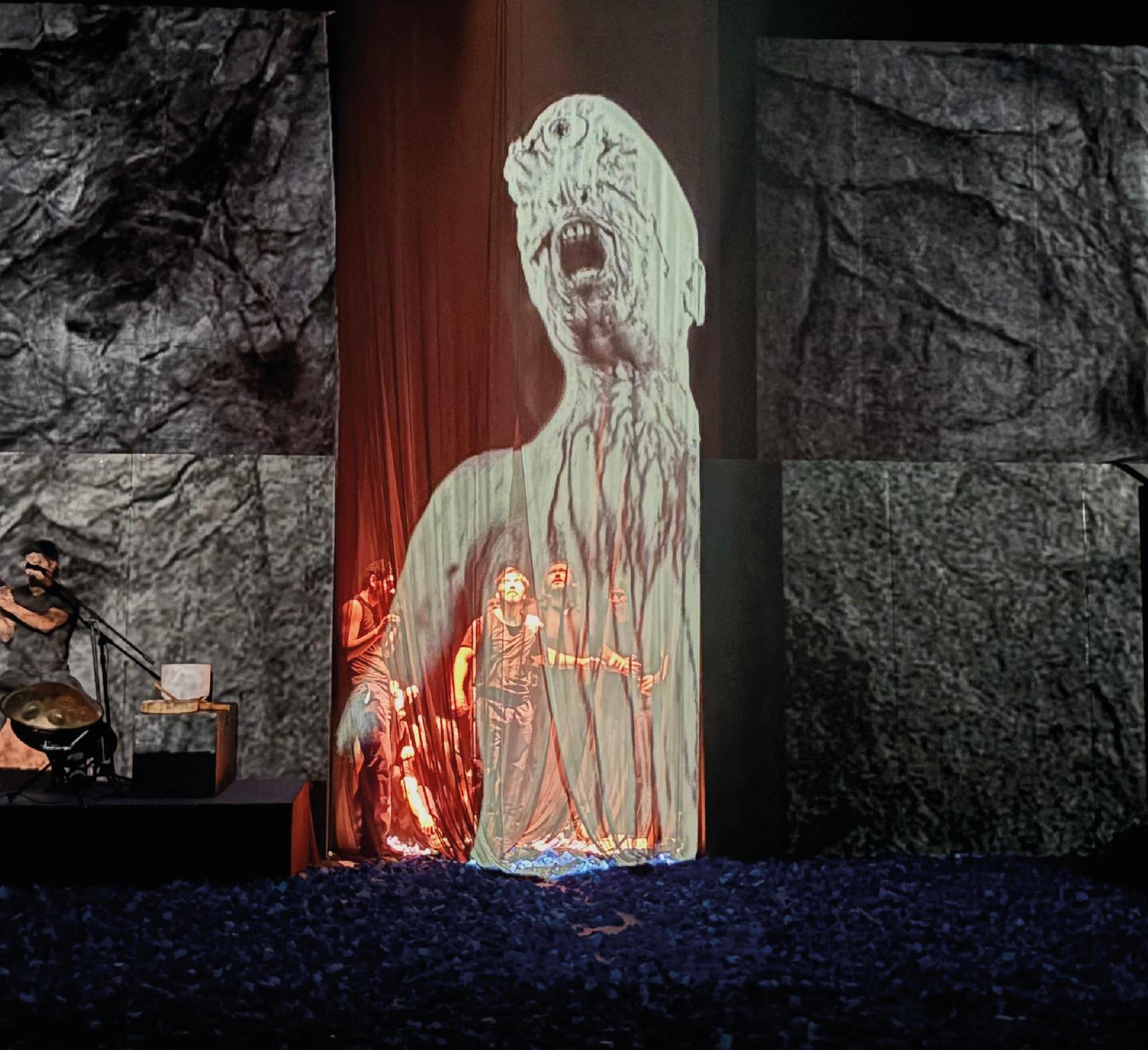


DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

Vol. 2, Núm. 3 (2025). julio-diciembre 2025 | dialecticaescenica.uanl.mx



DIRECTORIO

Dr. Santos Guzmán López / Rector UANL

Dr. Mario Alberto Garza Castillo / Secretario General UANL

Dr. Jaime Arturo Castillo Elizondo / Secretario Académico UANL

Dr. José Javier Villarreal Tostado / Secretario de Extensión y Cultura

M.A. Deyanira Triana Verástegui / Directora de la Facultad de Artes Escénicas

CONSEJO EDITORIAL EXTERNO

Dra. Eréndira Rebeca Villanueva. Universidad Autónoma de Nuevo León, México

Mtro. Sergio Rommel Alfonso Guzmán. Universidad Autónoma de Baja California, México

Dra. Sandra Guadalupe Altamirano Galván. Universidad Autónoma de Nuevo León, México

CONSEJO EDITORIAL INTERNO

M.A. Deyanira Triana Verástegui. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

Dra. Emma Alicia Lozano García. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

M.H. Olivia Janneth Villarreal Arizpe. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

M.A. Jeany Janeth Carrizales Márquez. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

COMITÉ CIENTÍFICO NACIONAL

Dra. Rocío Galicia. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli CITRU-INBAL, México

Dra. Verónica Lizett Delgado Cantú. Universidad Autónoma de Nuevo León, México

Dra. Ana Cristina Medellín Gómez. Universidad Autónoma de Querétaro, México

Dr. Jorge Francisco Aguirre Salas. Universidad Autónoma de Nuevo León, México

Dra. Rocío Luna Urdaibay. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

PhD. Alicia del Campo. California State University, Long Beach, Chile/EEUU

PhD. Lola Proaño Gómez. Universidad de California, Irvine, Ecuador/Argentina

Dr. Ezequiel Lozano. Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dra. Daniela Alejandra Cápona Pérez. Universidad de Chile, Chile

Dr. Gino Luque Bedregal. Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Dr. Carlos Salazar Zeledón. Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Dialéctica Escénica. Revista de la Facultad de Artes Escénicas UANL, Vol. 2 Núm. 3 (2025): julio-diciembre-2025, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Facultad de Artes Escénicas UANL, Calle Praga y Trieste s/n, Fraccionamiento Las Torres, Campus Mederos, UANL. C. P. 64930, Monterrey, Nuevo León, México. Dialéctica Escénica. Revista de la Facultad de Artes Escénicas UANL reserva del derecho exclusivo de uso del nombre bajo la licencia 04-2024-040817242200-102. ISSN 3061-7545. Correo electrónico: dialecticaescenica@uanl.mx. Dirección web: <https://dialecticaescenica.uanl.mx/index.php>. Editor responsable: Dr. Jesús Eduardo Oliva Abarca. Responsable de la última actualización de este número: Editores técnicos M.A.E. Bernardo Martínez Evaristo y M.A. Armandina Yarezi Salazar Díaz. Fecha de la última modificación: 31 de julio de 2025.



Odisea: adaptación de Alberto Conejero a partir del texto Homérico y dirección de Rennier Piñero

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

Índice

■ Artículos de investigación

- 5 Tensiones entre lo sutil humano y el abyecto social: Una cartografía de la teatralidad universitaria en *Girasoles en la luna e Interiores púrpuras para los muertos*

Tensions Between Human Subtlety and the Social Abject: Mapping University Theatricality in *Girasoles en la luna* and *Interiores púrpuras para los muertos*

Blanca Lilia Hernández Reyes
Alejandro Flores Solís

- 24 Las formas del engaño en *Los empeños de un engaño*, de Juan Ruiz de Alarcón

The Forms of Deception in *Los empeños de un engaño*, by Juan Ruiz de Alarcón

María de la Paz García Hernández
Jonathan Gutiérrez Hibler

- 47 Estudio desde el feminismo de *Les Noces*, una obra de Bronislava Nijinska

A Feminist Study of *Les Noces*, a Work by Bronislava Nijinska
Alejandra Olvera Rabadán

- 65 Influencia de la autoestima en la imagen corporal en bailarines del Instituto de Artes de la UAEH
Influence of Self-Esteem on Body Image in Dancers from the UAEH Arts Institute

Kenya Hernández Trejo
Azul Amaranta Moreno López
Claudia Margarita González Fragoso
José Morán León
Alba Olinka Huerta Martínez

■ Artículos de reflexión

- 80 El desarrollo de públicos en los Elenchos Nacionales del Perú
Audience Development in Peru's National Performing Arts Ensembles

Cecilia Collantes Neyra

- 94 La teatralidad: Representación e intertextualidad
Theatricality: Representation and intertextuality

Flor Moreno Salazar

■ Reseña

- 106 *Paso del Norte: Talento, crudeza y veracidad del Mexico Opera Studio*
Joel Almaguer

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 03 de abril de 2025

ACEPTADO: 13 de junio de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i3.19>

■ **Tensiones entre lo sutil humano y el abyecto social: Una cartografía de la teatralidad universitaria en *Girasoles en la luna e Interiores púrpuras para los muertos***

**Tensions Between Human Subtlety and the
Social Abject: Mapping University Theatricality
in *Girasoles en la luna and Interiores púrpuras
para los muertos***

Blanca Lilia Hernández Reyes¹

Facultad de Humanidades

Universidad Autónoma del Estado de México / Toluca, México

Contacto: blhernandezr@uaemex.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0718-3458>

Alejandro Flores Solís²

Escuela de Artes Escénicas

Universidad Autónoma del Estado de México / Toluca, México

Contacto: afloress@uaemex.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9551-1951>

Esta obra quedará registrada bajo la licencia de Creative Commons (CC BY 4.0) Internacional



¹ Doctora en Crítica de la Cultura y la Creación Artística, Facultad de Artes de la UAEM, 2017-2020. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI I). Profesora de Tiempo Completo en la Facultad de Humanidades de la UAEMéx. Miembro del Cuerpo Académico “Estudios interdisciplinarios sobre Artes Escénicas, Visuales y Literarias: Poética, Género y Cultura”. Directora y productora de la Compañía Teatro de la Calle. Presidenta de Escénica Río Solar A. C. Estancia de investigación en el Instituto Universitario Patagónico de las Artes, Argentina, septiembre-octubre 2023.

² Doctor en Filosofía con énfasis en lenguas y culturas mesoamericanas por el Colegio de Humanidades de la Universidad de Hamburgo, Alemania. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI I). Profesor de Tiempo Completo en la Escuela de Artes Escénicas de la UAEMéx. Miembro del Cuerpo Académico “Estudios interdisciplinarios sobre Artes Escénicas, Visuales y Literarias: Poética, Género y Cultura”.

Tensiones entre lo sutil humano y el abyecto social: Una cartografía de la teatralidad universitaria en *Girasoles en la luna e Interiores púrpuras para los muertos* Tensions Between Human Subtlety and the Social Abject: Mapping University Theatricality in *Girasoles en la luna and Interiores* *púrpuras para los muertos*

Resumen

El presente estudio reúne un conjunto reflexiones en torno a los desplazamientos/transfiguraciones del ser escénico en relación con las propuestas teórico-metodológicas destinadas a la creación de discursos y narrativas del hecho escénico contemporáneo. A través de dos producciones escénicas correspondientes a la Tercera Temporada de Teatro Universitario 2024 de la UAEMéx, se analizarán las tensiones entre las categorías de lo sutil y lo abyecto. Por otra parte, se reflexionarán las formas de la representación y la auto presentación como anclajes que, al combinarse, podrían examinarse desde la perspectiva interdisciplinaria. Para llevar a cabo este ejercicio dialógico, se tomarán como referencia los textos y puestas en escena *Girasoles en la luna* de Israel Ríos e *Interiores púrpuras para los muertos* de José Antonio Flores, además del referente sobre el abyecto desde el pensamiento de Julia Kristeva (2004), así como la ética de la representación según José A. Sánchez (2012), los estudios de Literatura Dramática Comparada de Claudio Guillén (2005) y la cartografía del teatro propuesta por Jorge Dubatti (2011).

Palabras clave: Teatro universitario, desplazamientos, cuerpo, hecho escénico.

Abstract

The present study brings together a set of reflections on the displacements/transfigurations of the performing subject in relation to the theoretical-methodological proposals aimed at constructing discourses and narratives around the contemporary performing event. Two stage productions from the Third Season of University Theater 2024 at UAEMéx serve as the framework for analyzing the tensions between the categories of the subtle and the abject. Additionally, reflections will be made on forms of representation and self-presentation as anchoring mechanisms that, when combined, may be examined from an interdisciplinary perspective. To carry out this dialogic exercise, the texts and stagings of *Sunflowers on the Moon* by Israel Ríos and *Purple Interiors for the Dead* by José Antonio Flores will serve as key references, alongside Julia Kristeva's (2004) concept of the abject, José A. Sánchez's (2012) ethics of representation, Claudio Guillén's (2005) studies in Comparative Dramatic Literature, and Jorge Dubatti (2011) theoretical cartography of theater.

Key Words: University theater, displacements, body, scenic event.

Introducción

Con el propósito de llevar a cabo una reflexión sistemática sobre el desarrollo y la evolución del teatro universitario en el ámbito regional del Estado de México, durante el periodo comprendido entre enero y agosto de 2024, se realizó un análisis de la producción teatral de esta zona, focalizados específicamente en dos obras presentadas en el marco de la Tercera Temporada de Teatro Universitario de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx): *Girasoles en la luna*, de Israel Ríos, e *Interiores púrpuras para los muertos*, de José Antonio Flores. El examen de estas producciones reveló los procesos de desplazamiento, transfiguración y la aplicación de metodologías singulares adoptadas por sus creadores, quienes fungieron simultáneamente como dramaturgos y directores. Esta observación permitió identificar la configuración de un sistema particular de creación escénica inherente a la práctica de estos autores-directores.

Dichos trabajos contienen discursos sobre el hecho teatral contemporáneo, la dirección y la creación de personajes. A partir de los textos y sus respectivas puestas en escena se situó el análisis en cuanto a las tensiones que se forjan entre lo sutil y lo abyecto. Otro referente analítico se funda en las formas de la representación/autopresentación y sus vínculos con la interdisciplinariedad.

Se empleó el marco conceptual propuesto por Julia Kristeva (2004) para la definición de las categorías de lo sutil y lo abyecto. Posteriormente, se procedió al análisis de la manifestación de estas categorías en los textos seleccionados, utilizando como lente interpretativo los principios de la comparatística desarrollados por Claudio Guillén (2005), a fin de desentrañar las tensiones e implicaciones con la realidad del presente, y las formas de creación en el teatro universitario. Con esta reflexión y, en concordancia con Jorge Dubatti (2011), se pretende hacer una cartografía de las dinámicas, tendencias y coordenadas que definen el paisaje del teatro universitario en la región del Estado de México y su contribución sociocultural.

La dimensión de lo sutil y abyecto

Abordar la noción de lo abyecto implica establecer un diálogo crítico sobre los límites entre el cuerpo y el objeto, lo cual a su vez demanda una reconsideración de los factores que perturban o desestructuran las identidades. Sobre esta base, la escritora francesa de origen búlgaro Julia Kristeva (2004) reflexionó sobre lo abyecto como aquello que perturba al sistema, altera el orden establecido, rompe, no respeta los límites, desestructura las reglas y, en última instancia, destruye todo aquello que es instituido. Hay un paralelismo con lo excluyente: separar en lugar de unir; lo abyecto trasciende los límites y la aceptación. Sucedan cambios en los procesos, los cuales se mueven en las sombras, es decir, en lo innombrable pero igualmente atrayente. En la idea de Kristeva se trata de: “una rebelión del ser contra aquello que amenaza” (1988, p. 8) por lo que representa lo excluido, un yo supeditado ante el superyó únicamente visible a los ojos de quienes lo presencian y aceptan. Para la autora es un acto de atracción y repulsión que deja fuera de sí al sujeto, se opone al *yo*. En este enfoque se afianza el deseo de abrazar

lo abyecto provocando un desplome del sentido (2004). En el doble juego, la atracción permanece y en la búsqueda de ese *no-sentido* se genera atracción-repulsión porque vive fuera del orden establecido, a pesar de ello, hay reconocimiento y al mismo tiempo se invalida. Podría suponerse que cuando hay pérdida de la identidad se desprende el cuerpo, solo de esta manera puede aceptarse la lógica del *yo expulsado*, convirtiéndose en perturbación desafiante de la regla, del sistema establecido para arribar en las fronteras del deseo y no deseo, entre aceptación-negación a manera de intersección, visibilizando dos presencias que se contradicen, pero las cuales también se complementan.

El fenómeno sucede por la presencia del sujeto, su manifestación ocurre a través del cuerpo, por eso, cuando lo abyecto se exhibe el sujeto se anula con la expulsión de la materia. Como consecuencia de estos movimientos el lenguaje desafía desde sus propios discursos y límites lo que hemos nombrado como deseo y no-deseo. A modo de corolario, la negación es un escudo que protege del exterior, creando segmentos de represión.

En esta dinámica, el cuerpo se encuentra adentro y afuera al mismo tiempo, se trata de un movimiento ondulante, sutil pero que a la vez tiene un enfoque contundente, señala Kristeva: “ya que aquel para quien lo abyecto existe no está loco” (Kristeva, 2004, p. 14), es decir, el reconocimiento de aquello que incomoda es una manera de enfrentar mediante emociones como el miedo, por ello se reestructuran los discursos, se confrontan experiencias y realidades para reformar memorias o deseos.

