

CIÊNCIAS SOCIALMENTE APLICÁVEIS E HUMANIDADES:

SABERES, PRÁTICAS E HORIZONTES DE INVESTIGAÇÃO

JESÚS RIVAS GUTIÉRREZ
(ORGANIZADOR)

VOL IV



**EDITORA
ARTEMIS**
2026

CIÊNCIAS SOCIALMENTE APLICÁVEIS E HUMANIDADES:

SABERES, PRÁTICAS E HORIZONTES DE INVESTIGAÇÃO

JESÚS RIVAS GUTIÉRREZ
(ORGANIZADOR)

VOL IV



**EDITORA
ARTEMIS**
2026



O conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons Atribuição-Não-Comercial NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Direitos para esta edição cedidos à Editora Artemis pelos autores.

Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

A responsabilidade pelo conteúdo dos artigos e seus dados, em sua forma, correção e confiabilidade é exclusiva dos autores. A Editora Artemis, em seu compromisso de manter e aperfeiçoar a qualidade e confiabilidade dos trabalhos que publica, conduz a avaliação cega pelos pares de todos manuscritos publicados, com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

Editora Chefe	Prof. ^a Dr. ^a Antonella Carvalho de Oliveira
Editora Executiva	M. ^a Viviane Carvalho Mocellin
Direção de Arte	M. ^a Bruna Bejarano
Diagramação	Elisangela Abreu
Organizador	Prof. Dr. Jesús Rivas Gutiérrez
Imagem da Capa	gropgrop/123RF
Bibliotecário	Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho Editorial

Prof.^a Dr.^a Ada Esther Portero Ricol, *Universidad Tecnológica de La Habana “José Antonio Echeverría”*, Cuba
Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Prof. Dr. Agustín Olmos Cruz, *Universidad Autónoma del Estado de México*, México
Prof.^a Dr.^a Amanda Ramalho de Freitas Brito, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Prof.^a Dr.^a Ana Clara Monteverde, *Universidad de Buenos Aires*, Argentina
Prof.^a Dr.^a Ana Júlia Viamonte, Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP), Portugal
Prof. Dr. Ángel Mujica Sánchez, *Universidad Nacional del Altiplano*, Peru
Prof.^a Dr.^a Angela Ester Mallmann Centenaro, Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil
Prof.^a Dr.^a Begoña Blandón González, *Universidad de Sevilla*, Espanha
Prof.^a Dr.^a Carmen Pimentel, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Prof.^a Dr.^a Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.^a Dr.^a Cirila Cervera Delgado, *Universidad de Guanajuato*, México
Prof.^a Dr.^a Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal
Prof.^a Dr.^a Cláudia Padovesi Fonseca, Universidade de Brasília-DF, Brasil
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil
Dr. Cristo Ernesto Yáñez León – New Jersey Institute of Technology, Newark, NJ, Estados Unidos



Prof. Dr. David García-Martul, *Universidad Rey Juan Carlos de Madrid*, Espanha

Prof.^a Dr.^a Deuzimar Costa Serra, *Universidade Estadual do Maranhão*, Brasil

Prof.^a Dr.^a Dina Maria Martins Ferreira, *Universidade Estadual do Ceará*, Brasil

Prof.^a Dr.^a Edith Luévano-Hipólito, *Universidad Autónoma de Nuevo León*, México

Prof.^a Dr.^a Eduarda Maria Rocha Teles de Castro Coelho, *Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro*, Portugal

Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, *Universidade de São Paulo (USP)*, Brasil

Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, *Universidade Federal de Roraima*, Brasil

Prof.^a Dr.^a Elvira Laura Hernández Carballido, *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*, México

Prof.^a Dr.^a Emilas Darlene Carmen Lebus, *Universidad Nacional del Nordeste*, Argentina

Prof.^a Dr.^a Erla Mariela Morales Morgado, *Universidad de Salamanca*, Espanha

Prof. Dr. Ernesto Cristina, *Universidad de la República*, Uruguay

Prof. Dr. Ernesto Ramírez-Briones, *Universidad de Guadalajara*, México

Prof. Dr. Fernando Hitt, *Université du Québec à Montréal*, Canadá

Prof. Dr. Gabriel Díaz Cobos, *Universitat de Barcelona*, Espanha

Prof.^a Dr.^a Gabriela Gonçalves, *Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP)*, Portugal

Prof.^a Dr.^a Galina Gumovskaya – *Higher School of Economics*, Moscow, Russia

Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, *Universidade Federal do Triângulo Mineiro*, Brasil

Prof.^a Dr.^a Gladys Esther Leoz, *Universidad Nacional de San Luis*, Argentina

Prof.^a Dr.^a Glória Beatriz Álvarez, *Universidad de Buenos Aires*, Argentina

Prof. Dr. Gonçalo Poeta Fernandes, *Instituto Politécnico da Guarda*, Portugal

Prof. Dr. Gustavo Adolfo Juarez, *Universidad Nacional de Catamarca*, Argentina

Prof. Dr. Guillermo Julián González-Pérez, *Universidad de Guadalajara*, México

Prof. Dr. Håkan Karlsson, *University of Gothenburg*, Suécia

Prof.^a Dr.^a Iara Lúcia Tescarollo Dias, *Universidade São Francisco*, Brasil

Prof.^a Dr.^a Isabel del Rosario Chiyon Carrasco, *Universidad de Piura*, Peru

Prof.^a Dr.^a Isabel Yohena, *Universidad de Buenos Aires*, Argentina

Prof. Dr. Ivan Amaro, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, Brasil

Prof. Dr. Iván Ramon Sánchez Soto, *Universidad del Bío-Bío*, Chile

Prof.^a Dr.^a Ivânia Maria Carneiro Vieira, *Universidade Federal do Amazonas*, Brasil

Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, *University of Miami and Miami Dade College*, Estados Unidos

Prof. Dr. Jesús Montero Martínez, *Universidad de Castilla - La Mancha*, Espanha

Prof. Dr. João Manuel Pereira Ramalho Serrano, *Universidade de Évora*, Portugal

Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, *UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros*, Brasil

Prof. Dr. Jorge Ernesto Bartolucci, *Universidad Nacional Autónoma de México*, México

Prof. Dr. José Cortez Godinez, *Universidad Autónoma de Baja California*, México

Prof. Dr. Juan Carlos Cancino Diaz, *Instituto Politécnico Nacional*, México

Prof. Dr. Juan Carlos Mosquera Feijoo, *Universidad Politécnica de Madrid*, Espanha

Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, *Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín*, Colômbia



Prof. Dr. Juan Manuel Sánchez-Yáñez, *Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*, México

Prof. Dr. Juan Porras Pulido, *Universidad Nacional Autónoma de México*, México

Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, *Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*, Brasil

Prof. Dr. Leinig Antonio Perazolli, *Universidade Estadual Paulista (UNESP)*, Brasil

Prof.^a Dr.^a Lúvia do Carmo, *Universidade Federal de Goiás*, Brasil

Prof.^a Dr.^a Luciane Spanhol Bordignon, *Universidade de Passo Fundo*, Brasil

Prof. Dr. Luis Fernando González Beltrán, *Universidad Nacional Autónoma de México*, México

Prof. Dr. Luis Vicente Amador Muñoz, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha

Prof.^a Dr.^a Macarena Esteban Ibáñez, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha

Prof. Dr. Manuel Ramiro Rodriguez, *Universidad Santiago de Compostela*, Espanha

Prof. Dr. Manuel Simões, *Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto*, Portugal

Prof.^a Dr.^a Márcia de Souza Luz Freitas, *Universidade Federal de Itajubá*, Brasil

Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, *Universidade Estadual Paulista (UNESP)*, Brasil

Prof. Dr. Marcos Vinicius Meiado, *Universidade Federal de Sergipe*, Brasil

Prof.^a Dr.^a Mar Garrido Román, *Universidad de Granada*, Espanha

Prof.^a Dr.^a Margarida Márcia Fernandes Lima, *Universidade Federal de Ouro Preto*, Brasil

