

resonanza

Alicia Alonso,

una figura mítica
del Ballet

Tras las huellas de la polka:

un legado del reino
de Bohemia
al Estado Grande

Cuerpo Escena

y la profesionalización
de la danza





Nos sentimos honradas de poder escribir la bienvenida a este cuarto ejemplar de la revista digital resDanza, un producto del trabajo del Grupo Disciplinar Educación y Desarrollo de la Danza de la Facultad de Artes que reúne mediante conocimientos y experiencias una mirada más profunda en la danza y sus múltiples directrices.

La danza es fruto de diversos impulsos humanos; nace de la necesidad por expresar ideas, emociones, creencias e incluso explicaciones mediante el cuerpo. Todo movimiento posible en él, se convierte en un motor para crear danza, un arte que suele transitar rápidamente ante la mirada del espectador.

Si bien el estudio del movimiento ha permitido desarrollar corporalmente la danza, es justo que mediante la documentación se acredite dicho arte, no solo para salvaguardar el quehacer artístico sino como un medio seguro de trascender y crear memoria. Es preciso instaurar aportes tangibles que aborden la danza desde sus múltiples cautas; creemos firmemente que es fundamental como comunidad artística validar la danza en cualquiera de sus géneros. Corresponde así –pues–, analizar, investigar y difundir la danza desde la composición escrita, para transmitir y ofrecer a la sociedad contenidos fructíferos que sostengan el propósito.

Esta cuarta edición recopila artículos interesantes y atrayentes para todos los lectores, creando esta memoria de la cultura de la danza que es tan indispensable. Podemos disfrutar en este ejemplar aportaciones que abarcan desde el nacimiento de folclor hasta convertirse en un producto importante en el mercado y como icono nacional. Deleitan los autores que participan con aportaciones como: el homenaje a la leyenda del ballet cubano Alicia Alonso, la mirada a la danza desde su profesionalización, así como artículos que aportan datos históricos, tanto de técnicas utilizadas para el entrenamiento en la danza, como de antecedentes de la música barroca y su aportación en diversas danzas.



Gabriela Ruiz González, Yeny Ávila García, Blanca Laura Lee

Mayo de 2016.







UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA



M.C. Jesús Enrique Seáñez Sáenz
Rector

Dr. Jesús Villalobos Jion
Secretario General

Mtro. Enrique Pallares Ronquillo
Director de Extensión y Difusión Cultural

M.A.V. Raúl Sánchez Trillo
Director de la Facultad de Artes

Antrop. Roberto Francisco Pérez Galindo
Secretario Extensión y Difusión

Lic. Luis Carlos Delgado Montes
Secretario Académico

Dr. Luis Carlos Anzaldúa González
Secretario de Investigación y Posgrado

Lic. Raúl Balderrama Montes
Secretario Administrativo

Lic. Jesús Xavier Venegas Aragonés
Secretario de Planeación



resdanza

Consejo editorial

Dirección: Grupo de investigación de danza

Coordinación: Yeny Ávila García

Gestión: Gabriela Ruiz Gonzalez

Edición: Blanca Laura Lee

Colaboradores:

Abdiel David Alcalá Castro

Noé Guadalupe Alderete Ramírez

Participan en esta edición

Samvel Abrahamyan

M.A. Yeny Avila García

M.A. Gabriela Ruiz Gonzalez

Q. Noé Alderete Ramírez

M.PSM. Blanca Laura Lee

Gisel Yaneth Enríquez Macías

Anna Luisa Nevárez Riestra

Rubén Eduardo Castañeda Mora

Ilse Pamela Samaniego Quintana

Luisa Guadalupe Castro Tolosa

Lic. Faustino Hernández García

Colaboración

Araceli Treviño Portillo

Fotografía

Araceli Treviño Portillo

Internet

Galería del movimiento

Araceli Treviño Portillo

Logotipo

Felipe Alcántar

Corrección ortográfica y de estilo

Claudia Saldaña León

Diseño Gráfico

Gisela Iliana Franco Deándar



RES DANZA, año 2, No. 4, es una publicación semestral, enero - junio 2016, editada por la Universidad Autónoma de Chihuahua, Dirección: Escorza 900, Colonia Centro, C.P. 31000, Chihuahua, Chihuahua, Tel o fax: Tel. (+52) (614) 439-1850 Ext. 4400 Url: <http://fa.uach.mx/resdanza>. Editor responsable: Yeny Ávila García, yenydancer5@hotmail.com. Reserva de

Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2015-071409454800-203, ISSN en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Ing. Ernesto Burrola Muñoz, Campus 1, Av. Universidad. s/n C.P. 31170, Chihuahua, Chihuahua. Tel. (+52) (614) 439-1850 Ext. 4426, fecha de término de impresión: 17 de mayo de 2016. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del editor.

TERCERA LLAMADA	3
DANZA UNIVERSITARIA	
La danza en el barroco y la influencia de la música en la evolución del oboe	10
HOMENAJE	
Alicia Alonso, una figura mítica del ballet	19
FORO	
Metodología para la enseñanza de la Danza Contemporánea; una contribución a la calidad de la docencia	28
DE GIRA	
El intercambio escolar, una experiencia única	30
EVOLUCIÓN	
Técnicas y tendencias en la Danza Contemporánea	34
CONSEJOS	
Soporte, protección para el cuerpo del bailarín	44
POR LA DANZA	
Cuerpo Escena y la profesionalización de la danza	45
CIERRA TELÓN	
Tras las huellas de la polka: un legado del reino de Bohemia al Estado Grande	49
GALERÍA DEL MOVIMIENTO	
Escenas	55





La danza en el barroco y la influencia de la música en la evolución del oboe

Samvel Abrahamyan



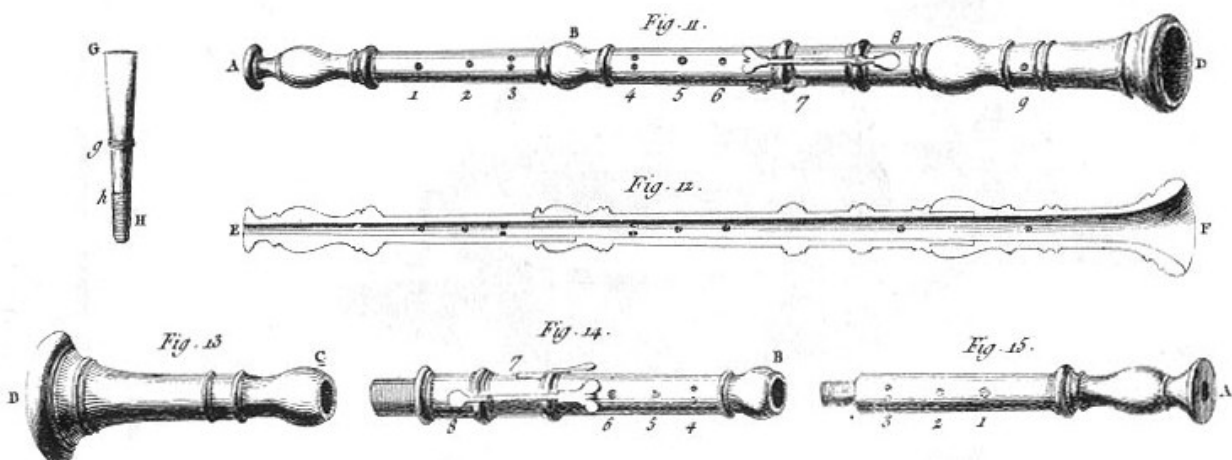
La aristocracia europea para celebrar cualquier acontecimiento, organizaba fiestas en las que la música y la danza estaban siempre presentes. Las danzas bailadas en estos salones eran básicamente las mismas que se habían dado a lo largo del Renacimiento: pavana, gallarda, alemanda, courante, bourrée chacona, sarabanda, giga, pero partir de 1600 surgió una nueva danza que sería la protagonista del periodo: el minué.

A mediados de siglo XVII, bajo el reinado de Luis XIV, el ballet iniciaría su época dorada con la creación del Ballet de Cour (fruto de la colaboración de los grandes artistas protegidos del Rey). El Ballet de Cour era una obra teatral bailada, cuyo desarrollo dramático consistía en una serie de escenas en las que se mezclaba el canto y la danza, interpretados exclusivamente por profesionales. Comenzaba con una obertura instru-

mental y terminaba en un gran ballet, en el que al menos una vez al año participaba el Rey.

El desarrollo de la orquesta barroca, gracias al surgimiento de la ópera en Italia en 1600, pronto se extendió a otros países europeos, como es el caso de Francia donde se le denominó *tragédie en musiqueo tragédie lyrique*, siendo su máximo exponente en el siglo XVII el compositor Jean-Baptiste Lully. Poco a poco el dramatismo cede ante la incorporación de danzas o *divertissements*, gestándose en el siglo XVIII un nuevo género lírico denominado ópera-ballet. El gran maestro de este género, que cultivó sin dejar de lado la *tragédie lyrique*, fue Jean-Philippe Rameau.

Les Indes galantes, con libreto de Louis Fuzelier, es la más conocida ópera-ballet de Rameau y una de sus obras maestras, estrenada en París en 1735.



La instrumentación barroca la conformaban alrededor de 25 músicos: los instrumentos de cuerda frotada (violín, viola, violonchelo y contrabajo), el clave, instrumentos de viento metal (trompetas y trompas), de percusión (timbales) y los instrumentos de viento-madera: oboe, flauta y fagot.

Los instrumentos englobados bajo el epíteto de “maderas” constituyen hoy una parte esencial del instrumentario, tanto en su vertiente culta como en la popular.

