforzarlo con el fin de ayudar a la interpretación de cada bailarín con su personaje, y aportar también a su saber académico y personal.

6.3.2 Producción de la obra

“Un monstruo gigante empezó a vivir con Tanshiua. Ya había estado de visita, pero había llegado para quedarse. EL DINERO. Este caballero empezó a hacer más presencia en todo Tanshiua, con el estreno a un poco más de un mes, los aspectos de gestión y producción empezaron a necesitarse” – Catalina González

Esta experiencia nos posicionó en aquel rol de dirección lleno de responsabilidades y compromisos, tales como, gestionar y obtener de la mejor manera las cotizaciones, los lugares y las personas indicadas para cada trabajo. Una etapa muy delicada, puesto que la toma de decisiones es primordial y debe ser precisa; se busca tener todo bajo control con el tiempo y dedicación necesaria, por ello se trabaja este ítem simultáneamente con el proceso creativo. Es una labor de tiempo completo, porque mientras se trabajaba con los intérpretes, no se dejaba de

lado las citas con las personas que nos estaban colaborando, las reuniones para definir tipo de letra para la publicidad, el efecto de la música, selección de tela de vestuario, gestión de logos, entre otros ítems y tareas de producción para el montaje.

Cuando se concretó el teatro, se eligió el *Teatro La Candelaria*, porque el escenario, el aforo y la ubicación nos gustaban; además de ser un espacio asequible para nuestro presupuesto, lo apartamos con la mitad del dinero y el resto se pagaría cuando la obra se presentará. Este fue nuestro gasto más grande; aunque si consideramos, fue económico teniendo en cuenta que se presentarían tres días de función. Para evitar seguir pagando el lugar en el que ensayamos durante las vacaciones, apenas entramos a la universidad, solicitamos un espacio de ensayo. La realización de los vestuarios era necesaria y aunque un familiar nos ayudó a la confección, las telas y demás accesorios los gastos respectivos los asumimos como directoras.

Respecto a la escenografía, consideramos que fue uno de los aspectos más complicados en la obra. Primero queríamos una estructura preciosa que vimos en una exposición en el Claustro de San Agustín, un imponente árbol de 5 metros de altura, que era tal como se encontraba en el Amazonas. Nos gustó, pero la idea fracasó por el gasto tan grande que debíamos hacer para el material y la mano de obra. Finalmente, decidimos realizar varios paneles de tela pintados con la selva y los árboles propios de la región amazónica; pinturas muy al estilo mural usadas en las obras de ballet. Para este trabajo, también se dispuso un monto considerable por la cantidad de pintura y tela que se usaría, además de la mano de obra que no es un precio real por ser colaboración de un compañero de la universidad, Samuel García.

La fotografía y el registro de video, para la publicidad de *Tanshiua*, estuvieron a cargo de Janis Huertas y fue otro gasto que asumimos desde la dirección. Los programas de mano, las boletas, afiches y demás requerían estar listos lo antes posible y el diseño de estos elementos lo

realizaría un familiar de las directoras, Olga Lucia Salazar Jaramillo, sin ánimo de lucro, ya que no disponíamos un amplio presupuesto.

Los últimos detalles de producción se efectuaron con gran claridad, el vestuario estaba listo, la publicidad y la escenografía también, todo marchó a la perfección y a pesar de la ansiedad y el estrés del montaje, porque a veces se complicaban las cosas, tocaba finiquitar los últimos elementos de cada ítem de producción, realizamos de la mejor manera cada uno de los detalles.

6.3.3 Muda de piel de la serpiente

Al estar a quince días del estreno, nos sentíamos con mucha incertidumbre, miedos, certezas y satisfacciones. Quedamos contentas con nuestra experiencia como directoras. El poder manejar y tomar decisiones durante todo el desarrollo de la obra, nos dio como resultado un proceso creativo exitoso. De la misma manera, cada momento vivido durante esta propuesta escénica, nos enseña que como intérpretes, directoras y seres humanos, la importancia del compromiso, la escucha, el diálogo y el trabajo colectivo.

Este instante antes de estrenar, es aquel que da el **roce final** para lucir nuestra nueva piel,

Tanshiua en escena.

Moéichi

7 Análisis de los resultados

Los resultados de *Tanshiua*, dan cuenta de la pregunta central del informe y a su objetivo general. Se extraen del proceso, características puntuales para ser analizadas, puesto que son elementos particulares e importantes para la consolidación de la obra.

7.1 Natalia

La experiencia con Natalia nos permitió reflexionar sobre las características claves del montaje: Primero, por la falta de responsabilidad que tuvo frente a la obra, nos mostró que hay una delgada y valiosa línea entre los asuntos personales y académicos. Las relaciones interpersonales son parte del ser humano, no obstante, en un compromiso académico, casi laboral, las responsabilidades dentro de esas relaciones deben cumplirse a cabalidad. Y segundo, el conflicto emocional y profesional entre el rol director y el ser amigo, nos demuestra que por más afecto que tengamos hacia un amigo, no se puede mezclar con el trabajo, sobre todo si no está siendo benéfico para ninguna de las dos partes.