Prof.^a Dr.^a María Alejandra Arecco, *Universidad de Buenos Aires*, Argentina

Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida José de Oliveira, *Universidade Federal da Bahia*, Brasil

Prof.^a Dr.^a Maria Carmen Pastor, *Universitat Jaume I*, Espanha

Prof.^a Dr.^a Maria da Luz Vale Dias – *Universidade de Coimbra*, Portugal

Prof.^a Dr.^a Maria do Céu Caetano, *Universidade Nova de Lisboa*, Portugal

Prof.^a Dr.^a Maria do Socorro Saraiva Pinheiro, *Universidade Federal do Maranhão*, Brasil

Prof.^a Dr.^a M^a Graça Pereira, *Universidade do Minho*, Portugal

Prof.^a Dr.^a Maria Gracinda Carvalho Teixeira, *Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*, Brasil

Prof.^a Dr.^a María Guadalupe Vega-López, *Universidad de Guadalajara*, México

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Pato, *Instituto Politécnico de Viseu*, Portugal

Prof.^a Dr.^a Maritza González Moreno, *Universidad Tecnológica de La Habana*, Cuba

Prof.^a Dr.^a Mauriceia Silva de Paula Vieira, *Universidade Federal de Lavras*, Brasil

Prof. Dr. Melchor Gómez Pérez, *Universidad del Pais Vasco*, Espanha

Prof.^a Dr.^a Ninfa María Rosas-García, *Centro de Biotecnología Genómica-Instituto Politécnico Nacional*, México

Prof.^a Dr.^a Odara Horta Boscolo, *Universidade Federal Fluminense*, Brasil

Prof. Dr. Osbaldo Turpo-Gebera, *Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa*, Peru

Prof.^a Dr.^a Patrícia Vasconcelos Almeida, *Universidade Federal de Lavras*, Brasil

Prof.^a Dr.^a Paula Arcoverde Cavalcanti, *Universidade do Estado da Bahia*, Brasil

Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, *Universidade Federal do Pará*, Brasil

Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares, *Universidade Federal do Piauí*, Brasil

Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, *Universidade Federal do Piauí*, Brasil

Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, *Universidade Federal de Uberlândia*, Brasil

Prof.^a Dr.^a Silvia Inés del Valle Navarro, *Universidad Nacional de Catamarca*, Argentina

Prof.^a Dr.^a Solange Kazumi Sakata, Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares (IPEN)- USP, Brasil

Prof.^a Dr.^a Stanislava Kashtanova, *Saint Petersburg State University*, Russia

Prof.^a Dr.^a Susana Álvarez Otero – Universidad de Oviedo, Espanha

Prof.^a Dr.^a Teresa Cardoso, Universidade Aberta de Portugal

Prof.^a Dr.^a Teresa Monteiro Seixas, Universidade do Porto, Portugal

Prof. Dr. Valter Machado da Fonseca, Universidade Federal de Viçosa, Brasil

Prof.^a Dr.^a Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande, Brasil

Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia Vasilévski dos Santos Araújo, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil

Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, *Corporación Universitaria Autónoma del Cauca*, Colômbia

Prof. Dr. Xosé Somoza Medina, *Universidad de León*, Espanha

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

C569 Ciências socialmente aplicáveis e humanidades [livro eletrônico] :
saberes, práticas e horizontes de investigação IV / organização
de Jesús Rivas Gutiérrez. – 1. ed. – Curitiba, PR : Editora
Artemis, 2026.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Edição bilingue

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-81701-94-9

DOI 10.37572/EdArt_270326949

1. Sustentabilidade – Aspectos sociais. 2. Diversidade cultural.
3. Justiça social – Perspectivas contemporâneas. 4. Transformação
digital – Impactos sociais. 5. Humanidades aplicadas – Pesquisa
interdisciplinar. I. Gutiérrez, Jesús Rivas.

CDD 300

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422



Editora Artemis

Curitiba-PR Brasil

www.editoraartemis.com.br

e-mail: publicar@editoraartemis.com.br

PRÓLOGO

El Volumen IV de la colección ***Ciencias Socialmente Aplicables y Humanidades: Saberes, Prácticas y Horizontes de Investigación*** amplía el diálogo político e interdisciplinario al reunir estudios que exploran las relaciones entre economía, cultura, sociedad, territorio y dinámicas contemporáneas, ofreciendo una visión plural y crítica de las transformaciones sociales en distintos momentos y contextos.

El primer eje, política, economía y seguridad internacional, presenta varios análisis orientados a las relaciones geopolíticas, los procesos de integración regional y las estrategias para enfrentar fenómenos complejos, como el crimen organizado y conflictos territoriales. Los trabajos evidencian las tensiones y reconfiguraciones del escenario internacional contemporáneo, destacando la importancia de la inteligencia estratégica y la cooperación entre naciones.

En el eje cultura, arte y comunicación, los estudios abordan manifestaciones culturales y artísticas en sus múltiples expresiones, desde fiestas populares y producciones musicales hasta análisis de la cultura visual y de los medios de comunicación. Las investigaciones destacan el papel del arte y la comunicación en la construcción de identidades, en la circulación de discursos y en la formación de imaginarios sociales, articulando tradición y contemporaneidad en diversos contextos culturales y nutricionales.

El tercer eje, turismo, territorio y patrimonio, reúne investigaciones que exploran la relación entre cultura, identidad y desarrollo territorial, con énfasis en prácticas turísticas y gastronómicas. Los trabajos ponen de relieve el potencial del turismo como motor de valorización cultural y económica, evidenciando la importancia de enfoques sostenibles y sensoriales en la promoción de los territorios.

Por último, el eje salud, sociedad y derechos contemporáneos presenta reflexiones sobre cuestiones sociales urgentes, como el derecho a condiciones dignas de vida, las dinámicas de la salud mental y las experiencias de grupos históricamente marginados. Las contribuciones evidencian las intersecciones entre salud, trabajo, desigualdad y derechos, proponiendo lecturas críticas y contextualizadas de la realidad social.

Al reunir estos diferentes ejes, el Volumen IV reafirma el compromiso con un enfoque interdisciplinario y sensible a las múltiples dimensiones de la experiencia humana. La obra invita al lector a reflexionar sobre los desafíos contemporáneos desde diversas perspectivas, contribuyendo al fortalecimiento del pensamiento crítico y a la construcción de horizontes de investigación cada vez más amplios.

Jesús Rivas Gutiérrez

SUMÁRIO

POLÍTICA, ECONOMIA E SEGURANÇA INTERNACIONAL

CAPÍTULO 1..... 1

LA PUGNA POR LA PREEMINENCIA ENTRE RUSIA Y LA OTAN EN EL ESCENARIO UCRANIANO AL COMIENZO DE LA GUERRA

Javier Fernando Luchetti

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269491

CAPÍTULO 2.....17

LA INTELIGENCIA ESTRATÉGICA COMO HERRAMIENTA CONTRA EL CRIMEN ORGANIZADO. UNA REVISIÓN DE LITERATURA

Juan Carlos Pillihuaman Huamani

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269492

CAPÍTULO 3..... 41

EL PROCESO DE INTEGRACIÓN MÉXICO / ESTADOS UNIDOS: DINÁMICA DEL TERRITORIO Y EL ESPACIO HACIA LA CONFORMACIÓN DE UNA REGIÓN INTERMEDIA