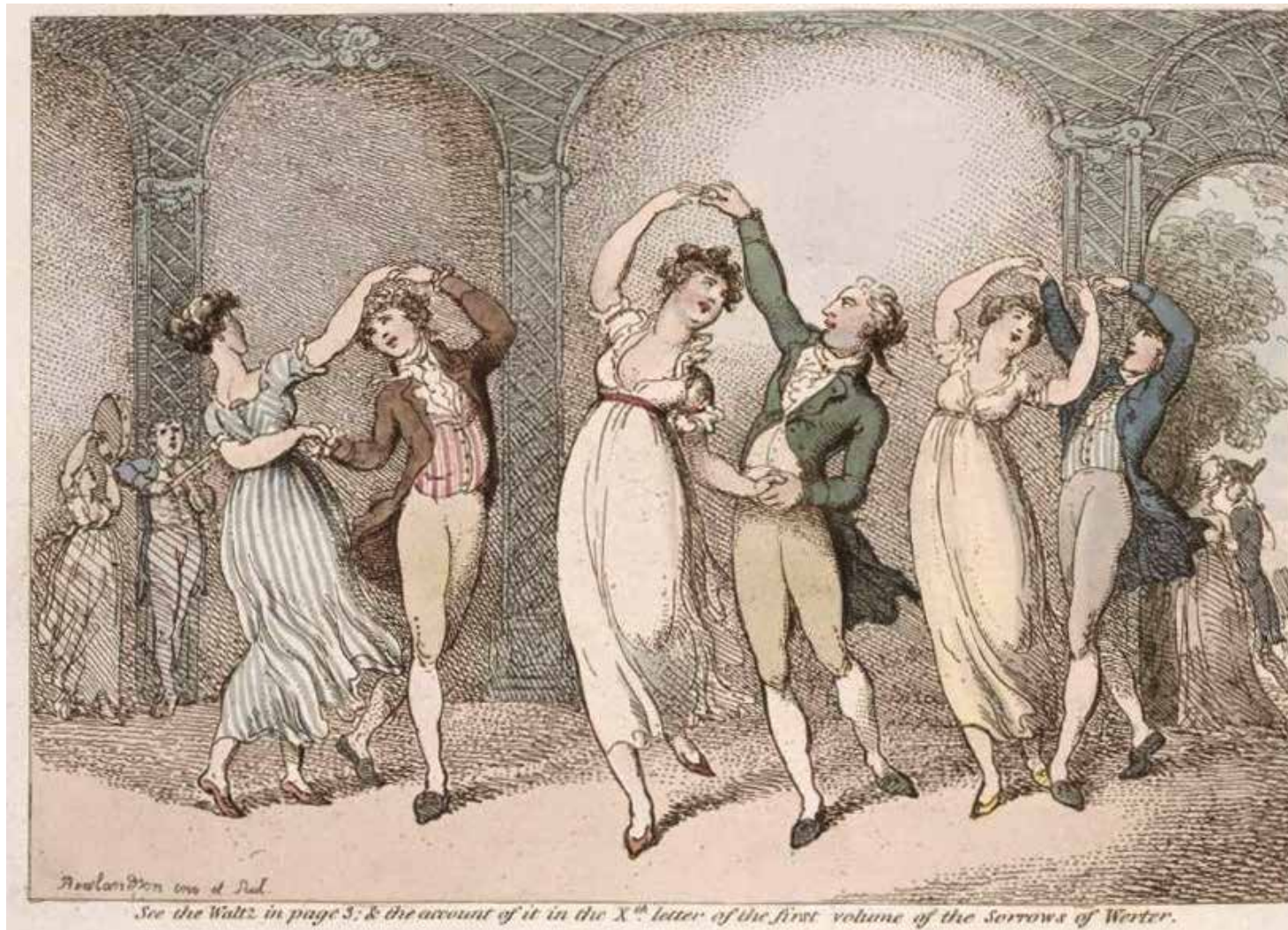
El principio emisor de la flauta —el paso de una columna de aire por el cuerpo instrumental y su choque en un bisel o en una embocadura circular u oblonga— inspiraría otros instrumentos: los clarinetes y oboes, cuyos nombres se toman como apelativos genéricos para designar, bien los ejemplares de tubo cilíndrico y lengüeta simple (clarinetes), bien los de tubo cónico y lengüeta doble (oboes). Por otra parte, el nombre de oboe viene de la palabra francesa “Hautbois” que significa “madera alta”, dado su registro.

Es aproximadamente desde 1650 cuando apareció en Francia un tipo de oboe (sucesor de la chirimía) de sección cónica, ligero acampanamiento y lengüeta doble, cuya invención se atribuye al compositor y constructor Jean Hotte-

terre, causando gran entusiasmo en la Corte de Luis XIV propagándose rápidamente por Europa, generando modelos afines que respondían a las distintas extensiones por lo común más graves que el modelo normal, como lo son el oboe de amor, el oboe de caza, el corno inglés y sobre todo el fagot, considerado como un bajo del oboe.

El oboe barroco contaba con seis orificios; tres para cada mano. Los orificios correspondientes al tercer dedo de la mano izquierda y al primero de la derecha eran dobles (dos agujeros pequeños juntos en vez de uno normal), es decir, las notas fa, fa, sol, sol. Tenía un par de llaves pequeñas cerradas para el re³ y una simple para el do³. La campana presentaba dos orificios para la afinación. Su fabricación era con madera de boj, arce, ciruelo, cedro, peral y ébano. A partir de 1730 el taladro del oboe empezó a estrecharse con respecto de los modelos que podemos denominar plenamente barrocos. En cuanto a la caña que se usaba, se deduce de algunas ilustraciones que las cañas antiguas eran, en comparación con las actuales, bastante anchas en cuanto a su longitud y en la forma de cuña.

Sobre la interpretación durante el barroco, Garnier dice que el vibrato se producía con los labios; también la em-



bocadura adquiere una nueva forma de actuar, y al carecer de llave de octava estas se realizaban mediante un aumento en la presión. Los oboes barrocos carecían de casi todas las llaves y las lengüetas utilizadas presentaban raspados más incisivos, de forma casi triangular, más anchas y cortas que la del oboe actual y atadas sobre un tudel metálico sin corcho. La madera de boj caracterizaba la calidad sonora de todos los oboes

hasta el siglo XIX y exigía al intérprete un esfuerzo para controlar el sonido.

Henry Purcell compuso por primera vez para oboe en 1681 y lo incluyó regularmente en sus obras. Las cualidades de este instrumento estimularon la creación de grandes obras y tuvo su época de esplendor durante todo el siglo XVIII como solista y como miembro de la orquesta. Los más grandes compositores

del Barroco, como Bach, Vivaldi o Haëndel, tuvieron al oboe entre sus instrumentos preferidos.

Algunas obras orquestales en las que destaca el papel del oboe son:

Música para los Reales Fuegos Artificiales (Haëndel). La partitura original fue compuesta para una orquesta de vientos que incluye veinticuatro oboes.

Música Acuática (Haëndel.) Es una obra concebida como tres *suites* separadas, cada una con su propia orquestación pero en todas hay dos oboes con un carácter muy solista.

Concierto de Brandemburgo N°1 (Bach). Incluye tres oboes en la plantilla, destacando el papel solista del primero en el segundo movimiento con un gran solo contestado por el violín y también el minué con un trío compuesto para dos oboes y fagot.

Concierto de Brandemburgo N°2 (Bach). Concebido como concierto *grosso*, con mucha importancia de los vientos. El oboe es solista junto a la flauta de pico, a la trompeta y al violín que anuncian el tema principal en forma de ritornello y luego se presentan individualmente en pequeños fragmentos, que van cambiando de orden.

La importante presencia de oboes en las Suites Instrumentales N°1 y N°4, y Cantatas y Oratorios, permiten una gran exhibición y protagonismo de este instrumento.

El oboe como solista se destaca en Vivaldi (1678-1741). Es autor de varios conciertos destacando el Concierto en Fa Mayor, La menor y Concierto doble en La menor.

En el caso de Albinoni (1671-1750), sus composiciones se alejan de la expresividad y el romanticismo de Vivaldi para centrarse en la medida y la moderación. Para Albinoni el virtuosismo es un elemento decorativo y pintoresco que no debe interferir en el diseño musical al básico.

Haëndel (1685-1759). Compuso numerosos conciertos y oberturas para diferentes instrumentos donde el oboe asume un gran protagonismo:

Concierto en Fa mayor para dos oboes, fagot y dos trompas, cuerda y continuo.

6 concierto grossi op 3 flautas, oboes, fagotes, cuerdas y continuo.

Concierto en Sol menor para oboe, cuerdas y continuo.

Conciertos (dos) en Sib mayor para oboe, cuerda y continuo.

Telemann (1681-1767) también compuso numerosos conciertos entre los que destacan:

Conciertos en Re, Mi, Fa, Do menor.

Concerto grosso en sol menor para dos oboes.

J.S Bach. Hay varios conciertos para oboe y orquesta, entre los que destacan:

Concierto para oboe y violín y cuerdas.

Concierto en Do menor de Marcello.

Concierto en Do menor de Cimarosa.

En cuanto a la música De Cámara Barroca para Oboe destacan:

Haëndel. Su música de cámara es muy numerosa y concretamente para el oboe escribió quince sonatas. Se aprecia mucha influencia de Corelli y destaca la gran importancia concedida a la improvisación y ornamentación en los movimientos lentos.

Loillet. Fue un gran maestro de la música de cámara. No sufrió la influencia de la música francesa. Sus sonatas para oboe tienen rasgos de concierto italiano, con formas de ritornello en algunos movimientos.



Oboísta sujetando un oboe clásico. Retrato de 1770 atribuido a Johann Zoffany (1733–1810). Smith Zollege Museum of Art, Northampton, Mass.

Fuente: Wikipedia.org



Telemann. Su música de cámara es muy numerosa. Supo conjugar el estilo francés y el italiano. Destacan sus melodías naturales y armoniosas.

Duos (para flauta u oboe), Sonatas para oboe y continuo, Sonatas Metódicas.

Vivaldi. Su música de cámara es de gran calidad. Para oboe tiene sonatas a solo y sonatas a trío. Sus texturas puras,

espesas, ritmos vivos. La armonía funcionalmente tonal modula casi con sencillez.