Desde esta aproximación analítica, lo sutil, lejos de presentarse como una antítesis directa de lo abyecto, se establece más bien como un complemento intrínseco de este último. Esta configuración implica que, en lugar de ser opuestos, ambos conceptos coexisten y se interdefinen como elementos constitutivos de una misma totalidad o sistema conceptual. Esta complementariedad se caracteriza por una cualidad de sobriedad, evidenciada en una expresión de ligereza que se despliega mediante trazos sutiles, desprovistos de agresividad o intensidad marcada. Por consiguiente, no resta significado en cuanto a la identidad de los sujetos, sino que se abre a la otra mirada, en y desde la alteridad para situar ahí lo sutil y el abyecto social.

Por supuesto, este fenómeno hace referencia a la capacidad del sujeto para actuar de otra manera, el modo de hacer algo opuesto a la brutalidad, la tosquedad y la frontalidad a cambio de la sutileza, el ingenio, la agudeza y la perspicacia. Si bien la sutileza no es sinónimo de bondad, tiene la cualidad de crear foco en donde nadie más percibe algo. Visto de esta forma, se trata de la capacidad de los sujetos para analizar y deconstruir conceptos que tienen la condición de ser complejos de manera perspicaz (Mandel, 2013).

En la visión de Kristeva (2004), esta acción se realiza desde el lenguaje, comprendido como un proceso dinámico y creativo, el cual involucra la construcción individual y colectiva de un universo experiencial por parte de los sujetos, este fenómeno permite la exploración de las conflictividades y contradicciones intrínsecas a la condición humana. Asimismo, facilita el análisis de las ambigüedades culturales y lingüísticas, portadoras de significados latentes y dinámicas subliminales, con el propósito de conformar vivencias compartidas. Sin embargo, lo abyecto juega con las sensaciones, con la

aceptación-negación, difuminando la memoria a partir de acciones que esta misma genera. Es un juego simbólico en aras de separar sensaciones, discursos, hasta posicionarse en realidades fisuradas. Por ello, lo sutil está asociado con características genéricas evanescentes y, en ciertos casos, se observa lo inmaterial, lo incorpóreo e indeterminado.

Entonces, como afirman Suniga y Tonkonoff (2012), ayuda identificar desde las acciones, las palabras, el movimiento: “las conexiones entre libertad personal y autonomía colectiva … pues las transformaciones sociales, culturales y políticas suponen necesariamente la puesta en cuestión del propio sujeto” (p. 8). Es un encuentro con sentido armónico, directo y claro. Sean estas las razones por las que se le reconoce, se le permite ser y estar como parte del conjunto sociocultural.

Si pensamos que la sutileza queda manifiesta a través de los lenguajes y las alineaciones sígnicas desde los discursos, comenzando con la convergencia entre lo sutil y lo abyecto, se abre la posibilidad de concebirse como un campo de actualización productiva, emparentando con la *autopoiesis* (Maturana y Varela, 2003). Así, la conjunción entre lo sutil y lo abyecto permite explorar la subjetividad humana, las interacciones entre el sujeto, el objeto, lo conocido y lo desconocido.

Kristeva relaciona lo sutil con el orden simbólico, pero también con el lenguaje y la cultura, pues representa aquello que se conecta con el universo espiritual abrazando la trascendencia, también permite encontrar identidad y congruencia con el conjunto de interacciones que se promueven en un marco sociocultural. A través del lenguaje y los símbolos, el sujeto busca transmitir sentido al mundo y a sí mismo, de esta manera se crea una secuencia: lo sutil está unido a la capacidad humana para crear significado y trascender lo material.

Entonces, si lo abyecto se refiere a lo que se rechaza porque amenaza la integridad, la identidad, seguramente es porque radica en la frontera entre lo vivo y lo muerto, lo propio y lo ajeno. Se instala en el orden pre-simbólico ya que preexiste al lenguaje, a la cultura, no obstante, este constructo también conlleva pulsiones y corporalidades que se sitúan en la frontera del inconsciente. De modo similar, se relaciona con el cuerpo y el conjunto de las vivencias filiales inherentes a la condición humana, puesto que el cuerpo materno es fuente de vida, pero también es causa de desecho. En consecuencia, las tensiones entre lo sutil y abyecto pueden cimentar y restaurar la subjetividad humana. Es decir, el sujeto se encuentra en una búsqueda permanente para trascender lo abyecto ya que representa una amenaza para el orden simbólico, establecido y consensuado por la colectividad. Simboliza un desafío para la integridad del sujeto pues, como se ha mencionado, confronta a aquello que se encuentra entre límites de lo vivo y lo muerto (Kristeva, 2004). En cambio, lo sutil representa la genuina aspiración del sujeto para generar trascendencia en el orden simbólico.

Esto quiere decir que, en las artes escénicas, hay un constante intercambio y evolución para lograr representaciones más ricas y profundas. Se busca explorar emociones y sentimientos complejos, así como desarrollar personajes creíbles, todo con el fin de entender mejor las realidades sociales y culturales de hoy. Este proceso de investigación puede empezar por analizar cómo se desarrollan las historias en el escenario a través de la interacción entre los actores, el lenguaje que usan, los diálogos

que sostienen y los símbolos que emplean, los cuales forman el *corpus* de la obra.

Se puede observar también la disociación de narrativas que van de lo delicadamente humano hasta lo socialmente más oscuro y repulsivo, fundando una posibilidad para la inclusión de temas dicotómicos como el amor-desamor, vida-muerte, paz-violencia, sin olvidar que ambas perspectivas generan reflexiones sobre la realidad. En esta lógica, el acto creativo expone las transformaciones y desplazamientos en las estructuras escénicas, además de promover reinversiones del gesto. En otras palabras, existe una evolución entre la generación de conflictos y la variedad de ejes narrativos, estos pueden desarrollar rasgos que tienen origen en los contextos socioculturales y escénicos desde los cuales se expresan, permitiendo así la constitución de un acto escénico donde confluye un cúmulo de vivencias que cada autor trae consigo y permean la obra artística, hasta finalmente verificarse con la apreciación del espectador.

Cada relato conlleva una variedad de estructuras sígnicas ajustándose a los lenguajes escénicos y, a su vez, genera o modifica las acciones que se asientan a partir de los discursos, así como los sentimientos, es decir, procedimientos que potencian la complejidad en los diseños escénicos, escenográficos y corporales, esto significa que los cambios y las interacciones en el escenario son como un reflejo o una pequeña muestra de la realidad que se está recreando en la obra, una ventana a ese mundo que los artistas quieren mostrar.

El proceso creativo en las artes escénicas se concibe como una trayectoria dinámica de transformaciones que impacta a todos los participantes: desde los creadores y los actores que dan vida a la obra, los personajes y el público que la experimenta. Estas modificaciones, internas o relativas a lo conceptual-emocional, así como externas concernientes a lo físico-representacional, se manifiestan a través de la diversidad y la cohesión de los movimientos generados en el espacio escénico. A su vez, se observan en la compleja interacción entre los personajes y en el desarrollo del juego escénico, elementos que se articulan en respuesta a los nuevos paradigmas y cambios sociohistóricos.

Se debe tener presente que el acto escénico puede despertar estados emocionales para los involucrados en el hecho (creadores, público, autor). Entran en juego transformaciones que van desde lo corporal, lo visual, lo auditivo, lo discursivo, hasta la fusión de metáforas y silencios para subrayar el valor del objeto-imagen presente en lo humano y lo simbólico. Junto con la reconstrucción de gestos y narrativas se generan encuentros con la complejidad de la acción humana. A partir de esta dinámica se perciben acciones creativas que demuestran transiciones en los temas y las formas de tratarlos. En otras palabras, se establecen discursos y acciones escénicas aplicadas a diferentes períodos/contextos considerando, además, las propuestas estéticas de creación.

En esta etapa surgen nuevas configuraciones sígnicas, pero también se entrecruzan acciones, lenguajes, discursos y emociones entre creadores/expectadores a modo de ruta para la producción de nuevos escenarios, dando lugar al surgimiento de los relatos, los diálogos y la articulación de imaginarios sobre el/los cuerpos en escena, a partir de la multiplicidad de interpretaciones sobre ellos, como señala Pavis (2016): “La fenomenología nos ayuda a comprender cómo encarnan en el cuerpo humano

identidades, propiedades físicas y espirituales, concretas y abstractas” (p. 66). Se puede inferir que el cuerpo escénico acoge, modela y transforma las narrativas.

De igual manera, en la dimensión del cuerpo se investigan las conexiones entre lo sutil y lo abyecto, a condición de que ambos potencian la propia escena y las nuevas estructuras de creación. Se promueve la reflexión acerca de la naturaleza humana, con el objeto de presentar retos complejos o contradictorios que buscan la comprensión-interacción entre lo cotidiano y lo extra cotidiano, así como una reorganización del tiempo-espacio.

La singularidad en el diseño gestual, sonoro y escenográfico, constitutivos del hecho teatral, es el medio que nos traslada a la formación de pasiones sutiles y abyertas, una forma de señalar la dualidad de la condición humana a través de una estética del desbordamiento, creando una atmósfera de caos controlado o exuberancia material, incluso liminal con otras prácticas como el *performance*, el *dripping* en la plástica o el uso de materiales efímeros como agua o fuego, los cuales alteran la percepción de la obra visual. En ella las perspectivas se invierten, por un momento el espectador mira desde el horizonte del actor de manera que adquiere la categoría de “autor principal del espectáculo”, señala Pavis (2016, p. 74).

Bajo la consideración anterior, se puede decir que la interacción con el espectador persigue un encuentro reflexivo sin desestimar la empatía emocional con lo sutil, o bien puede propiciar complejidades si aparece lo abyecto; por ejemplo, el conjunto de vivencias e interacción con métodos de abordaje escénico basados en la autoreflexión y autoficción, amplían la percepción de la realidad y muestran a su vez la vulnerabilidad del ser humano en un mundo caótico.

La expresión escénica ha modificado su estructura donde no siempre se constituyen relatos, incluso los personajes han migrado a formas de ejecución de acciones, por lo tanto, se abre la posibilidad de acción más allá del escenario, en el mundo, se promueve la crítica/denuncia con una intención de significado para quien atestigua el hecho. De ahí que se dé entrada a otras prácticas artísticas que tienen en común la acción y el acontecimiento conforme al efecto que se desea avivar en la audiencia.

La construcción de acciones escénicas alude a un acto performativo desarrollado en un espacio y tiempo determinados, en él se involucra la presencia de intérpretes llámense actores, bailarines o performers, quienes realizan una serie de acciones físicas o vocales ante un público. Mientras que en el teatro tradicional se requiere de un texto y personajes definidos, en la acción escénica hay una tendencia a lo experimental, a la abstracción y lo conceptual bordeando la efimeridad que puede tener inicio y fin, no obstante, su duración es indefinida.

El cuerpo se concibe como medio de expresión en el acto dialógico del espectador-intérprete. La exploración del espacio y el uso del cuerpo son medios de expresión e interacción con el público, de modo que en ocasiones se borran los límites entre ellos, por lo tanto, se vive un acontecimiento de la teatralidad. Algunos ejemplos de acciones escénicas se remontan a las producciones de Marina Abramóvic (Serbia, 1946); en tiempo reciente, se practican acciones minimalistas y performances participativos para visibilizar conflictos o temas urgentes, por eso, se propone la conexión de lo sutil

humano y el abyecto social como posibilidades de tratamiento para la comprensión de la realidad, o bien, recursos de crítica/denuncia social.

El texto hecho cuerpo: *Girasoles en la luna* de Israel Ríos e *Interiores púrpuras para los muertos* de José Antonio Flores

A partir de los textos dramáticos y puestas en escena señalados, se analizarán las implicaciones con lo abyecto y lo sutil presentes en dichos productos escénicos. La reflexión circunda dos escrituras que provienen de la investigación sobre la escena y de las motivaciones socioculturales para denunciar, por una parte, las pérdidas, el vacío, la desesperanza que ha esparcido la violencia en el territorio mexicano, por otra, una problemática local sobre el desamor, las máscaras, la traición que rodean al afecto homosexual.

El análisis estriba en la propuesta de Claudio Guillén (2005) y el método morfológico, o de las formas, concretamente en la parte destinada al estudio de las analogías en aspectos políticos, sociológicos, histórico-culturales y de visión del mundo entre los productos literarios. Se eligió este modelo de comparación dado el nivel de significado entre la producción literaria y la construcción social.

Como aspecto común, entre las obras encontramos que sus contenidos exponen un juego complejo entre los elementos estructurales del teatro, tales como tiempo, espacio, gesto, voz. Ahora bien, cuando estos se suman, integran un cúmulo de signos y significantes para los personajes de la historia y los espectadores. A través del modelo de comparación podemos identificar que *Girasoles en la luna* e *Interiores púrpuras para los muertos* promueven una reunión de signos tanto en la perspectiva literaria como de puesta en escena, se narran temas y asuntos urgentes que además potencian la acción en el espectador.

Para ejemplificar lo anterior consideraremos tres esferas: el texto, la interpretación y el espacio. En cuanto al texto, se percibe el desarrollo de escrituras que buscan trasladar a un plano metafórico una realidad dolorosa. Con tintes de autoficción, cada personaje *se narra*, los caracteres surgen espontáneamente en una transición a veces imperceptible para el auditorio; así, cuerpo-voz se sitúa como el elemento fundamental que media la comunicación con el espectador. *Interiores púrpuras para los muertos* refleja huellas de una escritura que va del presente al pasado y de forma inversa, a manera de recurso desvinculante de una lectura lineal-progresiva, mientras que el texto deja asentada la intención de interpretarse por dos actores. En las dos propuestas se percibe una múltiple significación de los objetos cuando estos mutan su concepto a partir de la intención comunicativa actoral.

Israel Ríos Hernández es autor de la partitura escénica y director de la puesta *Girasoles en la luna*. Actor, director y docente teatral que desarrolla su actividad en la ciudad de Toluca, Estado de México, quien durante los últimos años ha realizado un intenso trabajo como director y líder de la agrupación Teatro Lunar¹. A través de su trayectoria como creador, se identifican líneas de investigación-

¹Colectivo que integra en su creación escénica las poéticas del cuerpo, la máscara y los títeres. Con más de 7 puestas en escena en repertorio, la agrupación ha participado en programas culturales como el Circuito Nacional de Artes Escénicas en Espacios Independientes 2023, el Programa de Residencias de Teatro Comunitario de la Coordinación Nacional de Teatro en 2020, PEC-DA 2017-2018, entre otros. Como grupo han tenido presencia en el Festival de monólogos “Teatro a una sola voz” en 2024, el Festival Internacional de Drama del Siglo de Oro en 2023, Festival Internacional de Teatro y Danza, en Chile 2022 y, en días pasados, el premio a mejor obra para las infancias en el Festival Internacional de Teatro Universitario FITU 2024.

creación, las cuales, señaló en la entrevista efectuada en agosto de 2024 (véase Referencias de comunicación personal, Ríos I., 2024). hace que se orienten hacia la deconstrucción de los clásicos, la violencia hacia lo femenino y el trato a las infancias. Sobre esta última línea ubicamos a *Girasoles en la luna*, por tratarse de un texto amplio en imágenes, sonoridades y afectos sobre la infancia robada, extraviada, cercenada por la irrupción del crimen organizado en regiones del territorio nacional como el Estado de México, Guerrero, Guanajuato, Michoacán, Sinaloa, Tamaulipas, Tabasco y Veracruz, por mencionar algunos.

Para explicar el cauce de presentación de esta propuesta, acudimos al término que Claudio Guillén (2005) utilizó para referirse a las estructuras básicas de expresión literaria o universales de comunicación como la narración, la prosa, la poesía o la dramaturgia. Los cauces no son lo mismo que géneros literarios, significan la forma en que se presenta el producto literario, por ello, el diálogo es la base de este cauce en virtud de significar/afectar al interlocutor existiendo, además, una velada intención de dar indicios al público para que él defina un significado propio del diálogo y la obra.

El cauce de presentación en *Girasoles en la luna* es el monólogo con breves interlocuciones de otros personajes. A través del cauce se desarrollan desplazamientos en el tiempo-espacio donde el pasado se registra por evocaciones o alusiones, así también, este recurso literario da cuenta de rupturas dentro de la historia para conectar con otra, por tal razón, el monólogo favorece la narratividad de espacios, realidades y personajes que edifican el discurso.

Triztán, un niño-adulto o un adulto-niño, narra desde su imaginario un mundo que concibe en torno a una planta de girasol, en un tiempo indeterminado surgen personajes, juegos y anécdotas en un pasado promisorio, el cual cambió de un día a otro con la llegada de los hombres metralleta. Con el primer acercamiento al discurso y al tiempo-espacio de Triztán, aparecen elementos para ubicar las determinantes causales de su carácter: estructura social, política y económica. En este orden, la planta de girasol es a su vez catalizador de la angustia y vínculo con el mundo que ya no existe: “TRIZTÁN: Un día me quedé solo. Pero al día siguiente supe que tenía una flor única en el mundo, única porque la hice mi amiga” (Ríos, 2024, p.4).