7.2 El rol director

El rol de director se caracterizó en esta codirección, por la escucha y el diálogo entre las directoras. Hacer un montaje escénico nos enseñó, que debemos saber de todo un poco, y no hablamos de danza y dramaturgias solamente; hablamos de saber coser y remendar vestuario, de saber limpiar pisos para que los intérpretes no rocen su cara con la mugre. Saber de dolores de trabajo y de lesiones. El rol de director, nos enseñó a gestionar recursos, espacios y elementos para nuestra obra; así mismo, debemos conocer muy bien la música con la que trabajamos, editarla y manejar luces y sonido.

Este montaje escénico, nos enfrentó a defender nuestras ideas, y debemos hacerlo, aunque nos confronte con las opiniones de maestros, compañeros, o de sí mismo. Como afirma Doris Humphrey, en su libro *El arte de crear danzas* (1958): “el coreógrafo, entonces, se caracteriza por tener una personalidad emocional y al mismo tiempo objetiva, que controla el desenfreno de las ideas y la intuición para tomar las decisiones más adecuadas” (p. 6, *La creación en danza. Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín*). Al ser directoras, desarrollamos habilidades para crear contactos por toda la ciudad y en todos los campos, porque no siempre tendremos los recursos para pagar lo que hemos planeado. Nos enfrenta a dejar de lado la pena y el silencio para que las propuestas sean escuchadas, nos expone al mundo del arte realmente.

7.3 La técnica

El proceso se caracterizó por tener técnicas específicas de danza que hacen única la puesta en escena y su proceso. Según nuestra experiencia con *Tanshiua*, reconocer el movimiento desde el propio cuerpo, nos ayudó a transmitirlo a nuestros intérpretes. Conocernos a nosotras mismas como individuos y bailarinas, nos ayuda a consolidar una visión de coreógrafo y del rol director en el montaje, visión que da carácter a aquello que quisimos construir.

7.4 El gesto

Todos tenemos gestos característicos y cada bailarín expresa en su rostro alguno de ellos al bailar. Algunos reflejan temores, egos, amores, odios, pero sobre todo inseguridades. Esas experiencias de vida, que son transmitidas a través del gesto corporal y facial, componen nuestra identidad y personalidad al interpretar. Estos gestos deben tener cierto control en la escena, saber el momento adecuado de cada uno para cada ocasión, es concluyente para la puesta en escena. Qué sería de Juan sin su gesto en los labios, de Jampierre sin su ceja arriba y ojos de fastidio, de

Edward sin su potente sonrisa o de Angie sin su mirada coqueta y malévola a la vez. Hay que dominar el gesto, controlarlo a nuestro favor sin dejar de expresar lo que somos en la vida y menos en lo que podemos ser con la danza.

7.5 La mirada.

El centro de *Tanshiua* se convirtió en la mirada, la mirada de todos, no solo en el escenario sino, en la intervención de todos los que participaron en el montaje. Consideramos que dándole tiempo a las miradas en escena y a los puntos fijos desde donde transitar y a dónde llegar, nos ayudó a crear, enseñar, controlar y conectar. La mirada potencializó la danza y las intenciones que se desean con ella, en escena y en ensayos, en relación con tus pares y en relación con otras personas. Sin miedo a dar nuestro punto de vista, la mirada es una herramienta vital para el bailarín, tal como la voz en el teatro o el sonido en la música, esto caracterizó el proceso.

7.6 Impacto

El impacto generado por la obra es bastante satisfactorio, porque generó en el público buenas críticas y comentarios agradables frente a la interpretación, la escenografía, los vestuarios, los ambientes generados y la claridad en la propuesta por parte de las directoras. También el público manifestó a las directoras e intérpretes, que algunos de los nombres tradicionales y mitológicos trabajados en la puesta en escena, quedaron en su recuerdo al salir de la obra.

De igual forma, gracias a *Tanshiua*, logramos mostrar el talento y la disciplina de cada uno de nuestros intérpretes ante el PCAD y les brindamos el ser partícipes de un nuevo proceso de creación, que les aporta herramientas de composición e interpretación para sus carreras. En un participante, evidenciamos un gran cambio para su vida, decide cambiar su profundización en la carrera por su experiencia con el montaje, debido a que encuentra más posibilidades en su rol como intérprete.