Couperin. Compositor de la Corte de Versalles, compuso *Le Gouts Reunis*, los "conciertos reales" y "les Nations", en que no está claro el instrumento que interpretaba la melodía, pero sí se sabe que de los músicos que había en la Corte, uno de ellos era el famoso oboísta Philidor.

Carl Philipp Emanuel Bach. Compuso en 1735 una sonata para oboe y continuo en sol menor que destaca porque como en otras obras del autor, ilustra la transición entre el Barroco y el Clasicismo.

El Barroco fue una época de gran repertorio para el oboe, que requería mejoras en su construcción; sin embargo el instrumento tuvo un periodo de consolidación hasta el fin de esta época, abriendo camino en el Clasicismo con el deseo de mejora técnica, así como los primeros signos de las emergentes características de cada país. En los nuevos instrumentos se redujo la considerable longitud del tubo por debajo de los agujeros de los dedos.

A principios del siglo XIX el oboe de dos llaves podía enorgullecerse de ser,

desde cien años atrás, el primer instrumento profesional de viento dentro de la categoría de la madera. En aquella época no se le reconocían más que unos pocos defectos; en 1810 se generalizó la adopción de llaves suplementarias; el resto de su construcción cambió muy poco: ancha perforación en la parte superior del cuerpo, bruscos ensanchamientos en la perforación al nivel de las juntas, y reborde tradicional en el extremo interno del pabellón. El Oboe vienés actual, de Zuleger, es el último representante del oboe "clásico".

El oboe moderno es obra de constructores parisinos y más especialmente de la familia Triébert; en esta época se había racionalizado la perforación introduciendo una forma enteramente cónica, y había creado, con el "sistema 4", un oboe llamado "modelo simple" que todavía se construye para los principiantes. El "sistema 5" de los Triébert (1849) permitió introducir el Do y el Si bemol mediante una tecla para el pulgar. El "sistema 6", llamado "modelo de Conservatorio", apareció poco después de la muerte de Frédéric Triébert; en este modelo el Do y el Si bemol se obtenían por medio de un anillo movido por la mano derecha.

La última etapa en la evolución del oboe francés data de 1906, cuando Lo-

rée, siguiendo los consejos de G. Guillet, reemplaza todos los anillos por discos. La digitación del Oboe d'amore y la del Oboe son idénticas. El oboe d'arnee tiene un timbre más suave que el de oboe y el corno inglés.

Se puede llegar a la conclusión de que la creación de la ópera-ballet fue una de las tantas piezas clave para un importante desarrollo, tanto de instrumentos y composición mediante la creación de la orquesta, por lo que música y danza evolucionaron de manera fundamental durante la época barroca. 🎭

Bibliografía

El Mundo de la Música, Grandes Autores y Obras. Estados Unidos, Océano Grupo Editorial, 2000.

Método para el oboe Parte I y II de N.V. Nazarov. Moscú, Editorial Federal de Música, 1995.

Imagen del Oboe obtenida de: <https://roboe.wordpress.com/category/unidad-4-2/>

Imagen de danza barroca obtenida de: <https://grangalarococo2014.wordpress.com/2014/04/02/danza-1-la-danza-barroca/>



Alicia Alonso, una figura mítica del Ballet

Yeny Ávila García, Noé Alderete Ramírez,
Gabriela Ruiz González y Blanca Laura Lee

Prima Ballerina Assoluta y Directora del Ballet Nacional de Cuba, es una de las personalidades más distinguidas en la historia del Ballet Clásico en el ámbito iberoamericano.

Cabe resaltar, que *Prima Ballerina Assoluta* es un título otorgado a las más notables bailarinas de ballet. Ser reconocida como tal es un honor y está tradicionalmente reservado solo para los bailarines más excepcionales del mundo.

Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez del Hoyo, más conocida por su nombre artístico, Alicia Alonso, nació en La Habana, Cuba, en el año 1921. Siendo la más pequeña de cuatro hermanos y de padres españoles, comenzó sus estudios en danza a la edad de nueve años. Cautivada por el Ballet, inició sus primeros estudios en la Sociedad Pro-Arte Musical, una escuela de arte donde su primer maestro fue el ruso

Nikolai Yavorsky, quien fuera más tarde un gran promotor de la danza en Cuba y quien formaría a excelentes bailarines.

Alicia Martínez, como era presentada en sus primeras funciones de ballet, continuó su preparación en Estados Unidos al lado de quien se convertiría más tarde en su esposo, el bailarín cubano Fernando Alonso, con maestros como Alexandra Fedórova de la escuela rusa, Enrico Zanfretta de la escuela italiana y otras grandes figuras de la School of American Ballet. En 1938 comenzó su labor profesional en Broadway, participando en diversas comedias musicales y un año después, ingresa al American Ballet Caravan, lo que hoy día es el New York City Ballet. Desde ese momento comenzó a resaltar como intérprete principal de un variado repertorio clásico junto a Agnes de Mille, Leonide Massine, Mijail Fokine, George Balanchine,



Gran Teatro de La Habana "Alicia Alonso"



*Tengo tanto aún por hacer, que
no me alcanza la vida.*

Alicia Alonso

Bronislava Nijinska, Jerome Robbins y Antony Tudor, entre otros genios de la coreografía del siglo XX. Obras como: *Undertow*, *Theme and Variations* y *Fall River Legend*, la llevaron con el rango de *Prima Ballerina* a actuar en numerosos países de Europa y América.

De regreso a La Habana, Cuba, en el año 1948 fundó el Ballet "Alicia Alonso", hoy Ballet Nacional de Cuba. De 1955 a 1959 bailó con los Ballets Rusos de Montecarlo, convirtiéndose en la primera bailarina del hemisferio oeste en actuar en la entonces Unión Soviética, y en la primera representante americana en bailar con el Bolshoi y el Kirov en los teatros de Moscú y Leningrado (hoy San Petersburgo). En conjunto con el Ame-



Fachada del Gran Teatro de La Habana "Alicia Alonso"

rican Ballet Theatre y los Ballets Rusos de Montecarlo, encontró el apoyo necesario para continuar con su agrupación, puesto que hasta 1959 con el triunfo de la revolución cubana, fue que comenzó a encontrar respaldo.

Alicia interpretó grandes clásicos entre los que sobresalen: *La Bella Durmiente del Bosque*, *La Fill Mal Gardée*, *El Lago de los Cisnes*, *Don Quijote*, *Carmen* y *Giselle*, esta última reflejando una

*Por la danza valdría
la pena vivir 200 años.*

Alicia Alonso



Ballet Carmen

memorable relación entre la artista y el personaje a través de una noble campesina a la que dio vida, espíritu y perfección. Más allá de una danza, *Giselle* recorrió el concepto de una puesta en escena que en conjunto con la narración, cultura y sensibilidad del público, mostraba una estética y equilibrio dramático y coreográfico impactante. Hoy en día la versión coreográfica de *Giselle*, realizada por Alonso, continúa viva dentro del repertorio internacional de prestigiosas compañías de ballet, y en 1996 recibió el Grand Prix de la Ville de París en el IV Festival Internacional de la Danza, que se celebró en el Teatro de los Campos Elíseos. Indudablemente, Alicia y *Giselle* tendrán eternamente el mismo rostro.

Actualmente, Alicia Alonso cuenta con un infinito listado de premios, reconocimientos y homenajes, entre los que pueden ser resaltados algunos como: el grado de Doctora Honoris Causa por la Universidad de La Habana, el Instituto Superior de Arte de Cuba, la Universidad Politécnica de Valencia, España, y la Universidad de Guadalajara en México. El Estado Mexicano le confirió también la Orden "El Águila Azteca", y el Rey de España le adjudicó la Encomienda de la Orden "Isabel la Católica". En la Universidad Complutense, de Madrid, surgió la Cátedra de Danza que lleva su nom-

bre y se creó además el Instituto Superior de la Danza "Alicia Alonso", adscrito a la Universidad "Rey Juan Carlos", y el Ateneo Científico, Artístico y Literario de Madrid; fue Miembro de Honor de la Asociación de Directores de Escena de España y Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Asimismo, la República Francesa le asignó la Orden de las Artes y las Letras en el Grado de Comendador y el Consejo de Estado Cubano la condecoró con el título de Heroína Nacional del Trabajo de la República de Cuba.

Cuenta además con el Premio Benois de la Danza por toda una vida de legados artísticos, y le fue otorgada la Orden "José Martí", máxima condecoración que otorga el Consejo de Estado de la República de Cuba. Fue nombrada Embajadora de la República de Cuba por el Ministerio de Relaciones Exteriores; y fue investida en París como Embajadora de Buena Voluntad de la Unesco. Tiene el Grado Oficial de la Legión de Honor en Francia; recibió en Cannes el premio "Irene Lidova" por su trayectoria artística, y de las propias manos de los reyes de España, recientemente recibió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

Ciertamente es interminable la lista de premios, ya que son más de 127 reconocimientos internacionales reci-



Ballet *El lago de los Cisnes*



Alicia Alonso en la reapertura del Gran Teatro de La Habana.

dos por su trayectoria. Esta gran mujer, defensora de su agrupación y quien ha enfrentado un sinfín de peligros, tropiezos y alegrías durante su larga carrera, nunca se ha vencido y conserva una personalidad firme, segura y decidida que siempre está lista para dar argumentos sólidos a quien se le enfrente.

Así es como Alicia Alonso, fundadora, Directora y figura principal del Ballet Nacional de Cuba, ha sido, es y seguirá

siendo la inspiración de generaciones enteras; ha traspasado sus conocimientos con un estilo propio y logrado conquistar los corazones de miles de artistas por todo el mundo. Y por supuesto, su labor pedagógica y dancística está vinculada estrechamente con el gobierno cubano, quien desde sus inicios la apoyó sin cesar y con carácter fiel creyó en ella; misma fidelidad con la que Alicia ha trabajado incansablemente durante



Alicia Alonso en presentación con el ballet Nacional de Cuba en Caracas, Venezuela 2012.