Ella, testigo de sus recuerdos, termina devorada por él como un impulso para calmar la sed que lo agobia. Más allá del carácter individual, se exponen complejidades de la colectividad humana donde cada espectador decide cómo situarse; desde quien lo crea, desde la contemplación, desde el disfrute como simple ejercicio recreativo, o a partir de quienes lo reflexionan como fenómeno cultural, vinculado a procesos sociales en un momento histórico. Triztán pide un abrazo, pide ir a la luna porque es un lugar donde cree encontrar la paz: “TRIZTÁN: La luna es tranquila porque no hay nadie allá. Parece un buen lugar para sembrar girasoles. No tendríamos mucha agua ni oxígeno, pero habría paz” (Ríos, 2024, p.12).

De manera velada el personaje está lanzando mensajes en cuanto a fuerzas que no puede explicarse o controlar, tal conducta se asocia con los fundamentos de la antropología del miedo (Fernández Juárez y Pedroza Bartolomé, 2008), la cual plantea la existencia de espacios de miedo móviles,

o bien estos se manifiestan a través de entidades terribles mutables, surgen como imaginarios para explicar que el ser humano nunca termina de sentirse seguro en su mundo. Por más que el personaje intente reprimir, desplazar o proyectar el miedo, se reconoce como un ser forzado a la vejez, la soledad y sin fuerzas para continuar:

TRIZTÁN: ¿Alguien ha visto a Consuelo? Consuelo es mi madre ... La última vez que la recuerdo estaba regando las plantas que tanto amaba. Luego ya no la vi. Tomé una maleta y salí corriendo del pueblo, como todos, huyendo de los disparos, escondiéndonos de los hombres con armas. Pero a ella ya no la vi (Ríos, 2024, pp. 12 y 13).

Si bien para un niño el miedo se puede canalizar en prácticas como el juego, en los adultos se niega o se disfraza; en este caso lo que viene de más allá (como los hombres metralleta) ha de considerarse como un peligro potencial. Las palabras finales de Triztán invocan el término de un trayecto marcado por el miedo y la pérdida, en una comunidad sitiada por enemigos, concluye: “TRIZTÁN: No sé que haya después de esta vida, en la muerte. Pero me gusta imaginar que cuando morimos volamos a las estrellas. A mí me gustaría volar a la luna” (Ríos, 2004, p. 14).

Girasoles en la luna es una invitación para la expansión de los sentidos en remembranza de una infancia arrebatada por el abyecto social como forma de restricción de las corporalidades, accediendo a existencias impensables. Si bien el abyecto como categoría sitúa los efectos repugnantes, viles, transgresores que puede experimentar la audiencia a través de imágenes y objetos, como lo realizaron los artistas Marcel Duchamp con su obra *La fuente* (un urinario común con el cual desafió las nociones tradicionales de pureza artística y valor estético), o Piero Manzoni que confronta directamente lo abyecto mediante la incorporación literal de desechos corporales y otros materiales transgresores, su obra *Mierda de artista* (1961) es un desafío a los paradigmas culturales de la materialidad corporal, es decir, lo abyecto aparece en forma conceptual subversiva, literal y visceral. A pesar de que *Girasoles en la luna* sitúa actos relacionados con la muerte, estos no se expresan textualmente, sino más bien acuden a imágenes y simbolismos para evocarlos.

En la obra, la idea de abyecto tiene paralelismo con lo social. Cuando Triztán narra la presencia de los hombres metralleta y las atrocidades que cometieron en su comunidad, no podemos dejar de tener en mente imágenes de cuerpos mutilados, quemados, embolsados que diariamente son noticia o aparecen en la cercanía de nuestras calles², es decir, estamos atravesados por el abyecto sociocultural: olor a sangre, a muerte, sensación de miedo, miedo a desaparecer.

A pesar de estos factores, el texto y la puesta en escena ponen en tensión la sutileza del maltrato en el cuerpo de la infancia sin futuro. La obra abre un espacio para el recuerdo y la autoficción, nombrada así por el director y dramaturgo uruguayo Sergio Blanco (Blanco, s.f.)³ para explicar una

² El caso de una bolsa con restos de un hombre desmembrado, colgada en un puente peatonal frente a Ciudad Universitaria, el 5 de julio de 2023, en Toluca, México. Como parte de estas prácticas de terror se identificó un mensaje intimidatorio firmado por un grupo delictivo. Ante el hallazgo acudieron autoridades de los tres órdenes de gobierno, sin que hasta el momento se haya esclarecido el hecho (*El Universal*, 5 de julio de 2023, <https://www.eluniversal.com.mx/edomex/hallan-restos-humanos-en-puente-peatonal-de-tollocan-toluca>).

³ Sergio Blanco: dramaturgo y director franco-uruguayo. Su obra, basada en la autoficción y en el desdibujamiento de la frontera entre autor, actor y personaje, ha sido representada en varios países y traducida a más de quince idiomas. Producciones: *COVID451* (2020), *Divina invención* (Madrid, 2021), *Zoo, Tierra* (Montevideo, 2023), *Confesiones* (Montevideo, 2024).

escritura que tiene como personaje principal al autor, constituyendo un personaje ficcionalizado de sí mismo, en esta convención se comparte nombre y algunos datos biográficos, aunque el protagonista se desarrolla en situaciones ficticias. En este sentido, la obra plantea ambigüedades entre lo real y lo ficticio.

Por eso el espectador se pregunta cuánto de lo que se presenta es autobiográfico y cuánto es ficción teatral. Este factor de liminalidad es un rasgo distintivo de esta experiencia escénica que rompe con la tradición realista para configurar otro mecanismo de comunicación, así la puesta en escena compone el escenario ante la presencia del público de manera que él piense e imagine a partir de estos indicios.

Por eso el uso de objetos en la puesta se conciben como componentes aliados al desarrollo expresivo-comunicativo del actor y su cuerpo, así también la construcción de espacios imaginarios, fortaleciendo con ello la relación con la audiencia. Otro atributo del montaje escénico es que la interpretación queda a cargo de un solo actor situándose como el facilitador de la experiencia teatral. Lo anterior nos hace recordar el pensamiento del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, para quien el cuerpo del actor es el lugar del acontecimiento teatral, acción pura aun sin moverse (en Festival de Teatro de Manizales, 2024). Con esta máxima, la obra tiene la cualidad de adentrarnos en la experiencia de recuerdos a través de las imágenes situadas en el cuerpo del actor.

José Antonio Flores es dramaturgo-director de la obra *Interiores púrpuras para los muertos* y cofundador de la Compañía Imakinación Teatro.⁴ Mediante una entrevista (véase Referencias de comunicación personal, Flores, J. A., 2024a y 2024b), el autor expresó su afinidad por la dramaturgia en colectivo, es decir, construye un texto en acompañamiento de otros dramaturgos. La creación del texto fue el resultado de una experiencia forjada a través de encuentros y talleres colaborativos. El proceso implicó una fase de experimentación y retroalimentación, donde el texto era puesto a prueba mediante lecturas con actores, lo que facilitaba su enriquecimiento al evaluar los impactos de la acción dramática, de acuerdo con las observaciones del autor. (Flores, J. A., 2024 a y 2024b).

José Antonio Flores se asume como un dramaturgo que no pretende escribir historias complacientes, antes bien, ofrece puntos de quiebre para desentrañar la esencia de cada personaje. En 2024, dirigió esta obra para la Tercera Temporada de Teatro Universitario de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx), la cual se presentó entre mayo y junio de ese mismo año. Flores indica que, más allá de la mera representación escénica destinada al público, su objetivo es también facilitar la recepción textual de su obra, buscando vías para que su producto literario sea accesible a la lectura. (Flores, J. A, 2024a y 2024b).

En su estructura, la obra se apega al cauce de presentación tradicional, es decir, forma dialoga-

⁴ Grupo perteneciente a la Compañía Universitaria de Teatro de la UAEMéx y Grupo Representativo y del Catálogo de Artistas de la Secretaría de Cultura del Estado de México. Fue becario del Primer Congreso Iberoamericano de Producción Escénica y del Encuentro Nacional de la Joven Dramaturgia en Querétaro. En 2023 su obra *Interiores Púrpuras para los muertos* ganó el Premio Municipal de Literatura de Toluca.

da en prosa, con la salvedad de mínimas acotaciones y didascalías. Esta intención, señala Flores (2024a y 2024b), tiene como propósito “fomentar autonomía en las tareas y acciones de los personajes al momento de la representación”. Como autor-director, lanza la consumación de la escritura sobre la experimentación en la escena, singularidad que es posible cuando un autor es director de su propio texto.

Interiores púrpuras para los muertos describe los encuentros, el desamor y la traición de una relación amatoria entre un cholo, “Gato”, y Joaquín, profesor universitario quien bajo la apariencia de profesionista exitoso y esposo sumiso mantiene amoríos con el desgarbado cholo. Las diferencias socioculturales de los personajes representan el microcosmos de las desigualdades imperantes en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, lugar en donde se sitúa la obra. La relación amorosa se desarrolla en la clandestinidad de un ruinoso cuarto de una funeraria, donde Gato trabaja arreglando y maquillando difuntos. La admiración mutua es el punto de encuentro para esta relación: Gato está deslumbrado por los saberes y la posición social de Joaquín como maestro en un instituto privado, mientras él siente fascinación por la forma en que el joven disfruta bailar la cumbia rebajada.

El día en el que transcurre la obra, el Gato le regala a Joaquín unos calzones morados, este objeto será motivo para que tiempo después, la esposa del profesor universitario descubra su infidelidad y preferencias sexuales:

Joaquín saca de la bolsa un calzón morado, el resorte se nota un poco vencido.

JOAQUÍN: Ah, es un...un... ¿Es usado?

GATO: ¡Ey, simón! Pero casi no se nota, ese. Pruébatelo.

JOAQUÍN: ¿Pretendes que me lo ponga?

GATO: Pues sí, wey. ¿Si no, para qué te lo daría? Chale, pinche pregunta, loco.

JOAQUÍN: Estás mal, qué asco, ¡usado! Sin mencionar el color, está muy naquito (Flores, 2023, p. 2).

La propuesta de que Joaquín se pruebe el objeto genera una resistencia en él, manifestando una aversión estética y preocupación por la higiene, incluso por el estigma social asociado con el objeto: “naquito”, “asco, ¡usado!”. Esta reacción refleja una construcción subjetiva del valor y la deseabilidad del objeto, mediada por códigos culturales y percepciones de estatus sociales.

La réplica de Gato alude a las preferencias ocultas o inconscientes de Joaquín: “Pues así te gustan, ¿no?” (2023, p. 2), y su posterior comentario sobre la ropa de muerto, introduce un elemento de confrontación psicológica y simbólica con lo mortuorio. Esta interpellación busca desestabilizar la auto-percepción de Joaquín y sus fronteras con lo abyecto, dejando ver la atracción hacia lo transgresor.

La negación de Joaquín y su preferencia por prácticas de consumo privilegiadas y sanitarias: “donde compro mi ropa no venden usado” (2023, p. 2), reafirman su identidad y su posicionamiento social. Sin embargo, el Gato siembra la duda sobre su construcción social: “Eso crees... pero quién sabe” (2023, p. 2), erosionando la seguridad de Joaquín respecto a su pasado y sus experiencias. Fi-

nalmente, la insistencia de Gato causa en Joaquín ansiedad existencial e inquietud por los límites de la vida, la muerte y la identidad de su relación. En términos reales, Joaquín tiene dificultad de procesar una realidad que rebasa su construcción social establecida.

Se pueden apreciar las dinámicas psicológicas y relaciones entre Joaquín y Gato que denotan una tensión subyacente, donde Joaquín propone una estrategia de ocultamiento a la par de gratificaciones que caen en el hedonismo y la evasión de la realidad. Su propuesta: “¡Ya! ¡Vamos a la playa!” (2023, p. 18) funciona como una proposición de escape y una búsqueda de disfrute inmediato. A pesar de las promesas de Joaquín para no ocultar su relación, es notoria la reticencia de Gato, su silencio sugiere un escepticismo. En cambio, para Joaquín es un intento de apaciguamiento o una negociación para lograr su propósito.

La ilusión de Gato por conocer el mar se trunca porque Joaquín nunca llega a la cita, el desamor, la desilusión desatan el caos en la vida de ambos, no obstante, la posición y los medios económicos compran la reputación de Joaquín para librarlo de la exposición social, mientras que Gato queda atrapado, golpeado y cominado al rechazo que padecen las comunidades sociales marginadas.

Joaquín interpela al silencio del chico, denotando su necesidad de validación mediante un sentimiento de fatalidad y coerción: “esto es lo que menos quería. No nos dejaste otra salida” (2023, p. 31), atribuyendo al Gato la transgresión de límites y falta de empatía: “contigo todo es extremo, te vas de largo, no te interesa lo que los demás” (2023, p. 31). La falta de respuesta aumenta la angustia de Joaquín impidiendo interpretar la situación.

La narrativa se complejiza con la irrupción de un tercer personaje: la esposa de Joaquín, cuya presencia se reconoce únicamente a través de la conversación telefónica sumando tensión al conflicto. Los calzones morados son la evidencia de una infidelidad que subraya la ambigüedad de significado y malentendidos en la esfera matrimonial. Joaquín se justifica sobre la rapidez y progresión del conflicto: “Todo se complicó muy rápido. Yo no los mandé” (2023, p. 31), lo cual denota autovictimización.

A través de metáforas explícitas de castración y sumisión: “No tienes huevos, Jainito, te los cortaron y ni pío dijiste” (2023, p. 31), el Gato busca ridiculizar la masculinidad y la moral de Joaquín, el muchacho exige la revelación de la verdad ante la esposa como enmienda a la transgresión sufrida. Las promesas incumplidas son señales de traición y falta de compromiso del profesor, aumentando con ello su preocupación por el escándalo y el ridículo social. En el diálogo sobre el estado físico del Gato: “¿Estás bien?”, “Ningún piquete se ve bien” (2023, p. 32), se advierte una evaluación subjetiva del bienestar a una objetivación de la herida física, es decir, la profundidad de la lesión sugiere tranquilidad por el daño emocional.

La puesta en escena promueve un juego escénico donde surge el abyecto en su forma primigenia: ropa de los muertos, aromas de ellos, junto a la comida y fluidos sexuales, que unidos por el juego simbólico de sensaciones y discursos se revela un mundo de realidades fisuradas. Cada parlamento aporta insumos para cimentar atmósferas que apuntan a lo repudiable, magnificando así las crisis de los personajes. Por otra parte, los destellos de lo sutil aparecen mediados por el tratamiento simbólico de

los cuerpos en escena, considerando que toda representación lo es de algo ausente.

Así como el actor desarrolla su potencial frente a quien lo observa, el espectador también se proyecta en los ojos del creador escénico, vive la experiencia y se crea el efecto de la sorpresa en la memoria colectiva, como señala Jorge Dotti en Pelletieri (1995): “descienden los criterios de comportamiento juzgados como ‘deseables’ y ‘transmisibles’”, (citado en Santana, 2010, p. 85).

En este sentido, la narrativa de estas dos experiencias escénicas universitarias permite afirmar que ambos productos transitán con paso firme hacia una teatralidad propia, adueñándose de la escritura y la materialización de ella en el escenario con tintes críticos, nuevos sentidos de realidad, así como una estética visual basada en la síntesis.

Acudimos al concepto estética de la síntesis para situar el enfoque de los elementos visuales de la puesta en escena, el cual busca crear imágenes y experiencias a partir de la fusión de elementos diversos, tanto en la forma física como también en sus significados, más que la suma de partes es un proceso de creación de algo coherente y lleno de significado. Como ejemplos en las obras, podemos mencionar la eliminación de escenografía de volumen, uso de vestuario único, objetos con funciones varias, pero con distinto significado, empleo de iluminación con contenido para recrear ambientes, atmósferas y espacios, entre otras cosas.

Sobre lo anterior, hacen eco las palabras del actor argentino Mauricio Kartun (Festival de Teatro de Manizales, 2024), cuando se pregunta: ¿Qué produce el teatro? Su respuesta es: “sorpresa”, vamos al teatro a sorprendernos y eso ocurre en *Girasoles en la luna* e *Interiores púrpuras para los muertos*, porque en ellas se nos recuerda que el teatro es el lugar de los saberes del tiempo. Ambas propuestas universitarias acuden a una teatralidad que nos deja “heridos” como espectadores, o bien, en otra calidad emocional seguramente como efecto del acontecimiento vivido. Las obras están unidas temáticamente por lo bello, lo amoroso, lo único e irrepetible en contraposición a la violencia, el abandono, la traición, la muerte; categorías que nos enseñan la trascendencia del tiempo derrochado. Cada capa de significación enfatiza el surgimiento de un cuerpo colectivo que sueña y usa su experiencia para sembrar la idea de transformación, a partir del reconocimiento circular de lo sutil y lo abyecto. Dichas categorías no se muestran bajo cambios abruptos, sino mediante una metamorfosis gradual que encuentra su origen en la conciencia de repeler lo marginal, lo incómodo, configurando nuevas formas de ser.

Una cartografía para la escena universitaria

Según Jorge Dubatti (2011), la territorialidad se refiere a la evaluación del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales donde se percibe la relación y la diferencia, es decir, se manifiesta un sentido de comparación. Desde este punto de vista, el paralelismo emerge cuando se presentan sugerencias que desacralizan el canon en las formas escénicas, así como el modo de organizar las narrativas. Por ello Dubatti (2011) afirma: “La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del

hombre, una de las cuales es el mismo teatro” (p.9). En este contexto, las formas teatrales evidentes en las obras analizadas reflejan contextos que responden a dinámicas contrarias, pero también poseen puntos de convergencia cuando revelan la complejidad del espíritu de los personajes, las emociones surgen y el juego escénico se destruye constantemente para ubicar al espectador en territorios que le son familiares.