Miguel Angel Vázquez Ruiz

Carmen O. Bocanegra Gastelum

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269493

CULTURA, ARTE E COMUNICAÇÃO

CAPÍTULO 4..... 61

UN SOPLO DE AIRE FRESCO: LA FIESTA GRANDE DE CHIAPA DE CORZO Y LOS PARACHICOS TRAS LA PANDEMIA DE COVID-19

Emiliano Gallaga

María Celia Báez

Berislav Andrić

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269494

CAPÍTULO 5..... 81

DITADURA MILITAR, CANÇÕES E SONS NO BRASIL PÓS-1964: O GRUPO DE
TEATRO OPINIÃO EM CENA

Kátia Rodrigues Paranhos

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269495

CAPÍTULO 6..... 99

STRAVINSKI Y PROKÓFIEV, MÚSICA Y MASCULINIDAD EN EL BALLET RUSO

Laura Elizabeth Espindola Mata

Eduardo Núñez Rojas

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269496

CAPÍTULO 7..... 113

THE VISUAL REGIME OF REVOLUTIONARY PRINT: TYPOGRAPHY AND THE
FORMATION OF VIETNAM'S PUBLIC SPHERE (LATE 19TH CENTURY-1954)

Hyungkuk Ryu

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269497

CAPÍTULO 8.....134

REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE RIESGOS NUTRICIONALES EN EL PACKAGING: UN
ESTUDIO EUROPA-BRASIL

Noemí Candil Blas

Manuel Montes Vozmediano

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269498

TURISMO, TERRITÓRIO E PATRIMÔNIO

CAPÍTULO 9..... 144

A AMÊNDOA COMO ELEMENTO GASTRONÓMICO E IDENTITÁRIO DE POTENCIAL
TURÍSTICO EM TERRITÓRIOS DE BAIXA DENSIDADE: VILA NOVA DE FOZ CÔA E
FIGUEIRA DE CASTELO RODRIGO

Lídia Gonçalves Aguiar

Mónica Lissa Ferreira

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269499

CAPÍTULO 10.....162

A BEIRA INTERIOR E UM TURISMO SENSORIAL ATRAVÉS DA GASTRONOMIA E VINHOS: O DISTRITO DA GUARDA COMO CASO DE ESTUDO

Lídia Gonçalves Aguiar

 https://doi.org/10.37572/EdArt_27032694910

SAÚDE, SOCIEDADE E DIREITOS CONTEMPORÂNEOS

CAPÍTULO 11.....178

VIDA DIGNA PARA TODOS ¿UN SUEÑO IMPOSIBLE? UNA CONSTRUCCIÓN JURÍDICO-SOCIAL DE SUS ALCANCES Y CONTENIDO EN MÉXICO

Amalia Patricia Cobos Campos

Claudia Patricia González Cobos

Roberto Aude Díaz

César David Hermosillo Saucedo

 https://doi.org/10.37572/EdArt_27032694911

CAPÍTULO 12 188

PERSPECTIVAS Y NARRATIVAS SOBRE LA SALUD MENTAL ENTRE AFRODESCENDIENTES EN ECUADOR

Patricio Trujillo-Montalvo

Catalina Rivadeneira-Suárez

 https://doi.org/10.37572/EdArt_27032694912

CAPÍTULO 13..... 198

MOBBING Y TRASTORNO DE ANSIEDAD SOCIAL: SALUD MENTAL, SUBJETIVIDAD Y VIOLENCIA LABORAL EN CONTEXTOS ORGANIZACIONALES

Rocío Fuentes Valdivieso

 https://doi.org/10.37572/EdArt_27032694913

SOBRE O ORGANIZADOR.....208

ÍNDICE REMISSIVO209

CAPÍTULO 6

STRAVINSKI Y PROKÓFIEV, MÚSICA Y MASCULINIDAD EN EL BALLET RUSO

Data de submissão: 17/02/2026

Data de aceite: 06/03/2026

Laura Elizabeth Espindola Mata¹

Universidad Autónoma de Querétaro
Centro de Estudios Críticos en Cultura
Contemporánea CECRITICC
Querétaro – México
<https://orcid.org/0000-0002-0369-8841>

Eduardo Núñez Rojas

Universidad Autónoma de Querétaro
Secretaría de Extensión y
Cultura Universitaria
Querétaro – México
<https://orcid.org/0000-0003-2338-5014>

RESUMEN: Brevísimos análisis dramático-musical de los ballets *Petrushka*, música y libreto de Igor Stravinski y de *Romeo y Julieta*, música y texto de Serguei Prokofiev, consideradas obras trascendentales del arte universal, realizadas desde la conciencia transdisciplinar. Obras que constituyeron, en el arte, el nacionalismo ruso, y derivaron en novedosas técnicas como el *serialismo* en la música o la *supermarioneta* en la danza, rompiendo con el romanticismo parisino que le antecede. En un contexto de post-guerra, donde la política influyó directamente en la creación artística. Sus músicas, que evocan

el primitivismo y lo exótico, revolucionaron la manera de concebir la corporalidad masculina visibilizando sus pasiones, miedos y pulsiones del cuerpo en su *rol heterodoxo*. Creando una fenomenología que se articula entre el transitar constante de la música como cuerpo sonoro y la corporalidad del intérprete.

PALABRAS CLAVE: Stravinski; Prokofiev; Petruska; Romeo y Julieta; ballet ruso.

STRAVINSKY AND PROKOFIEV, MUSIC AND MASCULINITY IN RUSSIAN BALLET

ABSTRACT: A very brief dramatic-musical analysis of the ballets *Petrushka*, with music and libretto by Igor Stravinsky, and *Romeo and Juliet*, with music and text by Sergei Prokofiev, considered transcendental works of universal art, created from a transdisciplinary perspective. These works constituted Russian nationalism in art and led to innovative techniques such as serialism in music and the super-marionette in dance, breaking with the preceding Parisian Romanticism. This occurred in a post-war context where politics directly influenced artistic creation. Their music, evoking primitivism and the exotic, revolutionized the way male corporeality was conceived, making visible its passions, fears, and bodily impulses in its unorthodox role. This created a phenomenology articulated between the constant movement of music as a sonic body and the corporeality of the performer.

KEYWORDS: Stravinsky; Prokofiev; petruska; romeo and juliet; russian ballet.

¹ Autor/a de Correspondencia.

1. INTRODUCCIÓN

A inicios del siglo XX, debido a los efervescentes movimientos socio-políticos, como el resurgimiento de Rusia, la fundación de la URSS, la Primera y Segunda Guerra Mundial y la conformación de los Estados Unidos de América como potencia mundial; el auge artístico se concentraba en París. Donde el ballet ruso se contraponía fuertemente a la ópera italiana, como el espectáculo más notable, cobrando primer orden de importancia después del ocaso de *Turandot* (1926) de Puccini.

La influencia del arte escénico ruso del siglo XX marcará una nueva senda para la música, el ballet, el teatro y el cine universal. Impulsado en especial por el empresario, músico, cantante y crítico de arte Serguéi Diághilev (1872-1929), quien “logró conjuntar una propuesta escénica multidisciplinaria, y sus bailarines y coreógrafos rompieron con los estereotipos del ballet comercial” (Tortajada, 52), llegando a crear una nueva corriente estilística y pedagógica en la música y el ballet.

2. NARRATIVAS EN EL ARTE RUSO

Diághilev Reunió, inicialmente, a los más notables artistas rusos y eslavos, posteriormente se sumarían a su elenco artistas del resto de Europa; entre los que se encontraban los coreógrafos y bailarines Michel Fokine, Adolph Bolm, Anna Pávlova, Vaslav Nijinsky, George Balanchine, Tamara Karsávina, Olga Jojlova, Bronislava Nijinska y los compositores Nikolái Rimski-Kórsakov, Serguéi Prokófiev, Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, Richard Strauss y por supuesto el ruso Ígor Stravinski, con quien produciría las obras más trascendentales de su vida.