Foto: Eliécer Quijada

toda su vida, logrando colocar a la danza cubana con gran prestigio en todo el mundo. En merecido homenaje, en septiembre del 2015 el Consejo de Estado de la República de Cuba tomó la decisión de denominar el actual Gran Teatro de La Habana con su nombre, teatro que dirigió durante años y donde llevó a cabo los más grandes triunfos que han quedado plasmados en la memoria del pueblo cubano. En reconocimiento a su

lealtad y aportes realizados a la cultura cubana y universal, hoy el Gran Teatro de La Habana "Alicia Alonso", ilumina con gran esmero la obra de la artista. Como alguna vez Alonso expresó a su pueblo: "Yo soy una bailarina y el mayor orgullo que poseo, es que puedo bailar para mi pueblo. Estoy comprometida con mi patria y con la revolución cubana; para ellos son mis más ambiciosos anhelos y todos mis esfuerzos artísticos".

La leyenda del Ballet Cubano “Alicia Alonso”, ha reflexionado infinitas veces acerca de la danza y los bailarines de hoy día; está convencida de que los artistas tienen que compartir su talento y ha comentado en muchas ocasiones que nunca se debe estar satisfecho con cómo se baila, sino por el contrario, hay que exigirse más y cada vez más. Piensa y aconseja a las nuevas generaciones que amen la danza, que piensen en ella hasta cuando caminen por la calle y asegura que valdrá la pena. Para ella “el éxito es producto del amor a la vida, al ser humano y a la danza” (2010). Aun entre nosotros, enérgica y lúcida, asegura que extraña bailar; el escenario y sus luces, pero que baila por dentro en su mente. A pesar de que ha perdido la visión y de que lamentablemente está prácticamente ciega, afirma que ya no le hacen falta sus ojos para bailar y crear en su imaginación. A sus casi 96 años, dice: “Tengo tanto aún por hacer, que no me alcanza la vida”. No le importa la edad que tiene o más bien no piensa en ello porque se siente viva y con muchas ganas de bailar.

Como bien expresa: “Por la danza valdría la pena vivir 200 años”. 🐼

Fuentes citadas y de información

Domingo, Laura. *El Ballet Nacional de Cuba*. Espacio Laical, 2008. <http://www.espaciolaical.org/contens/15/8082.pdf>

La Nación: *Alicia Alonso, la Prima Ballerina Assoluta de 90 años*. 2010.

Quijada, Eliecer. Fotografía tomada de: <https://eliecerquijada.wordpress.com/2012/02/13/prima-ballerina-assoluta-alicia-alonso/>

Revista Cuba en el Ballet. Documentos en la historia del Ballet Nacional de Cuba. 1973, vol. 4, núm. 3. https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/6233/CB1973_V4N3_p_59-72.pdf?sequence=4

Salas, Roger. Entrevista, Alicia Alonso: *Mi tiempo se ha invertido en vivir y no en contar mi vida*. Madrid, España. 2015. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/13/actualidad/1442154955_913317.html

Simón, Pedro. *Alicia Alonso: Órbita de una leyenda*. Iberautor promociones culturales, Madrid, España. 1996.

Fotografías

Fotografías del GranTeatro de La Habana 'Alicia Alonso'. 2016. Tomadas de: Fondo Cubano de Bienes Culturales en: <http://www.fcbc.cu/es/noticias/ampliada/248> y <http://www.cubadebate.cu/noticias/2016/03/22/un-teatro-en-el-centro-de-la-historia/#.Vzjlx5F97IU>

Fotografía de Alicia Alonso en la reapertura del Gran Teatro de La Habana 'Alicia Alonso', 2015. Tomada de: <http://www.granma.cu/cultura/2016-01-01/presidio-raul-reapertura-del-gran-teatro-de-la-habana-alicia-alonso-01-01-2016-20-01-31>

Fotografía de Alicia Alonso en el ballet *Carmen*, tomada de: <http://www.edicionescumbres.com/compra-segura-online/alicia-alonso-en-carmen-mito-y-leyenda-autor-mayda-bustamante/>

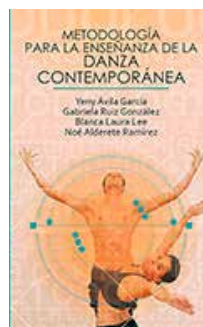
Fotografía de Alicia Alonso en el ballet *Giselle* y *Lago de los Cisnes* tomada de: www.balletcuba.cult.cu

Fotografía de Alicia Alonso. *La leggenda: ancora su Alicia Alonso* <http://www.gbopera.it/2014/01/la-leggenda-ancora-su-alicia-alonso/>

Metodología para la enseñanza de la Danza Contemporánea; una contribución a la calidad de la docencia

Luisa Guadalupe Castro Tolosa

El bailarín, coreógrafo y maestro México-estadounidense, José Limón, dijo: “En verdad que el bailarín es afortunado, porque tiene como instrumento el más elocuente y milagroso de todos: el cuerpo humano”. (Lewis, D. 1994)



mos en el conocimiento que el maestro debe tener afianzado a la perfección y dominar una técnica de movimiento, que además deberá transmitir eficientemente mediante una metodología de enseñanza.

Seguramente muchos coincidiremos con Limón, sobre todo quienes nos dedicamos de algún modo a la danza. El cuerpo nos da infinitas posibilidades... ¡sorprendentes posibilidades! No obstante, para que un cuerpo pueda llegar a sorprendernos, se requiere que este pase por un proceso largo y minucioso, a veces gozoso, a veces doloroso, pero siempre de transformación. Este proceso no es otro que la formación.

Comúnmente se piensa en una clase de danza como un proceso en el que el maestro dicta y ejecuta una serie de movimientos para que el estudiante los repita hasta realizarlos de manera correcta, pero no pensamos en lo que una clase de danza implica; no pensa-

En la danza no son muchos quienes se han abocado a trabajar en la estructuración de metodologías, como tampoco lo son quienes trabajan en investigarlas, desglosarlas y documentarlas, y mucho menos abundan quienes comparten trabajos en este rubro. Es por esto que la publicación del libro *Metodología para la enseñanza de la Danza Contemporánea* de la Universidad Autónoma de Chihuahua, es un logro que hay que difundir. El libro es producto de una investigación seria y responsable, que tiene como objetivo contribuir a la calidad de la enseñanza del movimiento y que surge de una necesidad real de analizar y documentar la metodología de enseñanza en la Danza Contemporánea.

El texto menciona que “la metodología propuesta es tan flexible como el lector lo quiera” (Ávila, 2016), cualidad que lo hace más valioso aún, ya que permite a un mayor número de interesados, su consulta e implementación. El documento es muy significativo para cada maestro, dependiendo la etapa de instrucción en que se encuentre. Así, el texto puede ser una aportación muy valiosa para quien apenas está por iniciarse en la docencia; un maestro novel, así como para un maestro con experiencia, un maestro en plenitud, un investigador del movimiento, un revisor de programas de asignatura o un curioso de la enseñanza de la danza.

Hay quienes suelen decir que quien se dedica a la danza no requiere estudiar, leer, investigar o escribir. Los autores del libro, Yeny Ávila, Gabriela Ruiz, Blanca Laura Lee y Noé Alderete, nos dan con este trabajo un ejemplo de lo contrario. El libro es producto de un equipo de profesionales, docentes investigadores universitarios con amplia experiencia, que verdaderamente se preocupan por la calidad de la enseñanza y por su difusión.

Metodología para la enseñanza de la Danza Contemporánea es la publicación de un texto para la danza, hecho desde la danza; hecho desde la Universidad



Durante la presentación del libro, Gabriela Ruiz, Yeny Avila, Raúl Sánchez Trillo, Laura Lee, Luisa Castro y Noé Alderete.

para la enseñanza; hecho desde la investigación para la formación. Debemos procurar entonces que esfuerzos como este sean más frecuentes en los entornos artísticos universitarios y del mismo modo buscar que los productos traspasen los límites llegando a más lugares. 📖



El intercambio escolar, **una experiencia única**

Gisel Yaneth Enríquez Macías



Hace apenas cuatro meses regresé de una de las experiencias más enriquecedoras que he tenido dentro de mi carrera. Durante el semestre agosto-diciembre del 2015, realicé un intercambio académico por cinco meses a la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) en la ciudad de Monterrey.

Ser parte de este intercambio no fue nada fácil para mí, siendo lo más difícil tomar la decisión. Al inicio tenía muchas dudas y miedo; nunca había estado tanto tiempo fuera de mi hogar y no sabía qué tan complicado iba a resultar estar sola en un lugar completamente desconocido. Durante varios días pensaba si animarme o no, hasta que lo platiqué con mis padres y ellos me apoyaron totalmente. Así fue como al siguiente día acudí al Departamento de Movilidad Estudiantil de la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH) para iniciar los trámites correspondientes.

En realidad se cree que este proceso es muy complicado pero para mi sorpresa, no fue así; por el contrario, recibí mucho apoyo del Departamento de Servicios Internacionales y de la Facultad de Artes de la Universidad a la cual pertenezco, pues me apoyaron con una beca para facilitar mi estancia en Monterrey.

Los primeros días de julio me llegó la Carta de Aceptación por parte de la Uni-



versidad receptora, y fue entonces donde un gran nervio me invadió; ya era un hecho que el siguiente mes estaría en otra ciudad y eso me asustó muchísimo. Ese último mes me dediqué a preparar todas mis cosas y arreglé asuntos pendientes en mi trabajo. Pero despedirme de mi familia y amigos, aunque sabía que sería por corto tiempo y pronto volvería a verlos, fue lo más doloroso.

El 28 de julio a las seis de la mañana salió el avión con destino a Monterrey, y yo salí también acompañada de mi padre quien me ayudaría a buscar un lugar para vivir lo más cerca posible de la Facultad donde estudiaría.