Hablar de cartografía en la escena universitaria del Estado de México significa observar la relación de la actividad artística como práctica capaz de irrumpir en la dimensión social y la territorialidad. Implica reconocer las distintas narrativas en desarrollo y cómo estas se entrelazan para concebir universos, territorios y contextos en los que es posible identificar un tiempo-espacio alterado sobre el que se desarrolla una compleja relación comunicativa, puede hablarse de prácticas mediadas por la representación y las dos categorías que la definen: el encuentro y el hacer. Por lo tanto, se está frente a un acontecimiento no de la representación de la vida, sino de representación del encuentro (Sánchez, 2012).

Dicha cartografía se identifica por las maneras de narrar las historias, bajo la lógica de situar coordenadas o información del contexto. Al tratarse de escrituras y puestas en escena desarrolladas en el ámbito universitario podemos advertir sobre su evolución, es decir, la teatralidad que actualmente se desarrolla dista de la que sucedió en las primeras creaciones teatrales en la década de los sesenta. En el presente se consideran temas urgentes para su discusión en lugar de escenificar a los dramaturgos clásicos, por señalar algunos datos. La cartografía teatral condensa información sobre la trama, los personajes situados en tiempos-espacios tanto reales como imaginarios y llevados a escena (Dubatti, 2011). Por eso, cartografiar la vida escénica en cualquier tiempo no solo perpetúa los discursos, las formas, los estilos y los fenómenos socioculturales del teatro como acontecimiento, sino que reflexiona poniendo en perspectiva los modos de producción.

Se puede argumentar que los enfoques estilísticos adoptados por la Compañía Universitaria de Teatro de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx) se orientan hacia la exploración de vivencias envolventes para el espectador. Esto implica que sus producciones teatrales no se limitan a la mera representación, sino que buscan generar una participación sensorial y emocional profunda, trascendiendo la pasividad de la observación para construir una experiencia que interpela al público, a través de la creación escénica fundamentada en la indagación, la relación de los cuerpos sobre el espacio de representación donde convergen además los observadores, sobre ello comenta Sánchez (2012): “los comportamientos individuales y grupales, en el contexto de las prácticas sociales, se fortalecen especialmente cuando estos comportamientos implican comportamientos sociales” (p.177).

Girasoles en la luna e *Interiores púrpuras para los muertos* son dos productos escénicos que tienen la singularidad de desarrollar las dramaturgias literarias, de dirección y actorales por el mismo creador. Esta cualidad pasó a establecer un precedente sobre otros productos escénicos de la Compañía Universitaria de Teatro durante 2024. Hemos señalado cómo estas teatralidades llevan al espectador a ser partícipe de experiencias que se desarticulan entre pensamiento y emoción, entre crueldad y esperanza. Se trata de una invitación a expandir la realidad desde acciones compartidas, como ponerse en lugar del otro a través de narrativas vacilantes entre lo sutil y lo abyecto.

Si bien el artista es un investigador que genera conocimiento desde el instante de la praxis (Parga, 2018). En esencia, estos elementos incluyen método, técnica, experimentación e interpretación de resultados, según la metodología de la investigación-creación, lo que indica que *Girasoles en la luna e Interiores púrpuras para los muertos* han transitado un camino de exploración para la creación del producto artístico, logrando descubrimientos sobre la realidad a través de historias con rumbos opuestos, formas simbólicas que desafían al espectador a complejizar su espectro interpretativo. La cartografía de ambos productos registra estadios para interpretar y verificar los hechos a través de la expansión/deconstrucción de la escena, caben en ella además la escritura de los recuerdos en una dimensión atemporal que conjuga la visión del ayer, del presente y del mañana en un mismo plano. En consecuencia, la territorialidad y la cartografía se dirigen al análisis de la complejidad respecto al contexto, así como del espacio y su relación con los cuerpos escénicos y las formas de la ficción. Eso demuestra cómo los procesos creativos se abren a otras posibilidades de exploración a partir del juego escénico, los modos de producción, la construcción de poéticas teatrales donde “el cuerpo busca al cuerpo para que el espíritu encarne” (Leñero, 2010, p.115), en ese tiempo-espacio.

Nuestra experiencia como creadores-investigadores nos proporciona elementos para hablar de una cartografía escénica porque se está registrando un mapeo de la ruta creativa que constituye la puesta en escena a través de una serie de señales, consignas y orientaciones, se entrega máxima atención a la complejidad de una realidad dada; así también, se reestructuran los procedimientos de representación en dos movimientos antagónicos de la razón, por ejemplo, *ser* y *mirarse ser* en un espacio no convencional (Leñero, 2010). Tal vez así nos encontremos ante la posibilidad de manifestar nuevas dramaturgias y teatralidades.

La tensión entre lo sutil y lo abyecto es un espejo de la lucha interna personal-social que conduce a la reflexión sobre cómo, a pesar de las fuerzas abyectas en la sociedad, existe un espacio para la evolución, recordándonos que el teatro es un dispositivo donde el público asistente hace suya una circunstancia ajena, a través de la compasión y la creatividad. Esta dinámica impulsa la posibilidad de ejercer agencia y promover una transformación gradual, incluso en presencia de las influencias más degradantes de la sociedad.

Reflexiones finales

Se puede afirmar que *Girasoles en la luna e Interiores púrpuras para los muertos* transitan hacia una teatralidad con identidad propia, tomando control de la escritura y la puesta en escena con matices críticos, motivando interpretaciones conscientes de la realidad y en lo que hemos nombrado estética de síntesis, la cual crea imágenes y experiencias a partir de la fusión de elementos. Cada obra desarrolla una teatralidad que nos deja afectados como espectadores, o bien, en otra calidad emocional, como efecto del acontecimiento vivido, por eso la reunión de lo bello, lo amoroso, lo único e irrepetible en contraposición a la violencia, el abandono, la traición, la muerte; son categorías que nos enseñan la trascendencia del tiempo como un ente líquido, según Bauman (2000). Dicho de otra manera, estas

propuestas escénicas exploran realidades mediante la fragmentación y obsolescencia del tiempo, se dibuja el pasado, presente y futuro en una fracción de la memoria, tal como sucede en la sociedad contemporánea donde la reestructuración es permanente. Pese a que las escenas fluyen en su propio devenir, estas comparten identidades a través de la incertidumbre.

Cada capa de significación enfatiza el surgimiento de un cuerpo colectivo que sueña y usa su experiencia para sembrar la idea de transformación. Mientras que el encuentro de cuerpos escénicos subyace en un orden establecido, sin duda rompen con aquello que los domina, esto es, la reconstrucción del orden a partir de la voluntad y el deseo. Como consecuencia, la narrativa presenta desplazamientos intermitentes entre la atracción y la repulsión, entre lo sutil y lo abyecto. El cuerpo escénico encuentra su identidad cuando los personajes atraviesan juegos de roles, a veces negando y otras aceptando la realidad de la que son parte. Por ello los desenlaces van de la vida a la muerte, dejan huella en la experiencia estética integral que provee el teatro para los hacedores y los espectadores.

El pensamiento de Kristeva entrelaza el psicoanálisis, la filosofía, la semiótica y la lingüística, generando un amplio debate e influencia en la creación artística a través de propuestas que ponen en tensión las identidades y la discursividad de la narrativa feminista. Desde esa perspectiva, Judith Butler (2006) alza una crítica sobre la esencialización de la experiencia del cuerpo femenino, al considerarlo como el lugar primario en donde irrumpen lo semiótico, lo sutil y lo abyecto.

Los textos dramáticos y puestas en escena investigados demuestran que el teatro universitario abre horizontes para el pensamiento creativo, brinda un espacio donde también estallan rebeliones frente al acontecer para no perder la memoria de la desolación y resurgir pese al caos en el propósito de materializar el encuentro con el otro. Asuntos que atestiguan el logro de una teatralidad legítima y sólida de dramaturgos-directores universitarios.

Referencias

- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Blanco. (s.f.). *Biografía*. Sergio Blanco. <https://www.sergioblanco.fr/p/bio.html>
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.
- Dubatti, J. (2011). Introducción y coordenadas. Bicentenario de la Argentina y Teatro Comparado: interrogantes para una cartografía del teatro argentino en un mapa mundial. *Revista Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (11-12), 5-15. https://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_1.pdf
- Fernández Juárez, G. y Pedroza Bartolomé, J. M. (Eds.). (2008). *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*. Calambur.
- Flores, J. A. (2023). *Interiores púrpuras para los muertos*. Fondo Editorial del Estado de México.
- González, C. (5 de julio de 2023). Cuelgan restos humanos en puente peatonal de Paseos de Tollocan y Ciudad Universitaria en Toluca. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/edomex/hallan-restos-humanos-en-puente-peatonal-de-tollocan-toluca/>
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Tusquets.
- [Festival de Teatro de Manizales]. (2024, 23 de septiembre). *Cuerpo y corporación –Mauricio Kartun (ARG)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sFx2jBTarcY&t=32s>
- Kristeva, J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Fundamentos.
- Kristeva, J. (2004). *Los poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Maturana, H. y Varela, F. (2003). *El árbol del conocimiento. Las bases Biológicas del Entendimiento*. Lumen.
- Mandel, C. (2013). Notas sobre la categoría de “lo abyecto” en las artes visuales contemporáneas. *Revista Escena. Artes Visuales*. 36(72-73), 07-12. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/14450/13744>
- Leñero, C. (2010). *La escena invisible. Teatralidad en textos filosóficos y literarios*. Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Parga Parga, P. (2018). *Investicreación artística. Metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior*. Universidad Autónoma de Querétaro.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.

- Ríos, I. (2024). *Girasoles en la luna*. UAEMéx. [Manuscrito inédito].
- Sánchez, J. A. (2012). Ética de la representación, *Artes La Revista*, 11(18), 177–193. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24330>.
- Santana, A. (2010) *Teatro y cultura de masas. Encuentros y debates*. Escenología.
- Suniga, N. y Tonkonoff, S. (2012). Lenguaje, deseo y sociedad. Los aportes de Julia Kristeva. En *VII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata*, pp. 1-10 <https://www.aacademica.org/000-097/23>

Referencias de comunicación personal

- Flores, J. A. (2024a). *Entrevista Interiores Púrpuras. Primera parte / Entrevistado por Blanca Lilia Hernández y Alejandro Flores*. [Material inédito].
- Flores, J. A. (2024b). *Entrevista Interiores Púrpuras. Segunda parte / Entrevistado por Blanca Lilia Hernández y Alejandro Flores*. [Material inédito].
- Rios, I. (2024). *Entrevista Girasoles en la luna / Entrevistado por Blanca Lilia Hernández y Alejandro Flores*. [Material inédito].

Fuentes consultadas

- Damore, D. (2024). Mauricio Kartun: “El gran problema de toda obra es que debe ser un orden que refleje un caos”. *The Praxis Journal*. <https://thepraxisjournal.com/mauricio-kartun-el-gran-problema-de-toda-obra-es-que-debe-ser-un-orden-que-refleje-un-caos/>

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 31 de marzo de 2025

ACEPTADO: 13 de junio de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i3.20>

■ **Las formas del engaño en *Los empeños de un engaño*, de Juan Ruiz de Alarcón**

The Forms of Deception in *Los empeños de un engaño*, by Juan Ruiz de Alarcón

María de la Paz García Hernández

Universidad Autónoma de Nuevo León/ Monterrey, Nuevo León, México

Contacto: gmaripaz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1048-6743>

Jonathan Gutiérrez Hibler

Universidad Autónoma de Nuevo León/ Monterrey, Nuevo León, México

Contacto: jonathan.gtz.hibler@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7686-7896>



¹Doctoranda en Filosofía con acentuación en Estudios de la Cultura (UANL) y becaria SECIHTI. Maestría en Cultura Virreinal y Licenciatura en Humanidades (UCSJ). Participó en el V Congreso Internacional Retos, desafíos y propuestas en la enseñanza de la Lengua UANL (2024), Seminarios Permanentes de Estudios Literarios y de la Cultura UANL (2024) y el II Congreso Internacional Literatura Mexicana siglos XVII-XXI, UNAM (2023).

²Cursó estudios de licenciatura en Letras Españolas y doctorado en Estudios Humanísticos con orientación en literatura y discurso en el ITESM, Campus Monterrey. Cuenta con publicaciones en revistas, instituciones y proyectos nacionales e internacionales como *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *Cuadernos de Literatura* (PUJ), *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, *Humanitas*, *Aitías*, *Colsan*, *Tierra Adentro*, *Revista Tesis*, *BUAP*, entre otras. Perteneció al Cuerpo Académico de Estudios Literarios 497, de la UANL.

Las formas del engaño en *Los empeños de un engaño*, de Juan Ruiz de Alarcón

The Forms of Deception in *Los empeños de un engaño*, by Juan Ruiz de Alarcón

Resumen

La presente investigación analiza uno de los mecanismos del enredo en las comedias del Siglo de Oro: el engaño. Se presentan la tipología y jerarquías del engaño de Roso Díaz (1999b), como punto de partida para considerar la estructura del engaño en la comedia *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón. El objetivo de este estudio se realiza a través del ejercicio didascálico para identificar la tipología y jerarquía del engaño de los personajes con relación a su *modus operandi* en el enredo y, a su vez, en el desarrollo de la trama. Dentro de las conclusiones parciales de este proyecto, se observa que el engaño, además de ir acorde con el carácter de los personajes, intensifica una trama de enredo complejo y moralmente significativo.

Palabras clave: Juan Ruiz de Alarcón, *Los empeños de un engaño*, comedia de capa y espada, tipología del engaño, jerarquía del engaño.

Abstract

This research analyzes one of the key mechanisms of intrigue in Golden Age comedies: deception. Roso Díaz's (1999b) typology and hierarchies of deception are presented as a starting point for examining the structure of deception in the comedy *Los empeños de un engaño* by Juan Ruiz de Alarcón. The objective of this study is to apply a didascalic analysis to identify the types and hierarchy of deception among the characters, in relation to their modus operandi within the plot's entanglement and development. Within the partial conclusions of this project, it is observed that deception, besides being in accordance with the character's nature, intensifies a complex and morally significant plot.

Keywords: Juan Ruiz de Alarcón, *Los empeños de un engaño*, cloak-and-dagger comedy, typology of deception, hierarchy of deception.

Recurso del engaño en la comedia del Siglo de Oro

Serralta afirma que “cualquier teatro es enredo” (1988, p. 127), y este en específico no puede generarse sin una confusión o una mentira. Para trabajar en función de la intriga dentro de una estructura dramática, el enredo recurre a diversos mecanismos que generan su progresión u obstrucción. Uno de ellos nos ocupa en esta investigación: el engaño. Dicho mecanismo lo implementa el dramaturgo de acuerdo con el ritmo y los objetivos de su trama para crear enredos y resolver situaciones. En la comedia de capa y espada del siglo XVII español, “un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio” (Arellano, 1999), se recurre en gran parte al engaño.

Aunque no es propio del autor, la mayoría de los títulos de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón están relacionados con el engaño, ya sea la mentira, el fingimiento, la apariencia o la verdad: *El semejante a sí mismo*, *Las paredes oyen*, *La verdad sospechosa*, *El desdichado en fingir*, *Los empeños de un engaño*, por mencionar algunas. Por esta razón, el objetivo de esta investigación se enfoca en el análisis del engaño a través del ejercicio didáctico para identificar la tipología y jerarquía del engaño de los personajes en relación con su *modus operandi* en el enredo y en el desarrollo de la trama de la comedia *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón (1634/2024).

Como parte del marco conceptual para abordar el mecanismo del engaño en el teatro barroco español, esta investigación se centra en autores como: Roso Díaz (2002), Hermenegildo (1998), Arellano (1999), Serralta (1988), Oleza (2013) y Eiroa (2002), además de otros autores que aportaron elementos a la investigación para acotar aspectos del engaño: disfraz, personajes tipo, enredos, efectos tramoyísticos, entre otros. Por ejemplo, Zugasti (1997), en el artículo *De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina*, identifica una gama de recursos dramáticos para enmarañar directamente al enredo y describe como mecanismos del enredo: el disfraz, ocultamiento de personalidad y disimulo, trueque de personalidades, escenas nocturnas, bilingüismo, utilería escénica y efectos tramoyísticos (pp. 129-139), ya que tienen, menciona el autor, “la función básica de mantener viva la atención del espectador hasta el final, el cual suele ser muy rápido, ocupando pocos versos” (p. 139). Dichos mecanismos, de acuerdo al autor, son los más utilizados en los dramaturgos barrocos y analiza cómo estos participan en el enredo de una obra para obstruir o conseguir los objetivos de los personajes, crear confusiones o cambiar su identidad para obtener información; no obstante, lo que busca esta investigación es enfocarse en la estructura en sí del engaño, es decir, qué tipo de engaño se identifica, qué personaje lo realiza y cómo se desarrolla en las acciones dramáticas de la trama de *Los empeños de un engaño*.