Ansermet, Diaghilev, Stravinsky y Prokofiev, 1921. (*The New York public library digital collections*)



Sus producciones se alejaron del romanticismo y la superficialidad eurocéntrica, propagada mayormente en París, otorgando una nueva dimensión a la escenificación del cuerpo, en especial a la masculinidad, visibilizando su sensualidad, sus pulsiones, deseos y miedos, logrando “la unidad dramática-coreográfica, elevando el ballet a nuevas alturas como forma de arte serio por derecho propio, con el varón ocupando de nuevo su lugar apropiado”, (Tortajada, 52).

Entre las obras más importantes y trascendentales del ballet ruso, debido también a las innovaciones de su música escénica, se encuentran *Petrushka* (1911) de Igor Stravinski (1882-1971) y, el emblemático *Romeo y Julieta* (1935) de Serguéi Prokófiev.

La conjunción de sus novedosas narrativas escénicas que exponen diversas aristas del cuerpo masculino, visibilizando la homosexualidad y la androgenia, así como la potente y casi violenta música rusa, con la ambición y visión empresarial de Diághilev, hicieron de Rusia la nueva potencia artística de occidente que permearía hasta el continente americano.

Esto también gracias a dos aspectos, el primero social, como apunta Tortajada: “el público había cambiado (en relación con el del siglo XIX, lleno de dandis del Jockey Club francés) y ahora estaba compuesto por círculos de artistas e intelectuales, por las élites sociales, por un creciente público femenino (inclusive, la mayoría de los patrocinios provenían de mujeres), además de numerosos homosexuales” (Tortajada, 54).

El segundo aspecto corresponde a las estéticas escénicas, pues: “los temas que se trataban en las obras coreográficas y las imágenes que se representaban tenían relación con lo ‘exótico’ y lo ‘primitivo’; con ‘lo otro’. Los Ballets Rusos se consideraban ‘semiasiáticos y semieuropeos’; estaban, según el mundo occidental, más cercanos a la ‘naturaleza’ y, por tanto, a la masculinidad ‘esencial’” (Tortajada, 54).

Misma exotividad que refleja la música rusa en el considerado “primitivismo musical”, la cual busca un reencuentro con la espiritualidad arcaica y primitiva, como parte de sus raíces e identificación cultural, sin ser una cita explícita de las músicas tradicionales, más bien se trata de la comunión entre sonoridades arcaicas y la sofisticación de técnicas armónicas/melódicas que rompieron con las estéticas sonoras establecidas, principalmente, por Italia, Francia y Alemania.

Las excentricidades sonoras y rupturas técnicas de Stravinsky se caracterizaron, entre otros aspectos, por:

“las melodías situadas en tesituras insospechadas y con movimientos interválicos singulares; la armonía, –a veces sin resolución– multiplicada en pasajes bitonales; la rítmica completamente irregular e impredecible; el papel protagonista las percusiones y la integración de instrumentos como la trompeta

piccolo y el güiro al esquema de orquestación. [...] Los patrones rítmicos que recuerdan prácticas rituales, atmósferas instrumentales que evocan las fuerzas implacables de la naturaleza, los juegos melódicos que oscilan entre el orden y el caos fueron materializadas, con las técnicas orquestales más modernas (Fernández et al., 4-14).

De igual simbolismo para el ballet y la música rusa resultó *Romeo y Julieta*, coreografía de Leonid Lavrovski, con música de Prokofiev quien también participó como libretista de la obra junto a Adrián Piotrovski, Serguéi Rádlov y el mismo Leonid Lavrovski. Prokofiev, ya había compuesto música con anterioridad para ballet, encargado por Diághilev por lo que estaba familiarizado con el género.

Para el año que se estrenó *Romeo y Julieta* (1940), el ballet ruso ya se había posicionado en Europa y América; el éxito de la obra fue avasallador e hizo contundente la supremacía rusa en el arte de la escena.

Cabe mencionar que la proliferación de la música de Prokofiev como emblema nacional se logró, también, gracias a sus inclinaciones políticas y dinámicas estalinistas, que le valieron fuertes críticas, pues a su regreso a Rusia proveniente de Estados Unidos, fue señalado por muchos como “un gran artista que servía a Stalin como un perro” (Taruskin, 270).

El mismo Stravinsky, contemporáneo y competencia musical de Prokofiev, expresaría de su regreso a la Unión Soviética:

“Fue un sacrificio a la perra deidad de la fama y no otra cosa. Por diversos motivos no había tenido éxito ni en Estados Unidos ni en Europa, mientras que su visita a Rusia fue un triunfo. Además, era políticamente ingenuo y no sacó ningún provecho del ejemplo de su buen amigo Miaskovsky. Regresó a Rusia y cuando finalmente comprendió cuál era su situación allí ya era demasiado tarde” (Craft, 35).

Dejando entre ver su antipatía por el compositor y su desaprobación a las dinámicas políticas del compositor, que si bien en un inicio le facilitaron vías para posicionarse social y económicamente en la URSS, después esa postura jugaría en su contra, llegando a ser un artista controlado y muchas veces silenciado. Hecho que no le impidió crear una de las más grandes obras maestras para la música y el ballet, *Romeo y Julieta*, anteponiéndose a todas las críticas de su tiempo.

3. STRAVINSKY, *PETRUSHKA* Y LA “SUPERMARIONETA”

Ígor Fiódorovich Stravinski, a lo largo de su vida escribió en diferentes estilos musicales como el neoclasicismo, el serialismo, el dodecafonismo o el jazz. Escribió para sinfónicas, piano, multiplicidad de conjuntos musicales e incluso incursionó en la ópera

con *El ruiseñor* (1914). Estilos que amalgama con el estilo ruso o primitivo², y el cual sería el distintivo para la trascendencia de su obra musical y escénica.

Petrushka (1911) es la segunda composición de un total de 24 obras musicales que escribió para ballet; corresponde a su primer periodo compositivo, denominado ruso, el cual renovará este género dancístico.

El impacto de la obra de Stravinski y su personalidad, sería avasallador, llegando a ser considerado como una de las personalidades más influyentes del siglo xx por la revista *Time*.

En Clarens, Francia, entre 1910-1911 Stravinski escribió su famosa *Consagración de la primavera*, sin embargo tuvo una visión, la de escribir música para una marioneta que cobraba vida, a lo cual el compositor expresa:

Al componer esta música tuve claramente la visión de un títere repentinamente desatado que, con sus diabólicas cascadas de arpeggios, exaspera la paciencia de la orquesta, que, a su vez, responde con amenazante fanfarria. Se produce una terrible lucha que, habiendo llegado a su paroxismo, termina con el doloroso y lamentable colapso del pobre títere (Tintori, 1979, 84)³.

Trabajando sobre su idea, Stravinski se encontró con su amigo, el empresario Serguéi Diaghilev, entusiasmados por la creación decidieron llevarlo a escena, interpretando a una *Petrushka*⁴ de carácter bufo y melancólico que tiene la capacidad de cobrar vida y amar a su compañera, otra marioneta bailarina. Al final, *Petrushka* es asesinado por los celos que le causó un moro, quien también ama a la misma bailarina. Desde lo alto del teatrino, donde actúan las marionetas, el espíritu de *Petrushka* jura venganza.

La música para *Petrushka* fue terminada en Roma (1911) para ser estrenada en el *Teatro del Châtelet* de París por el ballet ruso de Diáguilev. La composición, que inicialmente era concebida para piano y orquesta, cobró relevancia por su llamado acorde “*Petrushka*”.

² El primitivismo fue un movimiento de las artes que pretendía rescatar el folclor más arcaico de ciertas regiones con un lenguaje moderno. Similar al nacionalismo en su afán por rescatar lo local, el primitivismo incorporó además métricas y acentuaciones irregulares, un mayor uso de la percusión y otros timbres, escalas modales, y armonía politonal y atonal (“La música. Primera mitad del S. X: Primitivismo”).