Cuando llegué a la Universidad quedé sorprendida; era muy grande y había demasiadas personas. Sin embargo la Facultad donde yo estudiaría era pe-



queña y con pocos alumnos. La Subdirectora de la Facultad me recibió amablemente, me mostró las instalaciones y asignó el horario de las clases que iniciarían en dos días.

Sentí un gran vacío y tristeza con el regreso de mi padre a Chihuahua –ahora sí estaba totalmente sola–. Por un momento se me salieron las lágrimas, pero luego me dije: “No Gisel, no llores. Tú decidiste llegar hasta acá. Ahora tienes que ser fuerte”. Cada día me repetía lo mismo; era muy fuerte el deseo de regresar a mi hogar y entonces reflexionaba que eran experiencias de vida por las que tenemos que pasar para crecer

como personas y enseñarnos a enfrentar nuestras propias dificultades.

Mi primer día de clases fue el más difícil, todos en la Facultad ya se conocían y yo era en ese momento “la extraña”. Cuando llegué a mi salón y conocí a los que serían mis compañeros durante todo el semestre, sentí aún más nervios; ellos me recibieron muy bien y durante la primera semana me ayudaron a ubicar cada salón de clase e identificar a los maestros. En cuanto al entrenamiento, fue cuestión de tiempo adaptarme puesto que su formación académica se basa exclusivamente en dos técnicas: Técnica Graham y Ballet Clásico, algo que no entrenaba hacía ya dos años.

A finales del semestre ya me había acostumbrado al clima, ritmo de vida y entrenamiento, obteniendo muy buenos resultados en mi cuerpo. Ciertamente conté con excelentes maestros que dejaron una gran huella en mí, uno de ellos el maestro Jaime Blanc, quien fue alumno de la gran maestra Guillermina Bravo y de quien recibí excelentes consejos, y me ayudó a comprender de mejor manera la Técnica Graham.

Por otro lado, mis compañeros de salón y yo realizamos un documental sobre la Danza Contemporánea como trabajo final para una de las materias, y como parte de este proyecto, llevamos

a cabo entrevistas a varios coreógrafos y directores de algunas compañías y grupos de danza en la ciudad. Eso para mí fue muy enriquecedor, ya que me dio la oportunidad de conocer a estos grandes personajes de la danza en Monterrey, quienes compartieron con nosotros sus trabajos y aportaciones. Escucharlos hablar sobre lo que han hecho, sus coreografías, las formas de entrenamiento que utilizan y conocer sus opiniones respecto a la danza, me hizo reflexionar y preguntarme qué papel estoy desarrollando en mi carrera y sobre todo, cómo se está haciendo la danza en otros lugares. Seguramente esta experiencia cambiará mi modo de ver la profesión dancística positivamente.

Además de conocer sobre lo que ocurre en la danza en este lugar, también logré asistir a diversos museos, exposiciones, funciones de teatro, música, así como conocer su naturaleza y hermosos patrimonios que tienen en la ciudad. Indiscutiblemente este viaje me brindó muchísimas aventuras y me hizo tomar riesgos. Tuve la dicha de conocer excelentes amigos de otras ciudades y países como Chile, Perú, Japón, Argentina y Colombia. Convivir con ellos e intercambiar formas de pensar, costumbres, platillos típicos, etcétera, fue enriquecedor. Estas personas se convirtieron, más que en mis

amigos, en mis hermanos, y son quienes me ayudaron a salir adelante esos meses que estuve lejos de mi hogar. Vivo agradecida con todos ellos; se convirtieron en ángeles para mí, con su compañía y apoyo cuando más lo necesité. Mis padres, por su lado, siempre estuvieron al pendiente y me alentaron hasta el final para poder cumplir este sueño que yo tenía. De pronto Monterrey se había convertido en mi segundo hogar.

Finalmente, concluyo pensando cómo por un instante pensé en arrepentirme de realizar este viaje. Después de haber vivido todo esto, puedo expresar que fue una de las mejores experiencias que he tenido y ha cambiado muchos aspectos de mi vida, no solo profesionalmente sino como persona. Me di cuenta de que nunca hay que tener miedo a arriesgarse sino por el contrario, aprender de esta frase: "Todo lo bueno en la vida, sale de un salto al vacío". 🐼



EVOLUCIÓN



Técnicas y tendencias en la Danza Contemporánea

Gabriela Ruiz González

Resumen

La danza es la expresión a través del movimiento corporal que el ser humano ha usado para manifestarse a través del tiempo. La Danza Moderna fue la nueva manera de utilizar el cuerpo y adquirir a su vez nuevas y particulares formas danzarias, hasta convertirse en lo que hoy reconocemos como Danza Contemporánea.

La técnica se convirtió entonces en el medio indispensable para entrenar el cuerpo de los bailarines y lograr la interpretación y ejecución idónea. En la actualidad, la Danza Contemporánea se puede considerar multifacética; ha tomado lo necesario para desarrollarse, obteniendo como resultado una síntesis de las distintas técnicas, métodos y tendencias de entrenamiento, así como las bases en que algunos artistas enfocan sus procesos creativos para la danza.

En la Danza Contemporánea existe actualmente una gran variedad de estilos y tendencias que en ocasiones se en-

trelazan entre sí y en otras se contraponen; lo que es seguro es que no hay un orden temporal y lo más probable es encontrar en algún momento y país –simultáneamente–, las distintas manifestaciones tradicionales, modernas y contemporáneas. Más que un simple fenómeno de actualidad, engloba una diversidad donde pueden intervenir concepciones filosóficas, estéticas, sociológicas, políticas e ideológicas, según cada artista; es decir, varían según el entorno en que se desarrollan y el objetivo del artista, en donde se considera que el perfeccionamiento contiene elementos fundamentales como: el artista o creador, la técnica aplicada y hacia quién va dirigida.

Una de las técnicas más consolidadas es la Graham, siendo la Compañía de Danza “Martha Graham” una gran influencia para nuevas generaciones de artistas; actualmente trabaja únicamente con la técnica de su fundadora; en la página oficial de la escuela de *Martha Graham* dice: “(...) *the only school primarily*

“Es importante recordar que todas las formas de danza están en constante cambio”.

focused upon teaching the Martha Graham Technique and Repertory”. “(...) la única escuela enfocada principalmente a la enseñanza de la Técnica Graham y su Repertorio”. Dentro de la Compañía y como parte de la contemporaneidad, ha adoptado una visión experimental.

(...) Today, the Company continues to foster Graham’s spirit of ingenuity. It is embracing a new programming vision that showcases masterpieces by Graham, her contemporaries, and their successors alongside newly commissioned works by contemporary artists inspired by Graham’s legacy (...).

“En la actualidad la Compañía continúa fomentando el espíritu e ingenio Graham. Se está adoptando un nuevo programa visionario que muestre obras maestras de Graham. Sus contemporáneos y sucesores trabajan a la par con artistas contemporáneos inspirados por el legado de Graham”.¹

La Danza Contemporánea ha crecido

¹ Página oficial en línea disponible en: <http://marthagraham.org/>

rodeada de variantes como la tecnología que le permite adquirir nuevas formas de crear, y un creador considerado contemporáneo de la danza logra dar este paso: el estadounidense Merce Cunningham, quien en su interés por las nuevas tecnologías aplicó para el estudio de sus coreografías un sistema llamado *Danceforms*, así como el uso de video y varias cámaras para ofrecer planos diferentes de tiempo y espacio.² Fue de los primeros en usar el video y Pina Bausch, importante aportadora, participó en la dirección de una película y creó obras en base a una extrema teatralidad, siendo probablemente la inspiración para las nuevas tendencias de la llamada videodanza que en nuestros días permite más variantes a las formas de crear e innovar. Las técnicas, sin duda, siempre están en constante renovación y sufren las modificaciones para las necesidades específicas de cada grupo.

“Es importante recordar que todas las formas de danza están en constante cambio”.³ A través del tiempo se han de-

² Información tomada de la página oficial en línea disponible en: <http://mercecunningham.org/trust/>

³ Hilda Islas: “*De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*”, pág. 164.

Es decir, que todo lo que un bailarín aprende, necesita pasar por un proceso de entendimiento

sarrollado pasos y elementos en la danza; tradiciones que son transmitidas a veces de manera vacilante y a veces con seguridad. Desde Cunningham, Nikolais, Balanchine y otros, la danza necesitó pasar por la experiencia del abstraccionismo, y posteriormente las generaciones sucesivas implementaron las ideas innovadoras en su propio movimiento, y las formas y la manera de relacionarse con el público. Son planteamientos que buscan siempre una originalidad constante de cada generación; es decir, que todo lo que un bailarín aprende, necesita pasar por un proceso de entendimiento. Si el deseo e intelecto provoca una recodificación, le permitirá alcanzar a la danza y a las nuevas propuestas, un desarrollo adecuado a las necesidades del momento. Y si bien se pueden mejorar los métodos de desarrollo para conseguir un mejor resultado, dependerá de cada individuo y su percepción en el mundo de la danza.

Las técnicas de danza y algunos métodos alternativos de trabajo corporal, sientan sus raíces en el trabajo consciente del cuerpo, como lo son las distintas disciplinas que incorporan las nociones de conciencia corporal, armonía y opti-

mización de energía. Es decir, buscan la integración de la mente, cuerpo y espíritu.