El trabajo de Schwartz (2008), *Las máscaras del engaño en Quevedo y Gracián* estudia las reflexiones éticas que tanto Gracián como Quevedo recrearon en la sátira y en la ficción con algunos tipos de engañadores. Schwartz menciona que la representación de engañadores corresponde a “una descripción retórica breve según modelos frecuentes en la sátira menipea clásica y etopeyas que aprovechan un rasgo semántico privilegiado, como las que había compuesto Teofrasto, que incluyen discursos directos de los personajes” (p. 11). Esta lectura destaca que el engaño es acorde al carácter del personaje que lo implementa: nobles, privados, damas, héroes, criados, etcétera. De acuerdo con

este enfoque, se revisa que el desarrollo del engaño en la trama de la comedia *Los empeños de un engaño* contenga esa correlación, analizando qué tipo de discurso del engaño proyectan los caracteres.

Un tratamiento directo en el uso del engaño en Alarcón se encuentra en la investigación de Jules Whicker (1996), quien considera que el engaño va más allá del mecanismo en sí, pues dentro de la dramática de la época, menciona el autor, pudo ser usado como reforma moral. En este aspecto, Arellano (1999) expone la disertación de diversas posturas que los críticos han tomado al adosar el tema de la moral al género de la comedia de capa y espada, siendo que, para él, al tratarse en un universo lúdico, “su objetivo es mostrar el juego del enredo, el ingenio del dramaturgo, capaz de entretener-suspender-etrapélicamente al auditorio” (p. 66). Sin embargo, Jules (1996) observa la indiscutible presencia de la figura del engaño como uno de los vicios que dirimen las cuestiones ideológicas que preocupan a los dramaturgos de la Comedia Nueva; en el drama de Alarcón hay conexión directa entre sus objetivos morales y su técnica dramática, en la que implementa al engaño como una estrategia racional para cada personaje (p. 32). La presente investigación sigue esta línea para conocer la forma del engaño.

La última edición de la obra *Los empeños de un engaño* (1634/2024) cuenta con un análisis crítico de María Teresa Miaja de la Peña, que resalta la complejidad de la obra en cuanto a la estructura del enredo, basado principalmente en el recurso del engaño. Si bien la investigadora identifica cinco engaños estructurales del enredo, describe las acciones engañosas en tanto los motivos de los mismos, pero con ello no obtiene una estructura propiamente del engaño con relación a la acción, a la tipología, a la jerarquía y al carácter de los personajes. Evidencias que, para esta investigación, indican el problema del caso, ya que se considera, de inicio, que los vocablos derivados de un engaño (mentir, fingir, guardar secreto, disimulo, etc.) no deben tomarse en cuenta indistintamente. De acuerdo con Vilchez (1976), mentira es “falsedad de palabra como colaboradora de la acción” (p. 88), en tanto que engañar es “un medio para burlar los condicionamientos de una estructura determinada sin enfrentarse abierta o voluntariamente con ella” (p. 270). Por consiguiente, se observa que falta identificar las formas del engaño que en la comedia *Los empeños de un engaño* conforman su estructura.

Los empeños de un engaño

Los empeños de un engaño, publicada en 1634 y escrita entre 1621 y 1625 (Ruiz de Alarcón, 1634/1996), es una comedia de capa y espada de la última etapa del autor como dramaturgo. En ella los protagonistas pertenecen al mundo de la corte y se debaten a duelo por el amor de una dama; en este caso, dos damas pondrán su empeño en defender su amor por un galán.

La obra entra en las convenciones del subgénero: encuadramiento de la acción en un contexto geográfico y temporal próximo al público, ubicada en Madrid, con la particularidad de que los personajes principales viven en un mismo edificio de dos plantas, “lo que dará lugar a equívocos en

los cortejos, facilidades para irrupciones repentinasy, etc.” (Vega García-Luengos, 1998, p.551). El tema central de la comedia es el amor, aunque también participan otros subtemas: los celos, la amistad, el honor y la venganza. El engaño no se constituye en ese grupo, pero su función es incidir en ellos de formas muy variadas y dinámicas; frecuentemente es usado para enlazar los diversos temas, sean principales o secundarios, en la acción (Roso Díaz, 1999a).

Para la aproximación al análisis de la obra, se toma en cuenta la edición de Miaja de la Peña, *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón (1634/2024), de la cual se citarán fragmentos que refieran a las formas del engaño en el desarrollo de la trama, para la comprobación del estudio.

En *Los empeños de un engaño*, un criado engaña a una mujer enamorada de su amo, haciéndola creer que ella es la razón de que don Diego ronde su calle, cuando es otra de la misma casa (Teodora) el objeto de su deseo. Don Diego no puede exponer su amor por Teodora, se ve obligado a mentir y sigue el consejo de su criado: hacerle creer a Leonor que es a ella a quien pretende y que finge amar a Teodora. Como se observa, los engaños se irán sumando y, conforme avanza la trama, a don Diego no le será fácil desengañar a quien en verdad ama. La acción gira en un doble triángulo amoroso envuelto de engaños con un singular protagonismo de las damas que arriesgan todo por su amor aun estando comprometidas en matrimonio con otro galán.

En busca del engaño

El texto teatral, al ser parte del arte de la representación, requiere de un doble análisis: el del texto literario y el del texto de la representación, el cual se logra a través del estudio de las didascalías. En este caso, se revisan las que están relacionadas con el engaño desde la pauta que estructura Hermenegildo (2001), quien subraya que la característica fundamental de la didascalia “es la de identificar un conjunto de signos imperativos, indicadores y condicionantes del momento de la representación, aunque estén integrados en uno o varios órdenes de textos” (p. 121).

Las didascalías pueden presentarse en dos variantes, cada una con sus diversas modalidades, las cuales se indican con las siglas que se seguirán en el desarrollo del texto para su identificación. Las *explícitas* son una serie de marcas de representaciones visibles fuera del diálogo y a su vez se dividen en las siguientes: 1) de identificación y clasificación de personajes (DE); 2) enunciativa (DEE); 3) motriz: proxémica (entradas al espacio escénico o salidas de él, desplazamientos de los personajes en el interior del escenario) o kinésica (ordenan comunicación escénica por medio de un gesto, las posturas, formas de gesticular, de moverse) (DEM); y 4) la didascalia icónica, que indica señalamientos de objetos, personas, vestuario, etcétera. (DEI). Las didascalías *implícitas*, por otro lado, son aquellas que viven dentro del diálogo: 1) enunciativa (DIE); 2) motriz: proxémica y kinésica (DIM) e 3) icónica (DII) (Hermenegildo, 2001).

El ejercicio didascálico, en este trabajo, ubica la presencia del engaño y, aunado a ello, identifica a qué tipo y jerarquía corresponde. Esto último, partiendo de la propuesta metodológica

de Roso Díaz (2002) para conocer el uso y función que tiene el engaño en la obra de Lope de Vega, como menciona el autor: "... no se trata de hacer un análisis que determine las peculiaridades o aportaciones individuales, sino de percibir con la mayor nitidez posible la utilización que del engaño se hace a lo largo de la historia del género" (p. 447). En nuestro caso, aproximarnos concretamente al análisis de la participación del engaño en *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz. En principio, el autor señala que las jerarquías del engaño más comunes en un texto dramático son las siguientes: 1) engañadores; 2) engañados de larga duración; 3) engañados-engaños; 4) engañadores-engaños; 5) consejeros y obligados a mentir. Así mismo, define los tipos de engaños de acuerdo con la manera en que los personajes desarrollan una situación engañosa o de cómo son víctimas del mismo, es decir, si el engaño se propicia por un malentendido, fingimientos y disimulo, actos jocosos y maliciosos, una identidad oculta o mudanza del ser, por fingir enfermedades, por engaños cuya base es el secreto, verdades a medias o engaños infructuosos (Roso Díaz, 2002).

Se considera identificar, entonces, con los elementos mencionados, ¿cuáles son las formas del engaño en *Los empeños de un engaño*? y ¿qué técnicas dramáticas construye el engaño en la comedia que nos ocupa? Para ello se siguieron los siguientes pasos: 1. Identificar el engaño en las didascalías (Hermenegildo, 2001). 2. Se clasifica qué tipo de engaño es y su jerarquía con base en Roso Díaz (1999). Se analiza la función de estos engaños a través de las didascalías en momentos dramáticos específicos.

El engaño en la acción

El uso del engaño como recurso en la acción ayuda a comprobar si existe un engaño único o si son varios los que intervienen en el enredo y de qué modo inciden en la acción. Para observar de qué manera se presentan los engaños, es necesario registrar en dónde se ubican, si en el planteamiento, en el nudo y/o en el desenlace de la obra. A continuación, se muestra la tabla de recolección de datos que se utilizó para ubicar las formas del engaño que corresponden a la comedia *Los empeños de un engaño*.

Tabla 1

Muestra de recopilación de datos para análisis del engaño en *Los empeños de un engaño*

ACTO I						
Verso	Personaje	Jerarquía	Tipología	Técnico teatral	Recurso argumental	Tramoyísticos
vv. 159-162	Campana	Obligado a mentir	Cuya base es el secreto	Aparte	In media res	Balcón
vv. 263-268	Leonor	Engañada	Secreto			
vv. 309-311	Don Diego	Engañador	Verdad a medias			
vv. 317-320	Don Diego	Engañador	Cuya base es el secreto		Soliloquio/reflexión	
vv. 495-498	Teodora	Engañadora	Fingimiento	Aparte		
vv. 621-644	Teodora	Engañadora	Secreto	Aparte		
vv. 747-749	Leonor	Engañada	Fingimiento	Aparte		Puerta
vv. 830-831	Leonor	Engañadora-engañada	Acto jocoso y malicioso			
ACTO II						
vv. 1133-1134	Leonor	Engañadora-engañada	Acto malicioso			
vv. 1499-1507	Don Diego	Engañador	Cuya base es el secreto		Reflexión	
vv. 1613-1627					Soliloquio/reflexión	
vv. 1630-1634	Leonor	Engañada-engañadora	Malentendido			Puerta
vv. 1722-1724	Teodora	Engañadora-engañada	Fingimiento	Aparte		
ACTO III						
vv. 1963-1984	Campana	Obligado a mentir	Cuya base es un secreto			
vv. 2134-2137	Teodora	Engañada-engañadora	Malentendido			
vv. 2186-2197	Don Juan	Engañador-engañado	Fingimiento			

Nota: Elaboración propia a partir de la recolección de datos de la obra *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón (2024).

Al visualizar los datos recopilados en la Tabla 1, se aprecian aspectos que parecen similares, pero son características que diferencian a cada engaño. Por ejemplo, se distingue un secreto de un engaño cuya base es el secreto, es decir, cuando un personaje engaña o se ve obligado a mentir para mantener un secreto o porque sabe de un secreto no necesariamente propio, pero que le compromete a no revelarlo. Por lo tanto, quien engaña tendrá acciones diferentes a las de un personaje que guarda un secreto. Así mismo, hay que registrar si la jerarquía del engaño se lleva a cabo por un engañador o por un engañador-engañado, donde este último pudiera responder con acciones engañosas a causa de haber sido engañado, o bien debido a que el personaje engaña sin saberse engañado o a causa de un malentendido. Cuando los engaños identificados en la Tabla 1 no cuentan con recursos de apoyo técnico teatral, argumental o tramoyísticos, se dejan en blanco, lo que indica que el engaño se genera en el diálogo.

El análisis didascálico siguiente se construye a partir de reunir las características señaladas anteriormente, para relacionarlas con la ubicación del engaño en la acción, con el actante que lo ejecuta y con las técnicas dramáticas en las que se apoya el autor para implementar el engaño.

En *Los empeños de un engaño*, a partir de un engaño *in media res* se desencadena una serie de ardides que irán sumándose para establecer el planteamiento de la trama. En el acto primero, la didascalia implícita enunciativa del gracioso llamado Campana deja claro que se ve obligado a mentir por indicaciones de su amo de no revelar su secreto y, en un aparte, el personaje crea complicidad con el lector/público al ponerlo al tanto de la situación:

CAMPANA (El caso viene a obligarme, *Aparte.*
por deslumbrarla, a mentir;
que así quiero la intención
de don Diego asegurar,
pues tanto importa ocultar
que es Teodora su afición.) (vv. 159-176)

Campana le dice a Leonor que don Diego finge amar a Teodora por encubrir su amor hacia ella. Enseguida, Juan Ruiz, para complejizar el planteamiento, implementa un engaño cruzado que acciona afuera de la casa de Leonor, con el Marqués que expresa a don Diego el interés por doña Leonor, a lo que responde don Diego (DII):

DON DIEGO ... Otra hermosura, Marqués,
adoro, cuyo preceto
me obliga a guardar secreto.
MARQUÉS No importa saber quién es,
pues con eso voy de vos
satisfecho y obligado.
DON DIEGO Vivir podéis confiado
de mi amistad. (vv. 309-316)

Don Diego manifiesta que tiene un amor secreto y no es Leonor. Esta verdad a medias: “detona futuras complicaciones que se relacionan estrechamente con el tratamiento cómico del honor en varios aspectos” (Arellano, 1999, p. 63). Justo con la dama que le marcó restricción el Marqués, don Diego faltará a su palabra, ya que por las circunstancias que atraviesa, se verá obligado a seguir la mentira que ha armado su criado. Pero su plan falla cuando Leonor se percata de que ha sido engañada con el supuesto fingimiento de don Diego hacia Teodora. La didascalia implícita indica que Leonor escucha la conversación de Teodora con don Diego desde el aposento contiguo; el espacio facilita la secuencia de engaños: (DIM):

LEONOR: Oculta en este aposento
le veré sin estorbar. (vv. 725-726)

Al identificar las acciones amorosas, dice suspicaz (DIE):

LEONOR (Licencia le di *Aparte.*
de fingir; pero no tanto.) (vv. 752-781)

Están por descubrir a don Diego, quien se refugia en donde se oculta Leonor, la cual le reclama el fingimiento. Campana interviene con ingenio para rescatar a su amo, lo que se puede interpretar como la voz del autor a través del personaje, ya que ilustra al lector/público cómo funciona un engaño (DIE):

LEONOR	¿Esto es fingir?
DON DIEGO	Claro está.
CAMPANA	O ha de ser del mismo paño de la verdad el engaño, o el remiendo se verá. (vv. 782-784)

Don Sancho, hermano de Leonor, llega al recinto de Teodora, a quien pretende y protege por encargo del hermano; sin dudar, enfrenta a don Diego a capa y espada, sumándose los primos de don Sancho en la lucha. Al ver herido y con peligro de morir a don Diego a causa de la desventaja ante el enemigo, Leonor se las ingenia para salvarlo. Es un momento crucial donde confluyen engaños cruzados que arman el gran enredo.

La didascalia implícita enunciativa del siguiente fragmento muestra en aparte el sentimiento de Leonor ante las circunstancias y su decidida intervención (DIE), (DIM):

LEONOR	(Arriesgar quiero la vida <i>Aparte.</i> por tan dichosa esperanza.) Hermano, no le matéis. Primos, valedme, mirad que es mi esposo. (vv. 827-830)
--------	--

Leonor miente; ante su crisis muestra astucia e ingenio. Al detener el enfrentamiento de don Sancho contra don Diego, evita el deshonor¹ de Teodora por introducir un hombre a su alcoba, salva la situación y quedan en deuda con ella Teodora y don Diego; pasa de ser engañada a engañadora. Ejerce el tipo de engaño malicioso que apoya el conflicto de la comedia, delineado con todos sus factores: crear intriga con una mentira, resultado de la inteligencia y libertad de acción (Catalán, 2014, p. 41).

Con ello, Juan Ruiz acentúa el tono cómico de la obra, pues se expone a don Diego inmóvil ante tal declaración de Leonor, lo que confirma que “el proceder con engaño, la mentira, es producto de la cobardía del héroe, su reacción ante una situación peligrosa que le inspira miedo: sirve por tanto para expresar la ambigüedad, lo grotesco del propio héroe cómico” (Vilchez, 1976, p. 273). Con ello, don Diego se perfila como antihéroe en contraste con las acciones protagónicas de Leonor, aunque, de acuerdo con Serafín González (2003), “El enamoramiento de la dama no constituye, pues, uno de

¹ En “la construcción del juego del enredo en las comedias de capa y espada, el código de honor es un componente explotado en sus potencialidades cómicas”. (Arellano, 1999, p. 64).

los acontecimientos que precipitan la acción principal, sino uno de los impedimentos que complican y retardan la conclusión de la misma” (p. 221).

Para efecto de la teatralidad, se construye el engaño como un mecanismo dramático que no se aprecia de la misma manera en que nosotros lo entendemos, pues los códigos que lo validan están en función del tema y de la trama de la comedia, que en este caso es el amor de Teodora y don Diego. En cuanto al amor, se reflexiona sobre su función como el “motor de todas las acciones que contradicen los códigos de valores comúnmente aceptados por la sociedad: respeto a la voluntad paterna, defensa de la honra, recato femenino, etcétera” (González, 2007, p. 213). Por ende, en la teatralidad, al representar las formas del amor, se justifican acciones como la mudanza de amor por parte de las damas de las comedias de capa y espada, ya sea para elegir marido y rebelarse a la imposición familiar de un matrimonio por conveniencia o burlar las normas de su casa y demostrar con ello su “poder doméstico”, como lo denomina Arellano (2018) en el 5to Coloquio Internacional Juan Ruiz Alarcón (14:19), rasgo que se ilustra con énfasis en las damas de la comedia de *Los empeños de un engaño*.