³ Componendo questa musica avevo nettamente la visione di un burattino subitamente scatenato che, con le sue diaboliche cascate di arpeggi, esaspera la pazienza dell'orchestra, la quale, a sua volta, gli replica con le minacciose fanfare. Ne segue una terribile zuffa, che, giunta al suo parossismo, si conclude con l'accasciarsi doloroso e lamentevole del povero burattino. (La traducción es mía).

⁴ Se le llama así a una marioneta tradicional rusa que: “durante las fiestas populares, en las calles artistas vagabundos hacían danzar su propias *petruskas* de madera y trapo al sonido de un estridente acordeón” (Tintori, 1979, 84). (La traducción es mía) .

Dicho acorde caracteriza la melodía del personaje de Petrushka evocando un *leitmotiv*⁵. El cual aparenta estar formado por dos acordes superpuestos, do y fa sostenido mayores, que tocados simultáneamente podrían crear una politonalidad. Que según Giampiero Tintori: “no se trata de la primer aparición politonal en la literatura musical [...] citando a los Conciertos de Brandemburgo de Bach y el estupendo divertimento de Mozart *Ein musikalischer Spass* (K. 522)” (Tintori, 92).



Sin embargo se debe analizar con atención la construcción, funcionalidad y el contexto sobre el cual se escribe el acorde “Petruska”, fuera de los estándares musicales y la tonalidad, pues uno de los propósitos del compositor fue alejarse de estos mismos. Robert P. Morgan señala al respecto: “Stravinski concibe el acorde como un complejo cromático total, del mismo modo que concibe el acompañamiento *ostinato* del comienzo del primer cuadro como un complejo diatónico desde el que se origina la melodía” (Robert P., 113).

Stravinski experimentó constantemente en el jazz la textura y funcionalidades de los acordes *clusters*⁶, lo cual sugiere una idea sobre los complejos cromáticos y diatónicos que el autor utilizaba en su música, indistintamente del estilo, como parte de su lenguaje musical.

Además al ser concebida como una obra inicial para piano y orquesta es factible la utilización de este concepto de acorde por su digitación e interpretación. Contradiendo la idea de politonalidad.

⁵ Voz de origen alemán, acuñada por el compositor Richard Wagner, que se usa en español como sustantivo masculino con el sentido de ‘tema musical recurrente en una composición’ y, por extensión, ‘motivo central recurrente de una obra literaria o cinematográfica’ (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española).

⁶ *Cluster*: [Ing.; “racimo”] Un término utilizado por los compositores del siglo XX para un acorde formado por numerosas notas adyacentes que suenan simultáneamente. Los clusters son particularmente efectivos en el piano (Bennett, 2003, 70).

Paralelamente, Diaghilev seguía las ideas teóricas del teatro de Stanislavski y de Craig, este último apuntaba que: “para un verdadero renacimiento del teatro es necesario alejar definitivamente al *autor-hombre* de la escena” (Tintori, 86)⁷. Es decir, el actor debe evitar manifestar los sentimientos del personaje bajo los instintos y los gestos sugeridos de la rutina personal.

Para lograrlo, Craig propone a la *supermarioneta* como un instrumento perfecto para expresar el deseo del autor, y evitar que el movimiento e interpretación surja de la persona física e imperfecta (o sea el actor), logrando superarse así mismo y a su materia. Pues, en su imaginario no es movido por hilos, sino por el sentimiento de quien lo mueve, dotando a la *supermarioneta* de humanidad, “como un inicio de su segunda vida irreal, de sus antojos reprimidos y su postración” (Tintori, 87-92).

Bajo estas premisas estéticas teatrales y musicales se crea *Petruska*, en donde claramente la realidad y la fantasía se *liminan*. Lo que corresponde a una obra transdisciplinaria, pues la música ya no es un simple acompañamiento o descripción sonora de movimientos rutinarios por parte de los actores y bailarines sino que forma parte del ánimo de los personajes. Así, la música y el movimiento de los cuerpos obedecen a la poiesis de la *supermarioneta*.

Al mismo tiempo la música de *Petruska* fue creada con “el principio básico de la “atracción polar” (tomando el término que utilizó Stravinsky), que consiste en un conjunto referencial de notas que sirven como centro de todos los materiales que lo forman y que lo rodean (o que lo elaboran), se puede aplicar a ambas composiciones” (Morgan, 120).

Dicha *atracción polar*, también comulga entre sí en el cuerpo del personaje Petruska, pues al mostrarse como una marioneta que tiene sentimientos y pasiones humanas, crea la polaridad objeto/hombre, mostrando su masculinidad desde aspectos poco visibilizados en la danza anteriormente, como los miedos, pulsiones y deseos sexuales masculinos.

La creación del personaje Petrushka y su coreografía estuvo a cargo de Nijinsky, quien “rompió con tradiciones y prescripciones dancísticas e ideológicas y creó obras que planteaban masculinidades alternativas, las cuales reflejaban a los hombres contemporáneos que reflexionaban y resignificaban su cuerpo y su virilidad lejos de los patrones hegemónicos” (Tortajada, 53).

Deconstruyendo el rol de acompañante, valiente, romántico e incondicional con sentimientos puros y cristalinos, por el contrario Petruska se encuentra deprimido y frustrado por un amor no correspondido, enfrentado a su rival de amores y perdiendo

⁷ “[...] per una vera rinascita del teatro occorre allontanare definitivamente dalla scena l'attore-uomo” (La traducción es mía).

ante él, mostrando un hombre patético y desgraciado, con deseos emocionales y sexuales reprimidos, un *rol heterodoxo*⁸ que rompe con la concepción del bailarín del ballet romántico parisino.

Nijinsky, Vaslav, no. 2054, 1910-1911. (Robbins, 1910-1911).



El legado artístico de Stravinsky, perdura perdura hasta hoy día, donde su música se convierte en una “partitura virtual” donde el intérprete se fusiona entre los acentos, los tiempos, los silencios, las respiraciones de la música, para “poder estipular las acciones del títere en un tiempo determinado” (Curci, 2018). Así crear una energía circular y liminal que dialoga sin jerarquías, sino más bien el sonido construye al cuerpo y, a su vez, el cuerpo se construye con el sonido.

4. PROKOFIEV, LA DANZA DE LOS CABALLEROS EN ROMEO Y JULIETA

Serguéi Serguéievich Prokófiev, (1891-1953) escribiría siete sinfonías, un concierto sinfónico para violonchelo y orquesta, cinco conciertos para piano, dos conciertos para violín, un concierto para violonchelo y nueve sonatas para piano; en su música de escena se encuentran ocho ballets y siete óperas, así también destaca su música instrumental para seis películas. Obra caracterizada con tendencia musical expresionista, que hacia 1927 llamaría su estilo compositivo como la “nueva simplicidad”.

⁸ Del repertorio de los Ballets Rusos se presentaron obras que respetaban la heterosexualidad masculina y sus valores, pero también otras que la cuestionaban y creaban *roles heterodoxos* (es decir, que transgredían las rígidas categorías de la conducta masculina) (Burt 75) convirtiendo a los bailarines en espectáculo erótico y rompiendo con la exigencia de mantener invisible la sexualidad de los hombres (Tortajada, 52).

Por la fuerte atracción que sentía hacia el teatro desde los 9 años escribió la música de su primera ópera *El gigante* (1900). En la que intercala diálogos improvisados de sus amigos y familiares quienes le ayudaron a representar el primer acto de su ópera en la sala de su casa.

A los 13 años ingresa al conservatorio de San Petersburgo, como alumno de orquestación y composición de Rimski Kórsakov. Fue considerado un pianista y compositor prodigio.

Entre sus obras musicales para ballet más representativas se encuentran *Romeo y Julieta* (1935) basada en el drama shakesperiano, donde además, participó en la adaptación del libreto, cambiando el trágico final por un final feliz, pues según Prokófiev: “¡los vivos pueden bailar, pero los muertos no!” (Colomé, 2007, 102). Cita que nos puede dar luz de lo realista que para el compositor resultaba la (re)presentación de la música y el cuerpo. Razón por la cual la compañía de ballet Bolshoi rechazó su obra además de que su música les resultó incomprensible para ser bailada.