Es así como nace el concepto de una técnica en la Danza Contemporánea conocida como *Release*, la cual busca liberar la tensión innecesaria al moverse. A nadie se le atribuye su creación, ya que es un término utilizado colectivamente para mejorar la motricidad y un vocabulario de uso común para los bailarines. Este método se hizo popular como parte del entrenamiento alrededor de los años setenta en Estados Unidos de Norteamérica.⁴ Está asociada a las posibilidades del movimiento que integran métodos somáticos como el Feldenkrais o Alexander, la Ideokinesis o Eutonía u otras prácticas corporales, métodos que permiten al bailarín mantener una práctica saludable sin provocar resentimiento corporal que puede provocar lesiones debido a las exigencias y rigor extremo que suele desarrollarse. Según María del Pilar, esta técnica se asocia a ciertos principios: 1. El uso de imágenes para crear acciones físicas; 2. Incorpora ele-

⁴ María del Pilar Naranjo Rico, página en línea disponible en: <http://www.contemporary-dance.org/release-technique.html>

mentos de la psicología del crecimiento (seguir patrones para ir y volver desde una posición fetal); 3. Comprender la existencia del ser humano en dualidad mente-cuerpo; 4. Creer en la existencia del movimiento a partir de una intención inconsciente, característico y diferente en cada persona; 5. Importancia de la percepción y subjetividad kinésica; 6. Aprender el movimiento a través de las leyes físicas, más que de los juicios estéticos; 7. Buscar el potencial en la anatomía humana en lugar de intentar modificarlo; 8. La alineación de cuerpo y la modelación de la energía a través de los músculos más cercanos al centro del cuerpo; 9. Considerar la quietud o “posición de reposo” como parte de partida y final, que genera disposición para experiencias creativas y kinésicas; 10. Interés en el proceso creativo a partir de la improvisación; 11. Entender a la danza como una experiencia dinámica y de proceso constante.⁵

Joan Skinner sistematizó un método a partir de esta técnica, nombrado *Skinner Releasing Technique*, la cual –según la página oficial– permite practicar “dejando ir”: libera del estrés, las preconcepciones de lo que debe pasar, miedo a las dificultades y de la creencia de que no se tiene el cuerpo perfecto para la

danza. La técnica conecta la imaginación con el cuerpo, usa imágenes como herramienta para la transformación, involucra estados profundos de concentración que llevan a descubrir nuevas formas de movimiento y la atmósfera que se crea es gentil, lo cual atribuye a sentirse cómodo e incrementar la energía.⁶

Trisha Brown cambió la percepción de lo que constituye un *performance*, incitando hasta el límite las posibilidades coreográficas, desde propuestas con estilos geométricos y la explotación del virtuosismo de los bailarines, hasta las más misteriosas basadas en el inconsciente. Incorporó en sus trabajos importantes artistas visuales, la opera e incluso el uso de la robótica.⁷

El método Leeder de la escuela alemana (por Sigurd Leeder),⁸ tiene como objetivo brindar un marco conceptual como punto de partida para desarrollar capacidades; un método que da nombre a los movimientos ejecutados y que en

⁵ Ídem.

⁶ *Skinner Release Technique* página oficial en línea disponible en: <http://www.skinnerreleasing.com/aboutsr.html>

⁷ Página oficial en línea “*Trisha Brown Dance Company*” disponible en: <http://www.trishabrowncompany.org/index.php?section=36>

⁸ Bailarín alemán (1902-1981) que hizo mancuerna con Kurt Jooss y Laban, e idearon el movimiento tridimensional plasmado en papel. Fundador y director de la escuela Sigurd Leeder de Danza hasta 1981. Actualmente dirigido por Grete Müller (Camara).

la actualidad se preserva su enseñanza (gracias a Joan Turner y Patricio Bunster) en el Centro de Danza Espiral en Chile; sintetiza las mejores aportaciones de cada protagonista de Danza Moderna alemana: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss y por supuesto Leeder.

“(...) el Método Leeder es el único que organiza de manera práctica y directa, en una técnica de entrenamiento, los conceptos Laban, y plantea explícitamente el equilibrio entre el desarrollo del control consciente, físico y emotivo de las cualidades del movimiento”.⁹

Este método fue estructurado y distinguió las materias de *Eukinética*, la cual estudia la dinámica del esfuerzo en la ejecución del movimiento y donde intervienen cualidades como: tiempo (lento-rápido), espacio (central-periférico) y energía (fuerte-leve), que se experimentan a partir de improvisaciones y se relacionan a su vez con el peso y la gravedad.¹⁰

La *Coréutica* también es parte del método y estudia las acciones del cuer-

po en el espacio y las formas de moverse en él, así como la composición coreográfica y el análisis pedagógico; materias teórico-prácticas que convergen en la técnica. “El método brinda herramientas conceptuales que dan marcos de referencia para la construcción de sistemas pedagógicos y lenguajes expresivos personales”.¹¹

Steve Paxton (1939) inició el sistema de improvisación de contacto en los años setenta; una técnica basada en la constante interacción de unos con otros, creando una serie de movimientos. Esta técnica de *Contacto* improvisa movimientos a partir del contacto con diferentes partes del cuerpo, explorando así el modo en que los cuerpos resultan afectados por fuerzas como la gravedad y los cambios de peso (total o parcial), las resultantes caídas, choques, rodadas y desplazamientos en el espacio. Mónica Menancho menciona que se trata de un contacto íntimo entre cuerpos, en el que ninguna zona está exenta de servir de punto de encuentro para ofrecer o recibir peso y donde la forma dependerá de la comunicación entre los bailarines; una serie de movimientos relajados, constantes y continuos; una técnica que desarrolla la fuerza, la resistencia y el

⁹ Elizabeth Camara, Hilda Islas en: “Pensamiento y acción, el método Leeder de la Escuela Alemana”, pág. 106.

¹⁰ Ídem., pp. 131-140.

¹¹ Ídem., pág. 258.

equilibrio.¹²

Cualquier movimiento cotidiano, como hemos visto, es susceptible a convertirse en danza, por ejemplo la técnica contemporánea *Flying low* que surge de su creador *David Zambrano* (1960) quien describe en su página oficial: "*This workshop focuses mainly on the dancer's relation with the floor*".¹³ ("Este entrenamiento se enfoca principalmente en la relación del bailarín con el piso"). Trabaja sus coreografías por medio de la improvisación, ya que al ser conscientes de la energía, se puede integrar la fuerza de cuerpo-mente y así crear piezas de danza improvisadas frente a un público. Sus clases utilizan patrones simples de movimiento como la velocidad y la liberación de energía a través del cuerpo, que activan la relación del propio centro con las articulaciones y así adquieren un movimiento más eficiente. Hay un enfoque en la estructura del esqueleto que ayuda a mejorar la percepción física y el estado de alerta; las clases deben empezar con los estudiantes de pie, conectando todo su cuerpo con lo que los rodea: la energía, el piso, el aire. El uso

¹² Mónica Menancho: "*El potencial crítico de la danza contacto en construcción de la subjetividad*", disponible en línea en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.673/ev.673.pdf

¹³ David Zambrano, página oficial disponible en línea en: <http://www.davidzambrano.org/>

de espirales es crucial en esta técnica, ya sea de pie o corriendo; las espirales ayudan a entrar y salir del piso, a estar conscientes en todo momento del espacio y del cuerpo mismo. Para lograr estas espirales se debe encontrar y controlar el centro del cuerpo y a partir de ahí, lograr mover todas las articulaciones: brazos, piernas, manos, codos y hasta los pies que se convierten en una extensión del centro.

La técnica cubana es otra tendencia efectiva desarrollada por Ramiro Guerra (1922) desde los años cincuenta que continúa su proceso evolutivo y sustenta su creación bajo dos premisas: primero la de tomar elementos del folclor cubano en el sentido de lo nacional y convertirlo en un concepto universal, y en segundo lugar crear el concepto de "el cubano como cuerpo" en la búsqueda de un lenguaje corporal. Asimismo, sintetiza elementos de la Danza Moderna universal como Graham, Limón y Humphrey, y de las técnicas de ondulación del folclor cubano, Obbatalá, con las posiciones abiertas y cerradas que se enriquecen con las posiciones de gancho de los diablitos Abakuá, así como el sentido del movimiento pélvico como centro del cuerpo proveniente de la virilidad y sensualidad de Changó y Ochún. El barroquismo de los brazos de la cultura bantú

los vuelve muy expresivos y sensuales. También resalta el gran dominio del torso en la contracción y el estiramiento además de la ondulación, las espirales, los movimientos vibratorios y la utilización de la cabeza en continuos círculos y semicírculos ingiriéndoles nuevas dificultades al movimiento. Con respecto al uso de las piernas se destaca la destreza que desarrollan en aquellos pasos derivados del *ballet* con inclusión de las posiciones paralelas, así como la fuerza y el virtuosismo de los saltos sobre todo en el trabajo de los hombres. Se puede resaltar también el trabajo de los niveles del piso, centro, barra, diagonales y saltos. Con la inclusión de los tambores y cantos de música santera a la clase, los movimientos y ejercicios toman un valor expresivo mayor, sobre todo cuando se exige desde el comienzo a los bailarines interpretar e involucrar distintos estados emocionales para que la clase no se torne simplemente una repetición de ejercicios o una gimnasia.¹⁴

Ahora intervienen también en la Danza Contemporánea, múltiples y variados elementos. Cualquier aspecto puede ser importante y relevante para el espectador, cualquier cosa puede ser un elemento en potencia para el

arte. Formalmente la danza aporta nuevas ideologías tomando en cuenta las condiciones y circunstancias en que se vive; como fenómeno ideológico refleja cierta realidad que influye directamente en la sociedad. Lo que podemos tener claro es que cualquier forma o arte nuevo, proviene de una base, ya que por muy independiente que el artista sea, la creación viene a partir de conocimientos previos en el ámbito explorado. La innovación siempre será necesaria para una evolución y búsqueda de nuevos conceptos que reflejen el cambio de época y sus nuevas inquietudes. Actualmente la Danza Contemporánea se basa en una fusión de estilos y técnicas, tanto interpretativas como corporales, explorando caminos y actuando de manera novedosa y completamente actual. Se han rechazado estructuras narrativas tradicionales y las secuencias lógicas. Algunas características son: las concepciones inauditas en la música, el vestuario, las escenografías o elementos materiales e incluso el uso de desnudos. El escenario tradicional ya no es necesario, el utilizar diferentes espacios es parte de este cambio y nueva forma danzaria; es común también incorporar al público intencionalmente para que sea partícipe del espectáculo.