El acto segundo abre con una escena espejo de los criados, quienes se involucran al igual que sus amos en el juego de amor, engaño y celos. Enseguida, para fines de transición temporal, Alarcón integra un fragmento con una técnica de recapitulación. Las didascalías implícitas indican el tiempo transcurrido de recuperación de la herida de batalla de don Diego y el lugar donde se encuentra. Dichas marcas prescinden de la preceptiva clasicista, puesto que, de acuerdo con Arellano (1999), la unidad de tiempo y lugar en las comedias de capa y espada se antepone al servicio de la verosimilitud, es decir, “persigue un efecto de inverosimilitud ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio” (p. 45). (DII y DIE):

DON DIEGO Huésped de don Sancho soy,
 y que a su hermana la mano
 he de dar tengo por llano,
 y ya con salud estoy;
 con que si hasta aquí el efeto
 por enfermo he suspendido,
 ya es fuerza ser su marido
 o descubrir el secreto. (vv. 925-932)

El ejercicio didáctico ubica la condición de don Diego como huésped, el compromiso marital adquirido, su estado de salud y desesperación por enmendar su situación; con ello, el autor, recuerda aspectos al lector/espectador para el seguimiento de la trama; Arellano (1999) lo denomina “función ponderativa” (p.48). En la misma línea de recuento, el personaje enuncia la necesidad de accionar y enfrentar las consecuencias de sus acciones que funcionan a manera de catáfora para generar expectativa en el lector/espectador de lo que está por desarrollarse y reflexiona (DII y DII):

DON DIEGO ... porque en su casa he vivido,
la opinión se ha confirmado.
Tantos los empeños son
en que un engaño me ha puesto.
Mira si alcanzas con esto
remedio a mi confusión. (vv. 947-952)

La conclusión de don Diego, en tono irónico, alude a la construcción de la intriga y a la complejidad que se avecina para su desenlace. De acuerdo con Serralta (1998), este es un rasgo característico donde se puede ver a través de un personaje esos momentos de “autocomentarios o guiños de los autores acerca de su propia labor de dramaturgo” (p. 1520).

Para el desarrollo del conflicto, el autor genera un ritmo vertiginoso y enfrenta el triángulo amoroso. Primero llega Leonor al cuarto de su hermano don Sancho, en donde hospedan a don Diego, ya recuperado de la herida. Leonor le recuerda su compromiso y que tiene que desengaños a Teodora. Don Diego quiere aclarar la situación, pero entra Teodora para agradecer a Leonor el gesto de salvarle la vida a su amado y, por ende, su honor. Leonor desengaños a su amiga y le informa que se va a casar con don Diego porque ahora se trata de defender su honra debido a los rumores que el suceso ha provocado. Teodora, desconcertada, pide la verdad; don Diego le responde que es a ella a quien adora, pero Leonor lo desmiente (DIE):

TEODORA Dime, Leonor, la verdad.

LEONOR Que engañaba tu deseo,
dijo.

TEODORA ¡Oh falso!

LEONOR Y que su empleo
era verdadero en mí.

Si no merezco de ti
crédito por mi nobleza,
infórmate la fineza
con que la vida le di. (vv.1133 - 1140)

El discurso deliberativo de Leonor narra los hechos como sucedieron y aclara que siempre estuvo enterada del engaño de don Diego a Teodora; da su palabra bajo el crédito de ser dama y amiga de Teodora. El antecedente de esta relación se asentó en el acto primero, cuando Teodora recibe a Leonor en su antesala y le confiesa que tiene un enamorado. Leonor, en ese recinto privado, le ofrece su amistad y confianza por ser quien es (DII):

LEONOR: ... que la palabra te doy
de estar siempre de tu parte,
si no basta asegurarte
mi amistad, siendo quien soy. (vv. 609-612)

La argumentación de Leonor es contundente. Ciertamente, don Diego le expuso que fingiría amor por Teodora, con ello queda atrapado. La verdad da razón de su fingimiento y se revierte contra él: a Teodora lo que más le pesa es el agravio, primero de quien dijo ser su amiga para quedarse con su galán y, después, descubrir que don Diego decía fingir su amor por ella, “que es negarla con los labios / delito en la fe de amor” (vv. 1149-1150). En el momento en que la palabra participa en el campo del engaño, expone Vilchez (1996), se crea la oposición del engaño contra la verdad: “Engañar es exclusivamente decir mentira” (pp. 32-33).

En el momento caótico de la acción llega un inesperado elemento; se presenta un Gentilhombre con un papel: “una técnica adicional de información y de intensificación dramática” (Neumeister, 2011, p. 275). Así lo ve don Diego cuando el Marqués le envía un papel donde le reclama que no respetó a Leonor y lo reta a duelo. Dicho papel, para efectos del engaño, despliega un doble malentendido que embrolla la situación; por una parte, el Marqués ve a don Diego como traidor y, por otra, Leonor piensa que el billete (o papel) es de Teodora y encierra a don Diego para evitar que tengan un encuentro (DIM), (DEM) y (DII):

LEONOR ¡Ah, falso! No logrará
intento tan mal nacido.

Cierra presto, cierra presto
Hace Inés que cierra la puerta.

esa puerta, que no quiero
que a medir llegue el acero
con mis criados. (vv. 1638- 1643)

El planteamiento del espacio que propone Juan Ruiz de Alarcón en esta comedia, menciona German Vega García-Luengos (1998), “manifiesta una mayor dependencia de las relaciones entre los diferentes espacios” (p. 555) al habitar las damas protagonistas en el mismo edificio, separadas por un primer y segundo piso, lo que permite un juego en el enredo muy particular. La secuencia de las marcas didácticas motrices, tanto implícitas como explícitas, precisa el ritmo vertiginoso que la escena debe llevar. Leonor da la orden de cerrar la puerta, se acata la orden, reacciona don Diego y golpea la puerta; enseguida llega Teodora y Leonor le impide pasar con don Diego. (Acto segundo), (DII), (DIM):

LEONOR ¡Qué presto,

Teodora, subiste a ver
los efectos que ha causado
tu billete!

TEODORA ¿Yo billete?
¿Qué dices?

LEONOR Teodora, ¡vete,
vete y no te den cuidado
mis cosas, ni de ese modo
disimules, que valor
tengo yo, sin tu favor,
para salir bien de todo.

TEODORA Leonor, engañada estás,
pero tu hermano y el mío
han llegado, y presto fío
que mi venganza verás.

(vv. 1665 – 1681)

El deseo de venganza es correspondido entre las damas y tratarán de que ninguna se quede con don Diego. Mudan de amor para retomar el convenio inicial de casarse cada una con el hermano de la otra. Lo anterior genera tensión en el cierre del acto segundo, todos los personajes están a punto de enfrentarse y terminar el enredo. Don Juan y don Sancho van decididos a quitar de su camino a don Diego (DII):

(vv. 1708 – 1712)

Don Sancho muestra, como buen guardián del honor, su preocupación por la presencia an-titética de la fama que se avecina de no cambiar las actitudes que se han llevado a cabo en la casa.² A la vista de este caso, de acuerdo con el Diccionario de Autoridades, se sigue la segunda acepción

² Lobato, M. (2022), en *La representación de la fama en el teatro del Siglo de Oro*, presenta la idea de la fama: “Son casos de justicia poética en los que la inventiva de los dramaturgos utiliza argumentos en tono a la reivindicación de una fama perdida hasta lograrlo, no siempre con final feliz” (p. 263).

que determina que *fama* “se toma por la opinión de alguna persona, buena o mala, conforme a su modo de obrar” (RAE, definición 2, 1732/s.f.). Don Sancho, junto con don Juan, pretenden dar final enredo, pero el dramaturgo da un giro en la trama con la noticia de que don Diego fue encontrado en la calle, al parecer, muerto. Esto causa expectativa en el lector/público al cierre del segundo acto. Dicha acción ocurre fuera de escena (Ticoscopia); los personajes, ante el hecho, revelan su verdadera preocupación: don Juan y don Sancho se ven expuestos socialmente con la caída de un cuerpo del recinto de Leonor a la calle, lo cual afecta su fama, y las damas, mortificadas por la salud de su galán, se manifiestan enamoradas.

El acto tercero abre de manera similar al segundo, con don Diego en un cuarto recuperado de la caída del balcón de Leonor, pero ahora se hospeda en una posada. La didascalia explícita indica que trae capa y espada mientras cierra un papel, lo que muestra su recuperación y buen estado para continuar su contienda. El inicial diálogo con Campana también cumple la función ponderativa de actualizarle al lector/público la situación en la que se encuentra la trama; al final del recuento, Juan Ruiz de Alarcón, a través del personaje, comparte una reflexión del daño que el mentir ejerce en el honor (DIE):

DON DIEGO: ... ¿Hay desdicha más cruel?

¿La verdad ha desmentido
con la mentira? ¿Qué haré
sin ventura y sin honor?

Vive Dios que estoy

(vv 2019-2022)

Don Diego aclara con el Marqués que él no lo traicionó, que ha sido otro malentendido provocado por su criado. Esta revelación le regresa al Marqués la esperanza de desposar a Leonor y decide apoyar a don Diego en su reconquista con Teodora. Un rasgo irónico es que, mientras eso sucede, Teodora interpretó que don Diego estaba dispuesto a matarse por Leonor y decide mudar³ su amor por don Sancho. Entre tanto, don Juan, escucha rumores sobre don Diego, sabe que son mentiras y ve la oportunidad de hacer uso de ellas para recuperar a Leonor. Es, pues, el recurso del engaño a fuego cruzado con el que continúa Alarcón en el acto tercero, dando empuje al engranaje de la acción (DII), (DIM):

DON JUAN Pues que no estorba el suceso
de don Diego mi cuidado,
que en Madrid se ha divulgado
que, privarle de seso

³ Las damas mudan de amor con frecuencia; su libre albedrío del honor está supeditado al amor y esa convención genérica “es lo que permite a las mujeres de la comedia todos sus enredos y el dominio de muchas tramas, convirtiendo en chiste lo que en la convención trágica sería su destrucción” (Arellano, 1999, p. 61). Un panorama de la mujer en el teatro se revisa también con González Luis, M. (1995).

la gota coral, cayó
del balcón, y yo con esto
que se publique he dispuesto
que don Sancho le curó
por amigo y por piadoso,
y que se erró la opinión
que atribuyó la ocasión
ser de Leonor esposo. (vv. 2186 – 2197)

Así, don Juan pretende aclarar los rumores que se han divulgado sobre su familia para re establecer el honor de Leonor y cumplir su palabra de casamiento.

El Marqués facilita un encuentro de don Diego con Teodora. Es el único momento de los enamorados solos, donde hacen recuento de sus peripecias, de los engaños y desengaños sufridos para, finalmente, declararse su amor, ahora queda enfrentarse a los demás. Ante el temor que eso provoca en Teodora, don Diego le asegura tener el apoyo de la autoridad. Se reúnen con todos, toma la palabra don Diego para recordar las leyes del casamiento que promueven el libre consentimiento de la mujer para elegir con quién casarse. Alcalá-Zamora (1949) menciona al respecto: “Sobre el problema esencial del consentimiento, de la libertad para contraer matrimonio, Alarcón es radical, partidario resuelto de esa libertad, por encima de toda imposición coactiva y ajena” (p. 39). Don Juan y don Sancho confían en que Teodora va a revisar bien sus obligaciones antes de emitir su decisión final, pero triunfa el amor y se decide por don Diego. Por su parte, Leonor también hace uso de su libre albedrío y toma venganza contra el Marqués dando su mano a don Juan.

Personajes prácticos o estrategas

¿Qué conduce a un personaje a mentir? La relación que el personaje de don Diego tiene con el engaño es desde un aspecto práctico, pues responde a las circunstancias que lo obligan a guardar un secreto (su amor por Teodora); aún sin ser su intención, se convierte en engañador (fingimientos y disimulos). Su carácter es complejo; aunque sabe que sus acciones no son correctas, se empeña en que funcionarán y va sumando más engaños, lo que provoca aparentar lo que no es y alejarlo de su objetivo. No es hasta que enfrenta las cosas con su verdad y declara su amor que todo gira a su favor.

Leonor es la dama antagonista que es engañada y, cuando lo descubre, opta por la vía del engaño con gran ingenio y astucia, se convierte en engañadora maliciosa y estratega del engaño motivada por la venganza. Aun con todos sus intentos, no consigue quedarse con don Diego. Al final, decide casarse con don Juan y rechazar al Marqués como venganza por apoyar a don Diego.

Teodora, enamorada, quiere propiciar el encuentro con su amado don Diego y está dispues-

ta a engañar para enfrentar las vicisitudes que se interponen entre ellos. Tiene una estrategia para encontrarse con él, pero pierde el control de la situación al confiar su amor secreto a Leonor, quien primero finge salvarla y después la traiciona. Aunque todo parece alejarla de su amado, Teodora es práctica, desengaña las mentiras, los fingimientos, malentendidos y verdades que le afectan. Busca venganza para que don Diego tampoco se quede con Leonor. En el tercer acto, tiene un encuentro con don Diego donde se reclaman, se desengañan y, finalmente, se confiesan su amor (DIM), (DIE):

TEODORA Si te vas

habiéndome satisfecho

entenderé que lo has hecho

para matarme no más.

DON DIEGO Pues, ¿qué quieres?

TEODORA ¡Ay de mí!

¿Qué puedo querer? Que muero

por no poder lo que quiero.

(vv. 2588 – 2594)

Don Sancho es engañado, víctima de las tretas que los demás están armando. Primero Teodora lo engaña y sale a defender su honor; después su hermana le miente al decir que don Diego es su esposo y se ocupa de solucionar las cosas (DIM), (DII):

DON SANCHO A mi cuarto le llevad,

que en él es bien que se cure,

pues es de Leonor esposo,

y desde caso es forzoso

que el secreto se asegure. (vv. 860-864)

Sus acciones corresponden a la calidad de “guardián de honor; es un tanto ridículo y burlado, al final de la comedia, queda solo” (Arellano, 1999, p. 94). Don Juan representa al noble, es otro guardián de honor, pretende un doble matrimonio, el de Teodora con don Sancho y el de Leonor con él, para enlazar las familias del mismo linaje; es engañado por su hermana y por Leonor. Con el fin de buscar una salida decorosa se convierte en engañador. Al igual que el Marqués, servirá para señalar las obligaciones y ventajas de pertenecer a la nobleza, aun y cuando eso signifique sacrificar sus deseos personales (DIE):

DON JUAN Sí, que soy desdichado,

y el escrúpulo en mi será pecado,

si es virtud el delito en el dichoso.

(vv. 1450 -1452)

El Marqués, figura monárquica⁴, es un personaje con poca participación, pero no menos importante. En esta comedia está al servicio de la intriga; cuando cree que don Diego le ha engañado, lo reta a un desafío y eso desata otros malentendidos en la trama; hacia el desenlace de la obra, el Marqués se desengaña y ayudará al encause de las acciones que apoyarán a don Diego a cumplir sus objetivos. En la dramaturgia de Juan Ruiz hay presencia de este tipo de personajes para recordar los deberes de la autoridad que, en su cumplimiento, como en este caso, lo alejan del amor, pero influye para restablecer el orden y dar muestra ejemplar del buen gobernante (DIE):

El gracioso Campana es engañador, miente a Leonor al decirle que su amo la quiere a ella, aconseja a su amo que finja amar a Leonor, entrega a Teodora la carta del Marqués que traía don Diego al caer del balcón y, por ende, esta malinterpreta que don Diego se lanzó del balcón para salvar a Leonor. Campana miente al Marqués sobre la caída de su amo por el balcón. Su naturaleza es improvisar, ser práctico, justifica sus acciones para ayudar a su amo, aunque generalmente es lo contrario. Funge como consejero con una estructura moral correspondiente a su rango (DIE):

CAMPANA De ese modo, si yo fuera
 don Diego de Luna, huyera.
DON DIEGO Y también huyera yo,
 si fuera Campana. (vv. 1484 – 1488)

La participación de las criadas de las damas consiste en ser las acompañantes. En esta comedia no avanzan como consejeras, pero construyen el triángulo amoroso entre los criados a imagen y semejanza de sus amos, marcando el deseo de aspirar a ser como ellos.

Técnica dramática del engaño

El inicio de la comedia presenta el engaño *in media res*, con el secreto amor de Teodora y

⁴ “La monarquía que traza y propone su pluma (Juan Ruiz de Alarcón) es dialogante, en el más amplio sentido de la palabra, sobre todo, porque en sus repúblicas dramáticas las responsabilidades de Estado recaen sobre el privado, por lo que la figura del rey queda abierta, hasta las últimas consecuencias, a un continuo diálogo con la corte y los problemas que aquejan a su pueblo” (Josa, 2002, p. 422).

don Diego; los apartes son otro apoyo técnico para dar a conocer las intenciones engañosas de un personaje o la reacción al saberse engañado. Al seguir la tensión dramática de la comedia se observa cómo se puntualizan los engaños y desengaños en la acción desde el planteamiento de la trama en el primer acto. Juan Ruiz teje un ritmo desenfrenado y directo sin alternar momentos que relajen la tensión en el espectador al insertar el engaño en situaciones complicadas de los personajes en escena. Cada personaje guarda un secreto o es cómplice de otro.