Posteriormente la obra se estrenó por la compañía de ballet de Brno (1938) a pesar de que la primera bailarina Galina Ulanova expresara: “nos sentíamos perturbados por su extraña orquestación y las modificaciones frecuentes del ritmo que hacían difícil bailar” (López, 2020).

Según Delfín Colomé: “Romeo y Julieta se convirtió en el modelo de aquello que la URSS podía aportar a la danza del siglo XX [...] en un momento en que occidente se debatía entre la viabilidad del ballet clásico y el horizonte de la danza moderna, tras la revolución aportada al sistema por Isadora Duncan primero, y por Martha Graham después” (Colomé, 103).

La música de *Romeo y Julieta*, se convirtió en una de las obras más trascendentales de la literatura universal. Sergei Eisenstein, amigo de Prokofiev escribe sobre la *pureza cristalina del lenguaje expresivo* del compositor: “Su exactitud en el tiempo es un subproducto de la exactitud creativa. De absoluta exactitud en la imagen musical” (Nestyev & Eisenstein, ix)⁹.

La música se caracteriza por sus armonías disonantes, cromatismos, que le valió duras críticas por sus melodías rígidas y muchas veces acusado de ser un “futurista” que se alejaban de las líneas musicales tradicionales rusas. Nestyev señala que: “La distorsión y el cambio de líneas melódicas se utilizan para ridiculizar, caricaturizar o para un poderoso énfasis emocional. El intervalo particularmente inquietante y discordante del noveno, por ejemplo, se emplea en muchos temas asociados con el duelo y desesperación (tema de la muerte en *Romeo y Julieta*)” (Nestyev & Eisenstein, 63)¹⁰.

⁹ “Su exactitud en el tiempo es un subproducto de la exactitud creativa. De absoluta exactitud en la imagen musical” (La traducción es mía).

¹⁰ “Distortion and shifting of melodic lines are used for ridicule, for caricature, or for powerful emotional emphasis. The particularly uncanny, jarring interval of the ninth, for example, is employed in many themes associated with grief and despair (death theme in *Romeo and Juliet*, [...])” (La traducción es mía).

Dentro de la obra la encontramos en la *Danza de los caballeros* con una de las melodías expresionistas más importantes del siglo XX. Acogida con gran éxito en su estreno 1938, pero que hacia 1948 su música sería señalada de “distorsión formalista”¹¹ y “antidemocrática”¹².

Melodía construida sobre la triada alargada de mi menor, en segunda inversión, que puede obedecer al sistema tonal. Mientras que el bajo realiza un movimiento al estilo *basso albertino* que cita el estilo clásico, lo cual no es de sorprenderse al saber que Prokofiev era admirador de Franz Joseph Haydn.

Al respecto, Prokofiev expresaría: “mi principal virtud (o si se quiere, defecto) ha sido la búsqueda de un *idioma* musical original e individual durante toda la vida. Detesto la imitación, detesto los dispositivos trillados” (Shlifstein, 2000, 7)¹³.

Podríamos justificar la palabra *idioma*, que el compositor refiere como expresión lingüística al interior de un lenguaje más amplio, que comprende un sistema de signos del cuerpo y todas las artífices con el cual se pueda expresar, como una extensión animada de éste.

A su vez, las imágenes forman parte del lenguaje musical de Prokofiev. Entre esas imágenes se encuentra la de un títere guiñol, que con sus diversos movimientos y divertimentos pudo inspirar la composición del autor, convirtiéndolas en imágenes sonoras, como lo explica Nestyev, contemporáneo y biógrafo de Prokofiev, cito:

“Estas imágenes se asocian casi invariablemente con la búsqueda de nuevas armonías, nuevos timbres y medios polifónicos. Algunas veces, los nuevos dispositivos armónicos engendrados por la rica imaginación del compositor, los efectos melódicos fantásticos y frágiles, las armonías extrañas y bárbaras, buscaban una salida en temas arcaicos primitivos o escalofriantes. Y aunque en algunos casos estas formas de guiñol permanecieron dentro de la esfera de la música instrumental [...], en otros casos se plasmaron en la esfera descriptiva del teatro o en imágenes sonoras” (Nestyev & Eisenstein, 69)¹⁴.

Podemos constatar entonces que para el autor, la música está ligada inevitablemente al acto escénico, en donde se convierten imágenes, signos del cuerpo y

¹¹ Se puede entender como distorsión formalista el discurso musical que se aleja de las músicas populares-nacionalistas fácilmente reconocidas por la sociedad rusa.

¹² Referido a la música se puede entender como la evocación de sonidos, filosofías o subjetividades occidentales y, de otras latitudes, que no representaban la cultura tradicional rusa. Es decir, música contraria a la ideología y política que en ese momento se promovía en Rusia.

¹³ “My chief virtue (or if you like, defect) has been a tireless lifelong search for an original, individual musical idiom. I detest imitation, I detest hackneyed devices” (La traducción es mía).

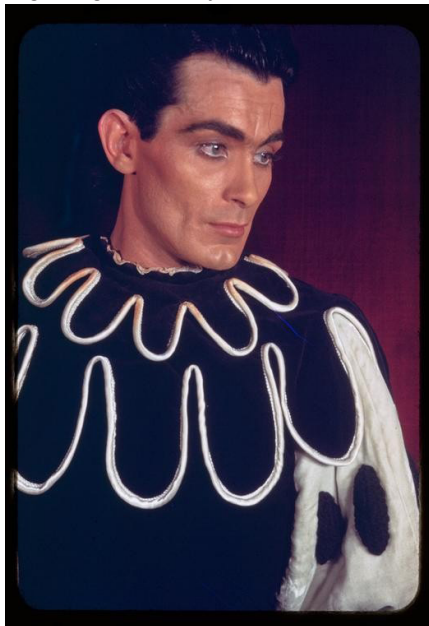
¹⁴ These images are almost invariably associated with the quest for new harmonies, new timbre and polyphonic media. Sometimes the new harmonic devices engendered by the composer’s rich imagination, the fantastic, brittle melodic effects, the bizarre and barbaric harmonies, sought an outlet in blood curdling or primitive, archaic subjects. And while in some cases these guignol forms remained within the sphere [...], in other cases they were embodied in the descriptive sphere of the theater or in sound pictures” (La traducción es mía).

movimientos titiriteros en complejas obras orquestales. Concepción transdisciplinar y a su vez, con similitud al sueño que tuvo Stravinsky al musicalizar una marioneta.

Referente al cuerpo y sus movimientos, hemos mencionado que una de las características del ballet ruso es restituir la imagen del hombre como un intérprete *per se* y no solo como el acompañante de la primera bailarina, otorgándole un plano primario dentro del ballet, visibilizando lo prohibido y lo que tenía que permanecer en secreto, como sus pasiones y pulsiones, dejando las idealizaciones románticas de lado.

En la coreografía original de Leonid Lavrovsky *La danza de los caballeros*, perteneciente a la escena 4 del Acto I del Ballet, que trata de un baile de cortejo de la corte real, podemos constatar la nueva concepción rusa de la masculinidad en el arte de la escena. Por ejemplo, en la parte A de la danza el padre de Julieta, el señor Capuleto, presenta a su hija en sala de baile con gran pompa, Lavrovsky subraya el *rol heterodoxo* del hombre en este personaje de edad madura, que baila con la melodía grave, detonando una atmósfera sensual, haciendo gala de su poder y virilidad, expresando también la idiosincrasia de su corte.

Hugh Laing en "Romeo y Julieta", (Robbins, 1943).