La Danza Contemporánea, como arte verdadero, maneja un ciclo com-

¹⁴ Yeny Avila Garcia: "Metodología para la enseñanza de la técnica cubana".

pleto: impulso-técnica-obra. Es un arte que mantiene posibilidades de cambio; proviene de las raíces del hombre que en una obra justifica, explica y describe una totalidad. Es todo un proceso donde interviene la apropiación de la técnica que a su vez permite llevar a cabo el procedimiento para componer una obra lograda y así adquirir un valor y sentido para el espectador. "Toda danza es una transformación. Y en medio (a la mitad) de este paso: la *forma* de hacerlo, la manera de lograrlo, la peculiaridad del proceso, el conjunto de procedimientos. O sea, la técnica".¹⁵

Alberto Dallal nos relata cómo la Danza Contemporánea es una manifestación actual puesto que se ocupa de una realidad, aun siendo "(...) un arte a la vez antiguo y nuevo, natural y complejo, primitivo y tecnológico (...)",¹⁶ que sujeta a las corrientes más notables del siglo pasado. Aquí se refiere a Isadora, con un estilo neoclasicista naturalista; al expresionismo de Mary Wigman; el exotismo de Ruth St. Denis; el neoprimativismo de Martha Graham; el decadentismo totalizador de Louis Falco; el tecnologismo capitalista de Alwin Nikolais y el pictoricismo del llamado Movimiento Mexica-

no de Danza Moderna, entre otros. La sistematización de los logros en la Danza Contemporánea, el registro de las manifestaciones y figuras más notables, han conducido a la Danza Contemporánea a plantear un cuerpo teórico de las diversas técnicas y sus características (Graham, Nikolais, Humphrey-Limón, etcétera); sin embargo, todas estas aportaciones han estado dispersas y las creadoras de la Danza Moderna refirieron su creatividad estética a las probabilidades y una pluralidad expresiva. Entonces, estas técnicas quedaron inmersas en la práctica directa y en la enseñanza personal, y con base en el trato directo de la expresión verbal. La danza como creación escénica incorpora elementos de naturalidad humana como la actitud, el pensamiento y el movimiento corporal, entre otros, así como avances y tendencias por las artes visuales, teatrales y tecnológicas. Dallal asegura que es necesario configurar una investigación teórica de los conceptos surgidos, expuestos y practicados por las figuras de la danza. Dallal también menciona como principales figuras pioneras en la codificación de técnicas y métodos, a Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham, Cunningham, Kazuko Hirabayashi y Alwin Nikolais, entre otros, como elementos que han surgido a través de la experiencia

¹⁵ Alberto Dallal: "*La danza contra la muerte*", pág. 25.

¹⁶ Ídem., pág. 34.

“En cualquier caso la esencial tradición de la Danza Moderna reside en su discontinuidad”.

docente y escénica, y que son ingredientes que pueden ser analizados y que nos permitirán entender hacia dónde van las tendencias y vanguardias de la danza mundial. Sistemas que se aplicaron a fondo solo por la propia creadora o discípulos más cercanos. La falta de codificación desplazó los métodos que fueran las bases de crecimiento de la Danza Moderna; todos estos planteamientos y aportaciones de todas las figuras notables de la Danza Moderna y Contemporánea, han quedado absorbidos por los sistemas más prácticos de los distintos entrenamientos. La Danza Contemporánea tiene la capacidad de descubrir en el propio cuerpo movimientos que den un significado auténtico y humano, en el sentido de un hombre contemporáneo y en todos los aspectos que conlleva la vida moderna.

Ahora, ¿qué es lo que buscan los creadores en sus propias técnicas? Ramiro Guerra cita a Martin Pops:

“En cualquier caso la esencial tradición de la Danza Moderna reside en su discontinuidad. Martha Graham (quizá con Loie Fuller en

mente) rechazó la simulación de los fenómenos naturales: ‘No quiero ser un árbol, una flor o un ala’. Merce Cunningham (ciertamente pensado en la Graham) rechazó la intimidad entre el movimiento y la emoción: ‘Realmente no me gusta (la idea) de que un movimiento particular quiera decir algo específico’. Simone Forti (pensando en Cunningham) rechazó su velocidad y fragmentación: ‘Aquello que quiero ofrecer está más cerca de la divina, aunque generalizada acción de los niños’¹⁷.”

Se cree que cualquier clase técnica tiene el mismo objetivo: preparar la mente y el cuerpo para una amplia gama de posibilidades de movimiento. Existe una gran variedad de estilos y tendencias diferentes. Es posible encontrar en cualquier momento y país –simultáneamente–, manifestaciones diversas. La comunidad de bailarines, actualmente, es capaz de desarrollar sus propios métodos de entrenamiento, teniendo como

¹⁷ Ramiro Guerra: “*Coordenadas Danzarias*”, pág. 192.

Soporte, protección para el cuerpo del bailarín

Anna Luisa Nevárez Riestra

El uso de prendas de soporte en el bailarín es sumamente importante, ya que es necesario cuidar el cuerpo pues es nuestra herramienta de trabajo y expresión, y esto nos ayudará a no lastimarnos.

En el caso de los varones se le llama suspensor; es un soporte que está diseñado para proteger los genitales masculinos y se utiliza siempre que el bailarín esté realizando algún tipo de entrenamiento; sirve como apoyo y estabilidad al momento de bailar. Es importante que los bailarines concienticen el uso correcto

de esta prenda, tanto en sus jornadas de entrenamiento técnico como en el

escenario, ya que es la manera correcta para moverse con mayor libertad, confianza y sobre todo cuidando la salud.

En el caso de las mujeres existen diferentes tipos de soportes para proteger los pechos; puede ser un brassier deportivo, top o leotardo, teniendo en cuenta que la prenda sea de su talla y que al momento en que sea elegida no quede grande –como comúnmente pasa–, pues de ser así no obtendrá el soporte óptimo y la bailarina estará propensa a sufrir algún desgarre muscular en el pecho. Por ejemplo, en las clases de Técnica, regularmente se realizan movimientos bruscos y repentinos como es el caso de los saltos que al momento de caer, pueden ocasionar una lesión.

Debemos ser responsables de la salud de nuestro cuerpo y más aún si nos dedicamos al Arte de la Danza. Como bailarines, es necesario usar este tipo de soportes pues muchas veces no lo tomamos en cuenta y tenemos repercusiones a largo plazo. 🙌





CUERPO ESCENA

y la profesionalización de la danza

Rubén Eduardo Castañeda Mora y Pamela Samaniego

Con el formato de creador o ejecutante en compañías profesionales de danza, se llega a obtener el aprendizaje a través de la práctica creativa que lleva al desarrollo de experiencia y lo más importante: a un trabajo formal.



El proceso de la profesionalización de la danza no termina desde luego con la formación universitaria en las aulas; el desempeño posterior es fundamental para el profesionista y la sociedad.

Es importante dar un seguimiento de las actividades que estos realizan en el campo laboral y así poder determinar las necesidades y demandas, tanto de la sociedad como de los mismos profesionistas de la danza, ya que la mayoría de ellos se dedica a la impartición de clases en instituciones educativas tales como: escuelas oficiales, en privado o academias de danza, y no están inmersos en actividades creativas o de ejecución.

En Chihuahua no existían compañías que desarrollaran la ejecución de manera profesional; es decir, compañías que ofrezcan a los bailarines un trabajo formal, o bien la oportunidad de desarro-

llar sus habilidades en la ejecución o la coreografía, salvo algunos que encuentran espacio en compañías o grupos formados con el propósito de realizar montajes, pero sin una estructura seria o con fines lucrativos. Con el formato de creador o ejecutante en compañías profesionales de danza, se llega a obtener el aprendizaje a través de la práctica creativa que lleva al desarrollo de experiencia y lo más importante: a un trabajo formal.

La creación de la compañía Cuerpo Escena, con el propósito de impactar en esa área casi inexistente, nace en el año 2012; para entonces se contaba con aproximadamente ochenta egresados de la Licenciatura en Danza Contemporánea y otro número muy importante de bailarines en el género del Ballet y otros, por lo que el material humano era de formación profesional. En estas condiciones se optó por crear la compañía y dar oportunidad a los bailarines de desarrollarse en el aspecto creativo y laboral. La compañía ofrecía un salario mínimo, un espacio de ensayo, así como los maestros e instructores para su acondicionamiento y preparación.

En tres años y medio de trabajo, la compañía ha recibido alrededor de veinte bailarines, los cuales se han visto beneficiados con las aportaciones que ofrece en el ámbito económico, creativo y social. Ha contado con la participación



Rubén Eduardo Castañeda Mora

de ocho coreógrafos y cinco talleristas, generando con esto un intercambio que ayuda a los bailarines a conocer diferentes técnicas de creación coreográfica y de movimiento. Como parte de su desempeño profesional, ha realizado dos encuentros de Danza Contemporánea nacionales, mismos que contaron con la participación de aproximadamente cien bailarines foráneos en escena, con los que intercambió clases grupales, talleres y conferencias relacionadas con la danza.

Otro aspecto que se ha desarrollado es la impartición de clases a jóvenes y niños con el fin de formar futuros profesionistas, generando en ellos el gusto por la danza, lo cual ha reforzado las habilidades docentes de los integrantes de la compañía. Ha dado también la oportunidad a varios estudiantes avanzados de Danza Contemporánea, a participar en sus ensayos y en algunos montajes como invitados especiales.

La compañía ha realizado alrededor

de once montajes, los cuales se han presentado en la ciudad de Chihuahua, así como en otras ciudades de nuestro estado y en el vecino estado de Texas.

La experiencia que se ha obtenido indica la enorme necesidad de abrir más espacios en este ámbito y obliga a seguir gestionando los recursos económicos y materiales necesarios para que este campo profesional de la danza tenga un mejor futuro.