El engaño se estructura como eje central del enredo y de la trama, rasgo que el autor acentúa en el título de la comedia a través de su personaje principal, para sembrar curiosidad en el público en el segundo acto, donde se espera el gran enredo (DIE):

DON DIEGO ... Tantos los empeños son
 en que un engaño me ha puesto.
 Mira si alcanzas con esto
 remedio a mi confusión. (vv. 949-952)

En un segundo momento, don Diego, consciente de sus engaños y su daño, reflexiona (anagnórisis) sobre la complejidad que ha tomado el engaño inicial y que da crédito al título de la comedia (DIE):

DON DIEGO Si yo, supiera,
 Campana, lo que he de hacer,
 ¿llamárame desdichado?
 ¿Que a tan infeliz estado
 me haya podido traer
 mi engaño que, viendo el daño,
 ni puedo huir ni esperar,
 porque advierta a mi pesar,
 los *empeños de un engaño?* (vv. 1499 - 1507)

Al perder el control del engaño inicial, don Diego se interna en un laberinto sin salida. Leonor lo compromete en matrimonio (engaño argumental) y queda forzado a quedarse con ella, destacando la astucia de la mujer. En este sentido, menciona Serralta (1988) que “el hecho de que las mujeres tomen en la Comedia más iniciativas que los hombres se tiene pues que relacionar con su mayor disponibilidad técnica para los dramaturgos” (p. 134). En contraparte, los galanes están preocupados por mantener el honor, “reaccionando según las reglas intocables de un riguroso código socioteatral” (p. 134). (DIM):

Dicho hasta aquí, podemos condensar que el planteamiento de la trama se sustenta por efecto de las acciones engañosas de los personajes cercanos a don Diego (Campana y Leonor). Los engaños se manifiestan desde el inicio y diseñan en la línea dramática las bifurcaciones que desvían a don Diego⁵ de su objetivo (enamorar a Teodora).

El clímax de la obra asciende; la estrategia del engaño es a través del desengaño, donde la mayoría de los personajes en busca de la verdad encuentran nuevos enredos. Juan Ruiz, a través de sus personajes, muestra una perspectiva con doble sentido de la verdad, pues a partir de quién, cómo o en qué momento la dice, será verdad o mentira.

Las peripecias hacen la travesía ardua de don Diego hasta el último momento en que se restablece el orden: “la falsa acusación, así como el tema amoroso y la confusión laberíntica con desenlace matrimonial, son características de la comedia de capa y espada” (González, 2007, p. 213). Al final de la obra el Marqués es mediador, se aclaran los engaños, se da paso al libre albedrío que toma fuerza en voz de las damas para elegir con quién se casan, triunfando el amor de Teodora y don Diego.

Conclusiones

En la obra de *Los empeños de un engaño*, Juan Ruiz de Alarcón lleva el engaño como eje central de la trama hasta el final: no es un uso monótono, ya que a partir de un engaño fundamental se despliegan otros engaños, los cuales contribuyen al ritmo y dinámica de la comedia.

La tipología de engaños que se presentan en el planteamiento de la trama son secretos, fingimientos, malentendidos, verdades a medias y un malicioso que dan sustancia al enredo. El nudo de la comedia se enriquece con los agravios y los desengaños que ejercen el juego de desmentir las

⁵ Se define como protagonista “cuando es en él, gracias a él, con él, para él y por él que suceden los acontecimientos del drama” (Alatorre, 1999, p. 28).

verdades con las mentiras, en una contraposición que revaloriza la verdad a partir de la credibilidad que el personaje tiene ante los demás, y es hasta la última escena que los personajes se enfrentan para aclarar y ordenar el caos. Así, cada quien queda con su desengaño y con su verdad. Se muestra un final merecido dentro de la cosmovisión teatral.

El uso del engaño de mayor peso se desarrolla con los personajes centrales de don Diego y Leonor; sus engaños se focalizan en la misma línea antagónica que sus personajes. Don Diego es engañador de manera involuntaria, su intención es mentir a corto plazo, pero se interna en un sinuoso camino del que solo podrá salir con el amor. Leonor, por su parte, opta por la vía del engaño malicioso con gran ingenio y astucia, aprovecha las situaciones para revertirlas a su favor. Su motor para ser engañadora es la venganza; incluso al final, sacrifica su felicidad por ella.

La estructura del recurso precisa la relación del tipo y jerarquización del engaño con los valores éticos y sociales de los personajes. La demostración del protagónico engañador enfatiza cómo un fingimiento sin otra intención que la del amor sesga el camino de la verdad hacia las sombras del engaño. Don Diego, por evitar una situación indecorosa a Teodora, altera las apariencias y se reflejan engañosas. Con ello, Juan Ruiz expone el engaño como dilema ético en función de la construcción del enredo.

Al emplear una perspectiva didascálica, el trabajo no solo amplía la comprensión del teatro barroco, sino que puede aportar al ejercicio actoral enfoques interpretativos al identificar las formas y jerarquías del engaño en la construcción de un personaje y matizarlo acorde a la progresión del engaño en la trama, incluso, en obras dramáticas contemporáneas.

El ritmo peculiar que Juan Ruiz de Alarcón le imprime a su comedia es a través del engaño que enreda, intriga, devela y plantea el discurso sobre la verdad y la mentira a través de la teatralidad para involucrar al lector/espectador en una reflexión ética sobre las consecuencias del engaño. Es fácil engañar, pero no así, salir del engaño.

De acuerdo con Serralta (1988), la utilidad de estudios que “abordan las posibilidades técnicas de la creación puede resultar insuficiente para abordar la totalidad de las facetas de una obra, pero permite matizar y complementar las conclusiones de los diferentes e imprescindibles enfoques críticos de nuestro siglo” (p. 213). Ante este panorama, se propone conocer más la obra del autor, a partir de la construcción del engaño literal tópico recurrente, con la certeza de que dicho estudio es la base para internarse en las dimensiones éticas del engaño que refuerza tanto la dimensión cómica como la crítica moral de la obra.

Referencias

- Alatorre, Claudia Cecilia. (1999). *Ánalisis del drama*. Escenología.
- Alcalá-Zamora y Torres, N. (1949). *El derecho y sus colindancias en el teatro de don Juan Ruiz de Alarcón*. Imprenta Universitaria. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-derecho-y-sus-colindancias-en-el-teatro-de-don-juan-ruiz-de-alarcon/>
- Arellano, I. (1999). *Convención y Recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de Oro*. Gredos.
- Arellano, I. [Académico General UACJ]. (2018, 25 de mayo). *Conferencia inaugural “Imágenes de Autoridad y poder en Juan Ruiz de Alarcón” del 5º Coloquio Internacional Juan Ruiz de Alarcón*. Ciudad Juárez. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UMoO67_1n_g
- Catalán, M. (2014). *Antropología de la mentira: Seudología II*. Editorial Verbum.
- Eiroa, S. (2002). *Técnicas dramáticas de Tirso de Molina*. Universidad de Murcia. pp 711-721. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_058.pdf
- González, A. (2007). Ilusión y engaño en el teatro cervantino. *En Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (julio de 2005, Almagro)* (pp. 207-219). Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv41d1>
- González, L. M. (1995). La mujer en el teatro del Siglo de Oro español. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, (6-7), 41-70. <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol6/iss6/15/>
- González, S. (2003). El problema del protagonismo dramático en Los empeños de un engaño. *Signos Literarios y Lingüísticos*, 1, 217-226. <https://www.waldemoheno.net/signos5-1/Gonzalez.pdf>
- Hermenegildo, A. (1998). Sombras escénicas de la realidad y de la ficción: El teatro de Cervantes. En Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, *El escritor y la escena VII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: Dramaturgia e ideología. Actas de VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro celebrado en la Universidad Autónoma de Juárez en 1998* (pp. 45-60). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sombras-escenicas-de-la-realidad-y-de-la-ficcion-el-teatro-de-cervantes/>
- Hermenegildo, A. (2001). *Teatro de palabras: didascalías en la escena española del siglo XVI*. Universitat de Lleida.

- Josa, L. (2002). Hacia el pensamiento de Juan Ruiz de Alarcón. *Revista de Literatura*, 64(128), 422. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2002.v64.i128.178>
- Lobato, M. L. (2022). La representación de la fama en el teatro del siglo de oro. En Moya, I. R., y Calvo, E. (Eds.), *El Arte de la persuasión: La fabricación mítica de la realeza*. (pp. 259-280). Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Neumeister, S. (2011). Funciones y avatares de la carta en las comedias de Calderón. *Anuario Calderiano*, 4, 263–281. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/29777>
- Oleza, J. y Antonucci, F. (2015). La arquitectura de géneros en la “Comedia Nueva”: Diversidad y transformaciones. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29(3), 689-741. <https://doi.org/10.15581/008.29.2878>
- Real Academia Española. (1732/s.f.). Fama. En *Diccionario de Autoridades*, (Tomo III). <https://apps2.rae.es/DA.html> (Obra original publicada en 1732).
- Roso Díaz, J. (1999a). El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega. *Hespe-ria: Anuario de Filología Hispánica*, (2), 115-126. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=198204>
- Roso Díaz, J. (1999b). Propuesta metodológica para el estudio del engaño en la obra dramática de Lope de Vega. *Filología y Lingüística*, 25(2), 63-82. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/20557/20758>
- Roso Díaz, J. (2002). Engaños a la manera de Lope: Apuntes sobre el recurso en la dramaturgia barroca. *Anuario de Estudios Filológicos*, 25, 445-460. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=298631>
- Ruiz de Alarcón, J. (1996). Los empeños de un engaño. En Millares Carlo (Ed.). *Obras Completas de Juan Ruiz de Alarcón*. (Vol. I, pp. 701-873). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1634)
- Ruiz de Alarcón, J. (2024). Los empeños de un engaño. En T. Miaja de la Peña (Ed). *Colección obras dramáticas completas Juan Ruiz de Alarcón* (Vol. 9). Campbell, Ysla (Dir.). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/book/316>. (Obra original publicada en 1634).
- Schwartz, L. (2008). Las máscaras del engaño en Quevedo y Gracián. En F. Cazal (Ed.), *Homenaje a Francis Cerdan* (pp.669-682). Preese Universitaires Du Midi, Toulouse. <https://doi.org/10.4000/books.pumi.35501>
- Serralta, F. (1988). El enredo y la comedia: Deslindo preliminar. *Criticón*, (42),125-137. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/042/042_133.pdf

Serralta, F. (1998). Autocomentarios sobre la comedia en el teatro de Antonio de Solís. En *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Universidad de Alcalá de Henares, (Vol. II, pp. 1519-1527). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_067.pdf

Vega García-Luengos, G. (1998). En el Madrid de capa y espada de Ruiz de Alarcón. En F. Cazal, C. González y M. Vitse (Eds.). *Homenaje a Frédéric Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro [actas del VII Coloquio del Geste, Toulouse, del 1 al 3 de abril de 1998]* (pp. 545-582). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms5h2>

Vilchez, M. (1976). *El engaño en el teatro griego*. Planeta.

Whicker, J. (1996). *Fiction, deceit and Morality in the Plays of Juan Ruiz de Alarcón. 1580-1639* [Tesis de Doctorado, University of Oxford]. ORA: Oxford University Research Archive. <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:50276c64-555f-4584-9956-74a0ef3407b0>

Zugasti, M. (1997). De enredo y teatro: Algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina. En F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (Eds.), *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 1997* (pp. 109-141). Universidad de Castilla-La Mancha. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz9199>

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 03 de abril de 2025

ACEPTADO: 16 de junio de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i3.18>

■ **Estudio desde el feminismo de *Les Noces*, una obra de Bronislava Nijinska** **A Feminist Study of *Les Noces*, a Work by Bronislava Nijinska**

Alejandra Olvera Rabadán¹

Facultad Popular de Bellas Artes

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Morelia, Michoacán, México

Contacto: alejandra.olvera@umich.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7950-3115>



¹ Doctora en Ciencias del Arte con especialidad en teoría, historia y crítica de la danza, por la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). Realiza investigación sobre corporalidad y procesos creativos en danza. Profesora en licenciatura y doctorado de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores.

Estudio desde el feminismo de *Les Noces*, una obra de Bronislava Nijinska

A Feminist Study of *Les Noces*, a Work by Bronislava Nijinska

Resumen

El ámbito de la coreografía del ballet ha sido protagonizado mayoritariamente por hombres, pero a inicios del siglo XX, Bronislava Nijinska fue coreógrafa en los Ballets Rusos de Diaguilev, creando obras de gran importancia para el desarrollo posterior del ballet, por sus planteamientos creativos. Sin embargo, solamente se conservan dos de sus más de setenta obras, y en la literatura sobre el ballet en el siglo XX prácticamente no se ha estudiado su trabajo. Esta investigación se propone analizar, desde una perspectiva feminista, las condiciones de desarrollo del campo del ballet y de sus estudios que impidieron la conservación de las obras de Bronislava. Para comprender la inadecuación entre la importancia del trabajo de Bronislava y los escasos estudios que existen sobre su obra, se examinan las principales aportaciones de Nijinska y se analiza una de sus coreografías más emblemáticas. Además, se realiza una revisión del desarrollo de los estudios sobre el trabajo de Bronislava, así como las relaciones que otros coreógrafos han tenido con la obra de Nijinska. Este estudio permite comprender cómo las condiciones estructurales del funcionamiento del ámbito del ballet dificultan el desarrollo y validación del trabajo coreográfico de las mujeres.

Palabras clave: Coreografía, mujeres, danza, conservación

Abstract

The field of ballet choreography has been dominated by men, but at the beginning of the 20th century, Bronislava Nijinska was a choreographer at Diaghilev's Ballets Russes, creating pieces of great importance for the subsequent development of ballet due to their creative approaches. However, only two of her more than seventy works have survived, and her work has hardly been studied in the literature on ballet in the 20th century. This research aims to analyze, from a feminist perspective, the conditions of development of the field of ballet and its studies, which prevented the preservation of Nijinska's works. To understand the mismatch between the importance of Nijinska's artwork and the scarce studies that exist on her work, Nijinska's main contributions are examined, and one of her most emblematic choreographies is analyzed. In addition, a review of the development of studies on Nijinska's work is carried out, as well as the relationships that other choreographers have had with Nijinska's work. This study allows us to understand how the structural conditions of the ballet field hinder the development and validation of women's choreographic work.

Keywords: Choreography, women, dance, conservation

El estudio de la danza desde una perspectiva femenina

Cuando el tiempo de la danza ha terminado, pareciera que la obra se ha esfumado. Sin embargo, permanecen muchos vestigios: la danza queda en la memoria de los cuerpos que bailaron, en las imágenes y en las narraciones que se contaron sobre la danza. El ballet es un arte en el cual el trabajo de curaduría para el mantenimiento o recuperación de las obras del pasado es muy importante, y debe ser sostenido si se quiere preservar la obra. Resulta prácticamente imposible resguardar o mantener vivas las composiciones coreográficas del ballet sin la memoria de los cuerpos o la notación del movimiento, como la labanotación, sistema similar a la partitura musical.

Las circunstancias que hacen que algunas obras del ballet permanezcan y otras se pierdan son complejas, pero hay un asunto de género latente en este proceso y del cual casi nunca se habla. Al pensar en esto, se hace evidente la necesidad de reestructurar los estudios sobre la danza desde una perspectiva femenina para recuperar a coreógrafas como Bronislava Nijinska. El campo de la coreografía del ballet ha estado gobernado ampliamente por hombres, a pesar de lo cual Nijinska se abrió camino realizando más de setenta obras y trabajando en las más importantes compañías del mundo. Sin embargo, su trabajo no ha sido suficientemente recogido en los estudios sobre danza y sus obras no fueron sostenidas en el tiempo, cosa que sí se ha hecho con el trabajo de coreógrafos hombres con quienes convivió. El objetivo del presente artículo es analizar la importancia del legado de Bronislava Nijinska en el desarrollo del ballet a nivel mundial, por medio del estudio de su trayectoria y del análisis formal de una de sus obras más importantes: *Les Noces*.

Para entender la importancia del legado de Bronislava Nijinska se implementaron dos estrategias. La primera consistió en la realización de un estudio histórico que permitió ubicarla en su entorno y analizar, desde las teorías del feminismo, las condiciones en las cuales se desarrolló su trabajo. Esta parte de la investigación se elaboró a partir de la recopilación de material documental y audiovisual existente, incluyendo textos que abordan directamente su trabajo, las memorias de la propia Nijinska, la investigación realizada por Lynn Garafola sobre la vida de la coreógrafa y los registros existentes sobre las dos obras que se conservan: *Les Noces* y *Les Biches*. En esta misma línea, fue fundamental la revisión de documentos sobre personalidades de la danza con quienes la creadora trabajó, como los realizados sobre Diáguilev, Vaslav Nijinsky, Léonide Massine, entre otros, en los cuales tangencialmente se ofrece información sobre ella. Del mismo modo, se estudiaron aquellos documentos sobre personalidades de la danza como Frederick Ashton, Mercedes Quintana, Nellie Happee y algunos más, con quienes no necesariamente trabajó Bronislava, pero que ofrecen la información necesaria para vislumbrar el impacto de la coreógrafa en el desarrollo del ballet en el siglo XX. La segunda estrategia consistió en la realización de estudios formales gracias a los cuales fue posible analizar, en términos coreográficos y de la construcción del lenguaje, su verdadera influencia en la creación coreográfica del ballet.

En esta investigación se observa cómo el hecho de que Bronislava Nijinska fuera mujer condicionó la permanencia de sus obras por razones ajenas a la importancia o la influencia que estas tuvieron en el desarrollo del ballet. Debido a su temática, este artículo se enfoca específicamente en *Les Noces*.