8 Evaluación y cumplimiento de los objetivos

El objetivo general se cumple identificando las características principales del proceso total del montaje, mencionadas y explicadas en el análisis de los resultados. Del mismo modo, los objetivos específicos se logran de una manera efectiva:

Aunque al inicio, teníamos un guión base, las dificultades del proceso, generaron la necesidad de la creación de ***un nuevo guión coreográfico***. El análisis de dicho guión, y su puesta en escena, brindó al espectador una atmósfera y lugar específico del desarrollo de la obra, también aporta al proceso, las características de los personajes y los perfiles para hallar los intérpretes.

Del mismo modo encontrar ***los intérpretes para el montaje***, se dio de manera muy acertada, puesto que correspondían a nuestras ideas y perfiles. Aunque encontramos falencias en la selección inicial de uno de nuestros intérpretes, logramos cubrir y aprender de dicha falencia con el fin de seguir en marcha con la obra. Al reconocer y al describir a nuestros intérpretes en el texto, hallamos características específicas como: la disciplina, la responsabilidad, el compromiso y la disposición; esto identificó el proceso, debido a que sin ellos y estas cualidades no se hubiera dado de forma exitosa el montaje.

Gracias a la iluminación, escenografía, vestuario, música, intérpretes y directoras, se genera una puesta en escena consolidada. La obra se presentó en el *Teatro La Candelaria* el 16, 17 y 18 de septiembre del 2018, con un total de 5 escenas y 35 minutos de duración. Al terminar el proceso y evaluar la obra en escena, logramos identificar las siguientes características: nuestra obra tuvo la coherencia y claridad necesaria para que cualquier tipo de población pudiera analizarla e interpretarla. Gracias al hilo conductor del mito *Tanshiua* brindado por la dirección y

la disciplina por parte de nuestros intérpretes, se generó un trabajo colectivo que hizo agradable el montaje para el espectador.

9 Conclusiones y recomendaciones

En el texto se encontraron características puntuales del proceso de creación, preguntas recurrentes que resolvimos durante el camino del montaje de grado: el primero fue *el rol director*, aquella experiencia de guiar y sacar adelante el montaje en conjunto; la relación y el trabajo como codirectoras resaltando el diálogo y la escucha; enfrentar la realidad del arte en la dirección; un rol que puso a prueba lo que aprendimos durante el paso por la carrera. El director debe ser en todo el sentido de la palabra, un sujeto interdisciplinar y polifacético.

El segundo fue *la técnica*, la cual evidenció, que los tipos de danza seleccionados nos ayudaron a encontrar sensaciones y expresiones determinadas para cada rol y para cada escena de la obra. Llegamos a la conclusión como directoras, que hay que bailar de todo: desde ballet, danza tradicional, internacional, moderna hasta danza contemporánea. Debemos informarnos y tener conocimiento de estos tipos de danza y sus campos de acción.

Concluimos también sobre *el gesto facial*, un tema que hemos trabajado durante la carrera. Como controlar esa mueca de olvido, frustración, cansancio o alegría cuando bailamos, algunos intérpretes con un dominio total de ella, a su favor y en otros definitivamente, no. Gracias a ese trabajo individual se genera *el gesto colectivo*, que nos brindó atmósferas, situaciones y sensaciones en pro a la escena. *La mirada*, fue el ítem más interesante de abordar, ya que se tomaba desde varios contextos: desde la escena, desde el intérprete, desde la dirección, desde el espectador y desde el ser persona. Una mirada es el punto de partida, el tránsito y el desenlace de toda la obra *Tanshiua*.

Este proceso se caracterizó por momentos de trabajo de indagación, momentos de creación y el resultado de poner a *Tanshiua* en escena de forma acertada y bien recibida por parte de los asistentes. Resaltamos que cada uno de estos momentos, situaciones e intervenciones, fueron únicos para nuestra experiencia como estudiantes, como personas y sobretodo, ahora como profesionales en danza.

10 Referencias

10.1 Bibliográficas

Cardona, P. (2000). *Dramaturgia del bailarín, cazador de mariposas*. . Mexico DF: Conaculta.

Congote Posada, J. R. (2011). *La creación en danza. Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín*. . Medellin: Universidad de Antioquia. .

Danza ballet. (2 de Agosto de 2013). Obtenido de *Danza ballet*:
<https://www.danzaballet.com/ballet/>

Guerra, R. (1969). *Apreciación de la danza*. La Habana, Cuba: Universidad de la Habana, cuadernos Cubanos.

Mircea Eliade. “Mito y Realidad”, C. I. (31 de 08 de 2018). *El mito segun Mircea Eliade*.
Obtenido de El mito segun Mircea Eliade. :
<http://cesaromarster.blogspot.com/2010/04/el-mito-segun-mircea-eliade.html>

Perez, A. (6 de Agosto de 2012). *Manual ofidico*. Obtenido de Manual ofidico: <http://manual-ofidico.blogspot.com/2012/08/biologia-de-las-serpientes-en-el.html>

Walker, K. S. (1972). *La danza y sus creadores-Coreografos en acción*. Buenos aires, Argentina.: Victor Lero .