La creación de la compañía ha permitido a sus integrantes generar relaciones con otros profesionistas y directivos de las instituciones de la danza a nivel nacional, lo cual les abre las posibilidades de crecimiento profesional. La visión de Cuerpo Escena, es poder continuar con el proyecto; que este se convierta en un espacio laboral, creativo y de oportunidad para las generaciones futuras de profesionistas de la Danza Contemporánea. 🌀



Se optó por crear la compañía y dar oportunidad a los bailarines de desarrollarse en el aspecto creativo y laboral. La compañía ofrecía un salario mínimo, un espacio de ensayo, así como los maestros e instructores para su acondicionamiento y preparación.

Imagen: <http://images.fineartamerica.com>



Tras las huellas de la polka: un legado del reino de Bohemia al Estado Grande

Lic. Faustino Hernández García

Hablar de la polka nortea es trasladarnos al pasado en más de 150 años de evolución en un estilo proveniente del Viejo Continente. La polka es una danza de origen checo originaria de la región de Bohemia. Este género musical fue creado cerca del año 1830. Al parecer se trata de un derivado del minueto o minué, que es una antigua danza tradicional barroca originaria de la región francesa de Poitoucuenta. La polka cuenta con una introducción como preparación al tema y finaliza con una coda. Su forma binaria y su nombre derivan del término checo *půlka*, que significa medio, esto porque al ser una danza de salón, sus pasos son medios pasos. Esta danza contiene frases de ocho compases en su estructura y está escrita en tonalidades mayores, generalmente.

La tradición cuenta que fue una campesina de nombre Elbeleinitz, quien tras recibir nuevas noticias con respecto al bienestar de su novio, bailó e improvisó una melodía durante una celebración. El maestro Josef Neruda, posteriormente, anotaría los pasos que después enseñaría a sus pupilos. Černušák y Lamb mencionan que la polka aparecería de forma impresa en el año 1837 en la colección *Prager Liebling-Galoppen für Pianoforte* de Berra. (2001. pp. 423-433)

"Josef Neruda, maestro del pueblo, anotó los pasos y luego enseñó el baile a sus pupilos. Según Černušák y Lamb, ya en 1837 la polka apareció en prensa en la colección Prager Liebling-Galoppen für Pianoforte de Berra. Estos mismos autores señalan que en



1839 la banda de un regimiento bohemio llevó la polka a Viena, y que ese mismo año llegó a San Petersburgo". (González, 2015 pág.1)

La investigadora Belém González nos menciona que la polka probablemente fue introducida a París en el año 1840 por el maestro de origen checo, Johann Raab, y que ya para el año 1843, este baile adquiriría tanta popularidad que llegó a ser el baile favorito de la sociedad parisina. Sin embargo es hasta el año 1845 que la polka llega a México, según las referencias de las que se tiene conocimiento. (2005, pág.1)

Un año más tarde daría comienzo lo que los literatos denominarían "polkomanía", en México.

"Palabra mágica, sí, de aquellas que con solo ser articuladas, causan una revolución apenas creíble, nada menos que en el sistema nervioso y en los hábitos de todo un pueblo. ¡Qué digo! En los de todo un mundo. ¿No es cierto que los peluqueros peinan a la POLKA? ¿Que los zapateros le hacen a uno botas (no, sino callos) a la POLKA? (...) ¿No es verdad, igualmente, que los diplomáticos y la gente de buen tono, saludan también a la POLKA? Dos pasos adelante, dos atrás, balancé y mano al... corazón. Esta es la fórmula llegada últimamente y su efecto maravilla pasma; y cuando es ejecutada por ciertos individuos con aquel sentimentalismo que Dios les ha dado, y que generalmente va seguido del inimitable don de derramar la bilis del prójimo a tiro de fusil. En verdad que a los tales daría yo una paliza a la POLKA, que me gusta para eso lo precipitado y vivace del compás. ¿Qué más, lector? La semana pasada me hizo notar un conocido mío, que a una joven en cuya casa nos hallábamos, y que padece ataques nerviosos, se le movían piernas y brazos como si tratase de bailar la POLKA en medio de su patatús; y como se le



acercase el susodicho que es médico, y le pusiese la mano sobre el pecho, dijo asombrado: '¡Cáspita! Hasta el corazón le late al compás de la maldita POLKA; observe usted'. –observé que así era la verdad (...)'". (Prieto, 1846 pp.13-14)

En una entrevista realizada al cónsul checo Tichavský, este nos hace mención

de cómo comenzaron las relaciones entre europeos (alemanes, checos) y mexicanos, siendo los checos la segunda minoría en dicha zona, y cómo esto dio origen al mestizaje de tres culturas tan diferentes. Esta relación con la cultura checa propició que la polka se arraigara en nuestro país. Otro factor importante fue la Feria del Algodón, en la cual se propiciaba la convivencia entre las distin-

tas culturas, lo que favoreció de alguna manera el desarrollo del mestizaje cultural y el arraigo de la polka en México.

“Los músicos mexicanos iban a las ferias, aprendían a tocar las polkas del género checo, pero las tocaban un poquito diferente. Los checos utilizaban el acordeón, el violín y el contrabajo. El acordeón lo tocaban al estilo europeo; es decir, con la mano izquierda acompañaban con acordes y bajos la melodía tocada por la mano derecha. Como diferencia, los mexicanos tocaban la melodía solamente en la mano derecha, mientras que la mano izquierda la pasaban a la guitarra y al contrabajo. Entonces, de allí creció hoy un género muy importante en la frontera texano-mexicana que son los tríos, que son los que precisamente interpretan la polka”. (Tichavský, 2005 pág. 51)

Esto fomentó que este género poco a poco fuese evolucionando y tomando un carácter más local. Podemos mencionar el uso del acordeón pero no de forma tradicional europea, sino de una forma puramente melódica. Esto marca la forma de ejecución de la actual “polka norteña” que se ejecuta con el llamado

acordeón de botones y no con el acordeón de tecla tradicional.

Posteriormente se le añadirá el estilo “Farafara”, que no es otra cosa que la ornamentación excesiva y casi oriental de las piezas. Esta peculiaridad brinda a la pieza cierto estilo barroco; esto es, por la excesiva ornamentación, bordados, apoyaturas, notas de paso y la duplicación de las voces que van desde terceras o sextas mayores o menores, según sea la secuencia utilizada.

“Es un estilo muy particular de tocar donde hay unos adornos casi orientales que se añaden a esas polkas y hay muchos periodos de compases irregulares. Es algo muy sorprendente para un europeo escuchar cómo se transformó la polka y cómo en México se toca mucho más rápido que en Europa; cómo es adornada y cómo es barroca, diríamos”. (Tichavský, 2005. pág. 52)

La polka norteña de la región de Chihuahua se diferencia de otras regiones del norte de México por ser ejecutada con el acordeón, el tololoche, el saxofón y la percusión. Aunque en algunas ocasiones se puede usar la flauta transversal.

Una característica importante es la velocidad con la cual se ejecutan dichas piezas. Las polkas de la región norteña

de Chihuahua son de un ritmo más acelerado que el de otras regiones del norte del país, dando como resultado una pieza dinámica con un *bit* más rápido.

Armónicamente, las polkas norteñas por lo general se encuentran en las tonalidades de Sol, y utilizan los acordes de primera, segunda y tercera, como popularmente se denominan los acordes de primero, cuarto y quinto grado, respectivamente. Posteriormente el tema principal modulará una quinta justa superior, regresando más adelante a su tonalidad original y modulando nuevamente a un intervalo de cuarta justa, finalmente terminando en la tonalidad inicial.

Aunque la tonalidad de Sol Mayor resulta ser la tonalidad preferida para la composición de este género musical, son también usados los tonos de Do Mayor, Fa Mayor, La Mayor y en muy pocas ocasiones es usada la tonalidad de Mi Mayor. Esto puede ser debido a ciertas limitaciones por parte del acordeón norteño, ya que al no ser un instrumento que pueda ejecutarse en varias tonalidades entre sí, depende de las posibilidades armónicas del mismo. Por último faltaría comentar que en este tipo de género de salón, el acordeón siempre lleva un papel protagónico ya que nunca realiza figuras de relleno; es decir, figuras a modo de unión entre pequeñas frases. 🎵



Bibliografía

- Alamán, L. (1985). *Historia de México: desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año 1808 hasta la época presente* (vol. 2). México, México, México: Instituto Cultural Helénico.
- Andrade Torres, H.J. (1983). *Historia de la música en México. Del Imperio al Porfirismo (1855-1900)*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia.
- Balderrama Montes Raúl. Pérez Galindo, R.F. (1999). *La música en Chihuahua 1890-1940 Antología*. Chihuahua, Chihuahua, México: Azar.

- Balderrama Montes, R. (2003). *Guillermo Ramos Sánchez, Músico Chihuahuense*. Chihuahua: Textos Universitarios.
- Černušák, Gracian y Lamb, Andrew (2001), "Polka", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Press.
- Contreras, M., & Tamayo, J. (1975). *Antología México en el Siglo XX (1900-1913)* (vol. Tomo I). (C.d. Latinoamericanos, Ed.) México, México, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- Fajkusová, A. (2005). *Radio Praha*. Recuperado de <http://www.radio.cz/es/rubrica/notas/como-adoptaron-los-mexicanos-la-polka-checa>
- González, N. (2015). *Historia Social de la polka en México*. Recuperado de http://www.academia.edu/10039270/Historia_Social_de_la_Polka_en_M%C3%A9xico_1845-1910_
- Mayer-Serra, O. (2007). *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México. Recuperado de http://www.alipso.com/monografias/panorama_de-la_historia_de_la_musica/
- Navarro, M.G. (1957). *El Porfiriato: La vida social, Historia Moderna de México*. México.
- Navarro, M.G. (1994). *Sociedad y cultura en el Porfiriato*. Texas: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones.
- Prieto, G. (1846). *A la polka*. Un escrito satírico sobre la "polkamanía".
- Tichavský, R. (2005). Polka. Raíces de una tradición musical. En R. Tichavský, *Polka. Raíces de una tradición musical*. Monterrey, Nuevo León, México: Amigos de la República checa, A.C.



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO





GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



GALERÍA DEL MOVIMIENTO