Posteriormente en la parte B de la danza, Prokofiev modula hacia una melodía poderosamente sensible, donde se pueden escuchar glissandos en el violín, mientras que Paris, prometido de Julieta con su baile denota su deseo y pasión juvenil que siente por su amada.

El Señor Capuleto y Paris, representan dos cuerpos masculinos, con sus notables diferencias de edad y gravedad en su cuerpo, y que expresan su ardor en un *idioma* musical y corporal individual. Lavrovsky empodera el cuerpo del hombre, superando el rol de acompañante de la primera ballerina; junto a Fokine, Lovrovsky logró ampliar el “amplió el rango de la danza masculina, e incluyó tanto movimientos sensuales y arrogantes, correspondientes a la sensación que provoca la música con sus matices y dinámicas; en escenarios exóticos mostró aspectos de la sexualidad masculina cuya presentación no había sido aceptada antes” (Tortajada, 55).

De tal forma que la danza rusa no solo visibilizó la homosexualidad o la androgenia como una de las grandes aportaciones y rupturas del ballet, sino que nos ofreció un parámetro más amplio del *rol heterodoxo* en las artes escénicas.

5. CONCLUSIÓN

A través del tiempo, el arte de la escena ha respondido de una manera crítica a la condición socio-política en la que emerge, de manera contundente en Rusia en un marco de post-guerra, en donde la necesidad artística de trascender con un lenguaje nacional en la música y el ballet se fusionaron con la visión empresarial de Diaghilev, quien además era músico y crítico de arte, pudiendo entender ambos hemisferios artísticos, el del creador con sus necesidades y el económico para la producción escénica.

Petrushka y *La danza de los caballeros de Romeo y Julieta*, son una reivindicación del cuerpo del hombre como un ser sensible, sensitivo, pasional y doliente, masculinidades que rompieron con su concepción preestablecida.

De acuerdo con Tortajada: “No hay duda de que el interés de Stravinsky por una coordinación íntima entre su música y los movibles diseños espaciales de los movimientos de la danza en el escenario jugaron una parte importante en el desarrollo de su aproximación musical” (111).

De igual manera Prokofiev, con la energía de su música y melodías transgresoras, visibiliza aspectos viriles del *rol heterodoxo* antes prohibidos, en medio de fuertes críticas que lo señalaron como “stalinista”, logró colocar su obra como parte del nacionalismo ruso.

La fenomenología transdisciplinar de la praxis rusa se articula entre el transitar constante del cuerpo sonoro (orquesta) y la musicalidad/movimiento corpóreo (intérprete). El sonido deja de ser un mero tapete o paisaje sonoro para convertirse en el personaje mismo pues, su vibración se racionaliza desde y para el personaje.

Donde, las líneas del cuerpo corresponden a la frase musical pues, la creación entre la música y la danza es circular, es decir, se concibieron en correspondencia a las

sensaciones que la música daba al bailarín(a) y/o el bailarín(a) crearon movimientos que inspiraron la escritura musical; teniendo “un importante efecto en las características formales y en el planteamiento compositivo y dio origen a un nuevo concepto de estructura musical que iba a ejercer una gran influencia sobre los desarrollos musicales posteriores como las obras atonales de Schoenberg, Webern y Berg” (Morgan, 109).

Nijinsky, Vaslav, no. 2102, (Robbins, 1910-1911).



REFERENCIAS

Bennett, R. (2003). *Léxico de música*. Akal: Madrid.

Colomé, D. (2007). *Pensar la danza* (Primera ed.). Turner: Madrid.

Craft, Robert. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid, Alianza Música, 1991.

Curci, Rafael, director. “Partitura Virtual.” *Títeres, objetos y otras metáforas*, 23 Mayo 2018. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=RAN3XbEGjWY>. Acceso 06 Junio 2024.

Fernández, Ayamel, et al. “Adoración de la Tierra: Ígor Stravinski y el primitivismo.” *Tierra Adentro*, 6 April 2021, <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/adoracion-de-la-tierra-igor-stravinski-y-el-primitivismo/>. Acceso 3 Julio 2024.

"La música. Primera mitad del S. X: Primitivismo." *La música es mi tema*, Filigrana, 23 Febrero 2013, <http://lamusicaesmitema.blogspot.com/>. Acceso 01 Julio 2024.

López, I. (2020, 03 07). *Shakespeare en la música*. Grupo Talia. Retrieved 03 20, 2020, from <https://grupotalia.org/pdf/programas/programa070320.pdf>

Morgan, Robert P. *La música del siglo XX*. 2a ed., Madrid, Akal, 199.

Nestyev, I. V., & Eisenstein, S. (1946). *Sergei Prokofiev his musical life*. Alfred A. Knopf: New York.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. "leitmotiv." *Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española*, 01 12 2020, <https://www.rae.es/dpd/leitmotiv>. Acceso 03 Julio 2024.

Robert P., M. (1999). *La música del siglo XX* (2da ed.). Akal: Madrid.

Shlifstein, S. (2000). *Sergei Prokofiev. Autobiography, articles, reminiscences*. University Press of the Pacific: Honolulu.

Taruskin, Richard. "Tone Style and Form in Prokofiev's Soviet Operas: Some Preliminary Observations." *Studies in the History of Music*, New York: Broude Brothers ed., G. Abraham, 1988, pp. 215-239.

Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. "Hugh Laing in "Romeo and Juliet"" New York Public Library Digital Collections. Acceso 21 Agosto 2024. <https://digitalcollections.nypl.org/items/c48f72e0-e27d-0135-855b-01d505cf0aa5>

_____. The New York Public Library. "Nijinsky, Vaslav " New York Public Library Digital Collections. Acceso 21 Agosto 2024. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-5293-a3d9-e040-e00a18064a99>

_____. The New York Public Library. "Nijinsky, Vaslav " New York Public Library Digital Collections. Acceso 21 Agosto 2024. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-5292-a3d9-e040-e00a18064a99>

Tintori, G. (1979). *Stravinski* (2da ed.). Edizioni Accademia: Milano.

Tortajada, Margarita. "Construcción y representación en la danza escénica: el género y los cuerpos de la academia." *Corporalidades Escénicas: representaciones en el teatro, la danza y el performance*, Primera ed., Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, 2016, pp. 43-64. *Universidad Veracruzana*, <https://www.uv.mx/cecdad/files/2018/06/LIBRO-Corporalidades-escenicas-2016.pdf>. Acceso 03 Junio 2024.

The New York public library digital collections, "Ansermet, Diaghilev, Stravinsky and Prokofiev and sidewalk". Acceso 03 Junio 2024.

SOBRE O ORGANIZADOR

Jesús Rivas Gutiérrez: Pregrado: Licenciatura en Odontología, egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Diplomado en Investigación Educativa en la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Especialidad: Docencia Superior por la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Posgrado: Maestría en Ciencias de la Educación por la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Posgrado: Doctor en Ciencias de la Educación por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO). Docente de base de tiempo completo por más de 35 años en la Universidad Autónoma de Zacatecas en la Unidad Académica de Odontología y la Unidad Académica de Docencia Superior (UAO/UAZ – UADS/UAZ). Docente invitado en la Maestría en Docencia e Investigación Jurídica de la Unidad Académica de Derecho de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAD/UAZ). Docente invitado en el Doctorado de Farmacología de la Unidad Académica de Medicina Humana de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAMH/UAZ). Ponente en eventos académicos locales, regionales, nacionales e internacionales con temáticas sobre odontología, educación, enseñanza-aprendizaje, práctica docente, medio ambiente, sustentabilidad, representaciones sociales, evaluaciones y reestructuraciones curriculares entre otros temas. Autor de diversos libros, capítulos de libro y artículos en revistas nacionales e internacionales sobre odontología, educación, enseñanza-aprendizaje, práctica docente, medio ambiente, sustentabilidad, representaciones sociales, evaluaciones y reestructuraciones curriculares entre otros temas. Director de la Unidad Académica de Odontología de la Universidad Autónoma de Zacatecas, periodo 2008-2012. Responsable Académico de la Licenciatura de Médico Cirujano Dentista de la Unidad Académica de Odontología de la Universidad Autónoma de Zacatecas, periodo 2004-2008. Coordinador de Acreditaciones de la Unidad Académica de Odontología de la Universidad Autónoma de Zacatecas, periodo 2016-2021.