10.2 Webgrafía

Ballet, D. (2 de Agosto de 2013). *Danza Ballet*. Obtenido de Danza Ballet:
<https://www.danzaballet.com/ballet/>

Caldas, U. D. (04 de Mayo de 2017). *Resolucion 007*. Obtenido de Resolucion 007:
<http://fasab.udistrital.edu.co:8080/documents/98864/788436/Res.+007+de+2017+PRAC+TICAS+PROFESIONALIZANTES.pdf>

Cantor Acosta Julián Felipe, C. H. (05 de 03 de 2016). *Repositorio Institucional Universidad Distrital RIUD Bogotá: Trabajos de grado/Facultad de Ciencias y Educación/Especialización en Infancia, Cultura y Desarrollo*. Obtenido de Repositorio Institucional Universidad Distrital RIUD Bogotá: Trabajos de grado/Facultad de Ciencias y Educación/Especialización en Infancia, Cultura y Desarrollo:
<http://hdl.handle.net/11349/3865>

Constanza, D. C. (20 de Abril de 2016). *Repositorio Institucional Universidad Distrital - RIUD*. Obtenido de Repositorio Institucional Universidad Distrital - RIUD:
<http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/3448>

Danza ballet. (2 de Agosto de 2013). Obtenido de Danza ballet:
<https://www.danzaballet.com/ballet/>

Eljaiek, H. (17 de 10 de 2015). *Repositorio Institucional Universidad Distrital Francisco Jose- RIUD Bogotá: Tesis y disertaciones Académicas/Facultad de Artes ASAB/Maestría en Estudios Artísticos*. Obtenido de Repositorio Institucional Universidad Distrital Francisco Jose- RIUD Bogotá: Tesis y disertaciones Académicas/Facultad de Artes ASAB/Maestría en Estudios Artísticos: <http://hdl.handle.net/11349/6271>

Endoculturación. (s.f.). *EcuRed*. Obtenido de EcuRed:
<https://www.ecured.cu/Endoculturaci%C3%B3n>

González, Y. (s.f.). *Danza proyección folclórica*. Obtenido de Danza proyección folclórica:
<https://es.scribd.com/doc/71479995/Danza-de-proyeccion-folclorica>

Guadalupe, G. H. (31 de 08 de 2018). *Apellidos peruanos*. Obtenido de Apellidos peruanos:
<https://apellidosperuanos.wordpress.com/apellidos-amazonicos/>

Manual Ofidico. (06 de 08 de 2012). Recuperado el 25 de 03 de 2018, de Biología de las Serpientes: <http://manual-ofidico.blogspot.com/2012/08/biologia-de-las-serpientes-en-el.html>

Mundo, P. -D. (2015 - 2008). *Pucallpa.com ciudad de la tierra colorada Perú/Mitos y Leyendas*. Obtenido de Pucallpa.com ciudad de la tierra colorada Perú/Mitos y Leyendas :
<http://www.pucallpa.com/pucallpa/mitos-y-leyendas-de-la-selva.html>

Palá, J. (27 de 09 de 2017). *Especiespro*. Recuperado el 25 de 03 de 2018, de ¿Qué debemos saber de la muda de los reptiles?: <https://especiespro.es/articulos/muda-de-los-reptiles/>

Perez, A. (6 de Agosto de 2012). *Manual ofidico*. Obtenido de Manual ofidico: <http://manual-ofidico.blogspot.com/2012/08/biologia-de-las-serpientes-en-el.html>

Perez, A. (06 de 08 de 2012). *Manual Ofidico. Colombia: Biología de las serpientes*. Obtenido de Manual Ofidico. Colombia: Biología de las serpientes: <http://manual-ofidico.blogspot.com.co/2012/08/biologia-de-las-serpientes-en-el.html>

Pucallpa: Ciudad de la tierra colorada. (2013). Recuperado el 25 de 03 de 2018, de Mitos y Leyendas: <http://www.pucallpa.com/pucallpa/mitos-y-leyendas-de-la-selva.php>

Seres mitológicos Amazonicos más tenebrosos. (s.f.). Obtenido de Seres mitológicos Amazonicos más tenebrosos: <https://www.taringa.net/posts/info/19221538/7-Seres-Mitologicos-Amazonicos-Mas-Tenebrosos.html>

Tierra, C. (11 de abril de 2016). *About Español, La técnica Graham de danza moderna.* Obtenido de About Español, La técnica Graham de danza moderna.: <https://www.aboutespanol.com/la-tecnica-graham-de-danza-moderna-298049>

Walker, K. S. (1972). *La danza y sus creadores-Coreografos en acción.* Buenos aires, Argentina.: Victor Lero .