<https://orcid.org/0000-0001-7223-4437>

ÍNDICE REMISSIVO

A

Acoso laboral 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206

Amêndoa 144, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 168, 172, 174

B

Baixa densidade 144, 146, 147, 157, 160, 161, 168, 169, 170

Ballet ruso 99, 100, 101, 102, 103, 109

Beira Interior 144, 145, 160, 162, 163, 164, 167, 168, 172, 173, 177

C

Chiapa de Corzo 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80

Crimen organizado 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40

D

Derechos humanos 19, 26, 29, 31, 36, 37, 58, 178, 180, 181, 182, 183, 186, 187

Dignidad 178, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 199, 205

Dignidad humana 178, 179, 181, 182, 183

Diseño gráfico 134, 136, 143

Distrito da Guarda 144, 145, 162, 163, 164

E

Encenação 81, 86, 88, 92, 94

Estados Unidos 1, 2, 3, 4, 5, 8, 10, 15, 26, 27, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 100, 102, 183

Etiquetado frontal 134, 135, 136, 137, 139

Etnografía 188

F

Federación Rusa 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15

G

Gastronomia 71, 144, 145, 146, 149, 151, 153, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 165, 166, 167, 169, 172, 173, 175, 176, 177

Gestão estratégica 17

Grid systems 113, 114, 118, 119, 129, 132, 133

Grupo de Teatro Opinião 81, 85

Guerra 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 24, 30, 34, 37, 90, 91, 97, 99, 110, 175

I

Identidad 61, 66, 143, 194, 199

Identidade 144, 146, 149, 153, 165, 166, 167, 169, 174, 175, 176

Integración profunda 41, 42, 43, 45, 46

Inteligencia estratégica 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 36, 38

Interculturalidad 188, 189, 196, 197

M

Mobbing 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207

Multidimensional 18, 24, 27, 29, 34, 38, 41, 42, 43, 180, 184, 186, 187, 196

N

Narrativas 69, 70, 82, 100, 101, 188, 190, 192, 203

Nutri-Score 134, 135, 136, 138, 139, 141, 142, 143

O

OTAN 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16

P

Packaging alimentario 134

Parachicos 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79

Patrimônio cultural 61, 62, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 149, 157, 158, 166, 167, 176, 177

Patrimónios alimentares 144, 161, 163, 176

Petrushka 99, 101, 102, 103, 104, 105, 110

Prevención del delito 17, 29

Prokofiev 99, 100, 101, 102, 106, 107, 108, 109, 110, 112

Q

Quintas vinicas 163

R

Región intermedia 41, 43, 45, 48, 49, 51, 58
Restauração 90, 156, 162, 163, 168, 174, 175
Revolutionary typography 113, 116, 119, 122, 132
Romeo y Julieta 99, 101, 102, 106, 107, 109, 110

S

Salud mental 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 203, 205, 206, 207
Seguridad nacional 17, 20, 23, 36
Sons 81
Stravinski 99, 100, 101, 102, 103, 104, 111, 112
Subjetividad 198, 200, 201, 203, 204, 205, 206

T

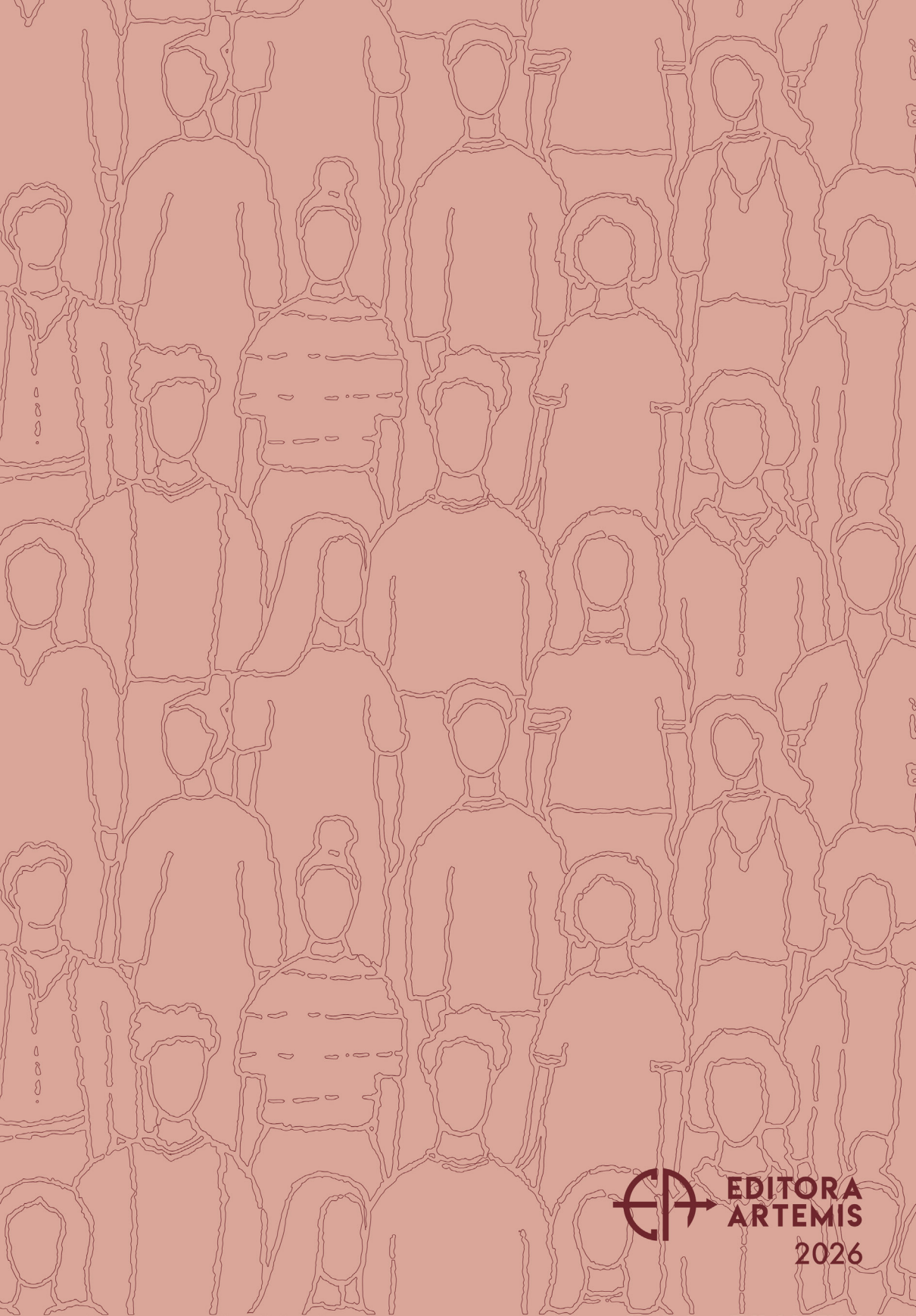
Tambores 188, 194
TLCAN 41, 42, 44, 45, 46, 56, 58, 59, 60
TLCAN/T - MEC 41
T-MEC 41, 42, 44, 45, 46, 47, 56, 60
Trastorno de ansiedad 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205
Turismo 52, 56, 61, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 78, 79, 80, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 158, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177
Typographic public sphere 113, 114

U

Ucrania 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16

V

Vida digna 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187
Vietnamese revolutionary journalism 113, 114
Visual regime 113, 114, 123, 132



**EDITORA
ARTEMIS**
2026