Para el comienzo de esta investigación, se hizo una revisión del desarrollo de las vanguardias históricas en Europa, particularmente aquellas iniciadas en Rusia. Comprender las transformaciones que dichas vanguardias propusieron en el campo del arte fue determinante para la realización del análisis formal de *Les Noces*, porque brindó una perspectiva más completa sobre cómo, por ejemplo, Bronislava retomó en este trabajo principios compositivos del constructivismo ruso. Además, el estudio del desarrollo del ballet en Rusia a inicios del siglo XX fue importante para dimensionar cómo fue posible que una mujer tuviera espacio para la creación coreográfica y las condiciones bajo las cuales se inició el trabajo de la coreógrafa rusa en este campo específico.

Para el análisis formal de *Les Noces*, en un primer momento se seccionó la obra para observar específicamente cada uno de sus componentes. En un segundo momento se estudiaron las relaciones que dicha composición coreográfica establece entre sus distintas partes. Finalmente, se estudiaron las relaciones que se pueden observar desde la pieza con su entorno social y cultural con el desarrollo del arte de su época y con las otras obras de la misma autora y de otros coreógrafos de los Ballets Rusos de Diáguilev, compañía donde se creó *Les Noces*.

El análisis formal para este artículo se apoyó en teorías del feminismo, particularmente en autoras como Judith Butler, desde quien se puede comprender que existe una relación entre las construcciones estereotipadas de género y las posibilidades de desarrollo profesional de las personas; o Simone de Beauvoir, quien analizó cómo el desarrollo profesional de las mujeres se ha visto limitado por las estructuras sociales y culturales. Integrar esta perspectiva feminista a la investigación permitió comprender la forma en la que la misma obra *Les Noces* fue creada desde una perspectiva crítica del patriarcado, pero también dio la posibilidad de comprender las dificultades vividas por Bronislava para la conservación de sus creaciones. La integración de las teorías del feminismo llevó a la investigación a que no se limitara al análisis de la obra, sino que se hiciera una revisión del impacto de la vida profesional de Bronislava Nijinska en el desarrollo del ballet a nivel internacional, así como el estudio de la desproporción de ese impacto en relación con la conservación de sus obras.

Los orígenes: Los Ballets Rusos de Diáguilev

A inicios del siglo XX se produjo un importante cambio en el ballet con el surgimiento de los Ballets Rusos de Diáguilev, compañía activa de 1909 a 1929. Las transformaciones en la producción danzaria de esta compañía tuvieron efectos en el ballet a nivel mundial, por lo cual se le puede ver como el origen de lo actualmente conocido como ballet contemporáneo. La importancia histórica de los Ballets Rusos no solamente se debe a las obras que en ellos se produjeron, pues se puede entender a esta compañía como un semillero donde iniciaron sus trabajos coreográficos personas que posteriormente tuvieron gran influencia en el ballet a nivel mundial.

La compañía tenía un funcionamiento muy peculiar, porque para la creación de las obras se conformaban equipos interdisciplinarios donde había artistas visuales, músicos y dramaturgos, quienes colaboraban coordinadamente con el coreógrafo para la concreción de las piezas artísticas. Por esta ra-

zón recibió una importante influencia de las vanguardias históricas, a las cuales pertenecían muchos de estos artistas visuales y músicos. La selección de los equipos de trabajo estaba a cargo del mismo Diáguilev, quien buscaba a artistas que pudieran proponer ideas innovadoras, lo cual le hacía no solamente un empresario, sino una suerte de curador. Podemos encontrar a artistas como Natalia Goncharova, Alexander Benois, Léon Bakst, Nicholas Roerich, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Max Ernst, Joan Miró, y a músicos como Erick Satie, Nikolai Rimski-Korsakov, Alexandre Glasunov, Manuel de Falla, Claude Debussy, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, entre otros (Buckle, 1979).

Los Ballets Rusos de Diáguilev tuvieron varias etapas y cada una contó con un coreógrafo principal. El primero fue Michel Fokine (Buckle, 1979), quien introdujo las primeras grandes transformaciones a la coreografía, destacándose el hecho de que quitó el argumento a los ballets para enfocarse en construir personajes desde el movimiento solamente, lo cual fue el primer paso rumbo a la abstracción desarrollada posteriormente en la compañía. Después siguió Vaslav Nijinsky, quien transformó el lenguaje corporal empleado en las coreografías, alejándose de la tradición del ballet y sus acrobacias, además de cambiar la relación entre la música y la danza en su proceso de creación.

Un importante tercer periodo de los Ballets Rusos fue encabezado por Léonide Massine, pues trabajó con artistas visuales de las vanguardias históricas, lo cual le permitió resignificar la relación entre vestuario, escenografía y coreografía, alejando la conexión de estos tres elementos de una mera función narrativa. La obra de Massine se caracteriza por alejarse de las temáticas eslavas. Además, destaca la introducción del ruido como parte de la construcción sonora de las obras.

En la siguiente etapa fue turno de Bronislava Nijinska como la coreógrafa principal. Cabe destacar que ella es la primera mujer en la historia del ballet en tener un papel destacado en la creación coreográfica internacional. Sorprende, por lo tanto, el hecho de que en la actualidad solamente se conservan dos de sus obras en escena. Nijinska fue quien realmente comprendió las propuestas de Ígor Stravinsky en la estructuración musical y llevó estos principios creativos a la danza; introdujo el uso de ropa cotidiana como vestuario y realizó coreografías con temáticas abiertamente feministas, como son la creación de personajes que desarticulan los estereotipos de género o la presentación crítica de prácticas culturales como el matrimonio. Una de las batallas de Nijinska, mientras trabajó en los Ballets Rusos, fue su búsqueda de una creación desligada del libreto, el cual, a su parecer, supeditaba a la coreografía a la creación literaria.

Más adelante siguió un periodo de indefinición que se dio por la dificultad de encontrar a una figura tan destacada como Nijinska. En esta fase de transición varios coreógrafos colaboraron sin tener una particular aportación. Finalmente, George Balanchine obtuvo este cargo en la compañía, pero poco después la muerte de Diáguilev llevó a la desaparición de los Ballets. George Balanchine trabajó muy poco en los Ballets Rusos, realmente sus principales aportaciones a la escena mundial las desarrolló en Nueva York. Sin embargo, sus experiencias en la compañía de Diáguilev fueron fundamentales, porque ahí fue donde nacieron sus principales ideas coreográficas, como son: la transformación del lenguaje del ballet, la simplificación de los diseños de vestuario y escenografía, y la creación coreográfica totalmente desvinculada de la narrativa. La manera de crear de Balanchine fue muy bien recibida en Nueva

York, donde la abstracción fue un asunto muy importante, no solamente en la danza moderna sino también en las artes visuales y en la música.

En los Ballets Rusos se pueden ver cambios radicales en las estructuras coreográficas, las cuales antiguamente solo concebían grandes obras en varios actos. En cambio, se produjeron obras cortas de pocos minutos como *La muerte del cisne* que Michel Fokine hizo para Ana Pavlova (Pasi y Agostini, 1987), o *Los dioses piden limosna* de George Balanchine, obra en un acto de duración media (Pasi y Agostini, 1987). Esto hacía que los programas de danza fueran conformados por varias propuestas y no con una sola obra larga, como solía ser en el siglo XIX.

Así mismo, se modificó la manera de entender la relación entre cuerpo de baile y solistas. En términos argumentativos, los cuerpos de baile se conformaron como personajes y no como meros acompañantes de la acción de los solistas. En términos coreográficos, los cuerpos de baile adquirieron gran complejidad, que antaño era reservada para las figuras solistas. En este aspecto, quien más lejos llevó la exploración fue Bronislava Nijinska, en su coreografía *Les Noces*, la cual se analizará a detalle más adelante.

Otro cambio importante fue el de las temáticas de las obras. Había algunas sin una temática argumentativa, como *Las sálfides* de Michel Fokine, cuya coreografía presenta personajes fantasiosos y etéreos propios del romanticismo, pero la composición escénica no tiene argumento, solo muestra a esos personajes danzando. También se introdujeron creaciones con temáticas propias del folklore ruso como *El pájaro de fuego*, también de Fokine, o *La consagración de la primavera* de Vaslav Nijinski (Pasi y Agostini, 1987), trabajo que, si bien se perdió en su versión original de 1913, fue recreado por The Joffrey Ballet en 1987 (Shawm Kreitzman, 2016). Además, esta propuesta fue retomada y recreada –sin intentar ser fieles al original de Nijinsky– por los más importantes coreógrafos del siglo XX, como Maurice Béjart, Pina Bausch, entre otros, convirtiéndose también estas versiones, en creaciones emblemáticas del siglo pasado. Otra de las líneas que se exploraron en los Ballets Rusos de Diáguilev fueron las temáticas cotidianas como fiestas, eventos deportivos, convivencias en la playa, entre otras, las cuales solían tener elementos críticos con los modos de vida del momento. Ejemplos de este tipo de obras es *Les Biches* y *El tren azul*, ambas con coreografía de Bronislava Nijinska.

La relación del movimiento con los aspectos sonoros de la obra fue otra importante aportación de esta compañía. Se empezaron a hacer, por primera vez, composiciones coreográficas con música del pasado que no había sido creada para la danza, como *Las sálfides* de Fokine, cuya musicalización se conformó a partir de fragmentos de obras de Frédéric Chopin. Pero el trabajo más emblemático en la relación de la música con la danza fue *La consagración de la primavera*, en la cual los procesos de creación coreográfica y de composición musical fueron paralelos. Anteriormente, o se componía la música y a partir de ella se creaba la coreografía, o a la inversa, se hacía la coreografía y a partir de ella se componía la música. La manera de armar equipos de artistas de Diáguilev permitió que se rompiera la barrera entre disciplinas y que, de manera interdisciplinaria, se creara este ballet importantísimo para la danza de todo el siglo XX.

Igor Stravinsky, responsable de la composición musical de *La consagración de la primavera*, estaba explorando con la desarticulación de la métrica y cambiaba constantemente el tipo de compás que utilizaba. Esto era acompañado por la creación coreográfica, a cargo de Vaslav Nijinsky, quien también cambiaba rítmicamente la coreografía en función de los juegos musicales. Esto resultaba particularmente difícil de entender para quienes bailaban la obra.

La partitura de *La consagración de la primavera* de Stravinsky era tan complicada que ni siquiera los grandes directores podían seguirla inmediatamente, y durante los ensayos posteriores con la orquesta fue necesario que Stravinsky se parara al lado del director para ayudarlo (Nijinska, 1981/1992, p. 458).¹

Cuando esta obra fue creada, Bronislava Nijinska se desempeñaba como *regisseur*. En las estructuras de las compañías de ballet, el *regisseur* es quien se dedica a dirigir los ensayos, puede ser o no quien realiza la coreografía, pero es la figura en cuyos hombros recae el éxito de la obra en términos interpretativos. En el proceso de montaje de *La consagración de la primavera*, Vaslav Nijinsky, carente de paciencia y capacidades comunicativas, no lograba que los bailarines entendieran los aspectos rítmicos de la obra. Bronislava Nijinska propuso entonces trabajar con la Euritmia de Émile Jaques-Dalcroze, un método de enseñanza de la música a partir del movimiento, lo cual fue importante en el ámbito de la danza moderna y, en este caso, ayudó a la comprensión de lo que Nijinsky pedía. Cabe destacar que el trabajo de Bronislava fue fundamental para el logro de este ballet, aunque su nombre no destaca en los créditos del mismo. Sin embargo, esta experiencia fue importante para la posterior composición de una de sus obras maestras, *Les Noces*, la cual también tiene música de Igor Stravinsky.

Nijinska escribió diarios sobre esa primera etapa en los Ballets Rusos de Diaguilev, los cuales fueron posteriormente editados y publicados por su hija Irina Nijinska. Desafortunadamente, estas memorias solo abarcan la etapa en la que Vaslav Nijinsky trabajó en los Ballets Rusos, pero constituyen una importante fuente de información sobre aquellos asuntos que fueron importantes para ella y tuvieron efectos en su creación posterior. Sobre *La Consagración de la primavera*, la coreógrafa rusa reflexiona “En la coreografía de Nijinsky, ya no existen los arreglos simétricos y los patrones repetidos del cuerpo de baile” (Nijinska, 1981/1992, p. 459).² Esta experimentación con el trabajo de los grupos y con la construcción del movimiento fueron aspectos fundamentales en la creación posterior de Bronislava Nijinska, aunque ella lo hizo de manera muy distinta de como lo hizo su hermano Vaslav, sin embargo, en ambos está presente el interés de experimentar particularmente con estos dos aspectos. También la relación creativa con Stravinsky fue diferente entre ambos, porque para Vaslav, el músico fue una suerte de mentor, y sus experimentaciones coreográficas estaban fuertemente influenciadas por las creaciones de Stravinsky. En cambio, Bronislava mantuvo una relación de horizontalidad, fue más independiente de Stravinsky al momento de crear.

¹ Traducción: Alejandra Olvera Rabadán. Texto Original: “The score of Stravinsky’s *Sacre du Printemps* was so complicated that even great conductors could not immediately follow it, and during later rehearsals with the orchestra it was necessary for Stravinsky to stand next to the conductor to assist him”.

² Traducción: Alejandra Olvera Rabadán. Texto original: “In Nijinsky’s choreography the symmetrical arrangements and repeated patterns of the *corps de ballet* no longer existed”.

El trabajo colectivo desarrollado entre artistas visuales y de la danza fue central en la compañía de Diáguilev. La conformación de vestuario y escenografía dejó de ser un asunto decorativo o narrativo y se conformó como eje para la creación colectiva. Algunas coreografías fueron hechas a partir de prendas escénicas prediseñadas, como el célebre Ballet *Parade* de Léonide Massine, creado en colaboración con Pablo Picasso, que se conoce como uno de los pocos ballets cubistas de la historia. *Parade* es un ballet sin argumento, cuyos atuendos son figuras entre vestuario y marioneta que transforman los cuerpos humanos. Esta concepción de indumentaria solamente fue vista en esa época en los ballets de la Bauhaus, una importantísima escuela de arquitectura, arte y diseño que, sin embargo, no tuvo mucho contacto con los Ballets Rusos de Diáguilev.

El ballet cuenta con un lenguaje de movimiento con orígenes en las cortes europeas, lo cual lo caracteriza y, a la vez, lo diferencia de otras danzas. En el desarrollo del lenguaje del ballet se fueron sumando movimientos y dificultades técnicas a lo ya estructurado. En los Ballets Rusos, quienes bailaban habían tenido una formación en esa técnica que hoy se le conoce como académica, pero en muchas de las obras hubo grandes transformaciones al lenguaje de movimiento. La eliminación de las zapatillas de puntas fue uno de esos cambios de muchas de las coreografías. Otras de las modificaciones al movimiento fueron: la introducción de posiciones paralelas, como hizo Vaslav Nijinsky en *La siesta de un fauno*; la mezcla de movimientos propios del folklore ruso con movimientos de ballet, presente en obras como *Les Noces*, de Bronislava Nijinska; y finalmente, la desestructuración de la pantomima que caracterizó a todo el ballet del siglo XIX. La desarticulación de la función narrativa del movimiento con rumbo a la abstracción se fue dando paulatinamente durante el desarrollo de la compañía y terminó de cristalizar con George Balanchine.

Los cambios que se realizaron en los Ballets Rusos de Diáguilev tuvieron un papel importante en la creación coreográfica del ballet posterior en todo el mundo. En parte porque, tras la disolución de la compañía, sus bailarines y coreógrafos se dispersaron por todo el orbe. La compañía inició sus trabajos en Rusia, antes del triunfo de la Revolución rusa, pero ya desde esa época muchas de las presentaciones se hacían fuera del país debido a que la escena de la Rusia zarista estaba dominada por el romanticismo tardío y no se entendían bien las propuestas creativas de los Ballets. Más tarde, con el surgimiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, los Ballets Rusos se establecieron completamente fuera del país, porque el Estado controlaba la creación artística buscando que esta se relacionara con el discurso socialista, que no tenía nada que ver con lo que la compañía estaba creando. Bronislava Nijinska nunca regresó a su patria y ella misma inició un periplo de trabajo por muchos países disgregando su influencia en todos ellos.

Bronislava Nijinska: una mujer coreógrafa en un mundo de hombres

Mientras estuvieron activos los Ballets Rusos de Diáguilev, en la danza moderna también se dieron experimentaciones que abrieron nuevos caminos para la danza y que tuvieron muchas similitudes con las creaciones de la compañía. Sin embargo, las rutas de ambas danzas se cruzaron muy poco.

Existe una importante diferencia entre la manera de funcionar de las compañías de ballet en general y los Ballets Rusos en particular, y las agrupaciones de la danza moderna. Esta diferencia ha influido notablemente en la posibilidad que han tenido las mujeres para abrirse camino como coreógrafas, tanto en una, como en otra forma de danza.

En las compañías de ballet, incluida la de Diáguilev, hay estructuras jerárquicas en las que los puestos directivos y creativos por lo general han sido ocupados por hombres. Por otro lado, son en su mayoría bailarinas mujeres quienes participan de la danza, cumplen un rol inferior en la jerarquía de la compañía y su acción está totalmente supeditada al coreógrafo, regisseur y/o director. Esta estructura permanece aún en la actualidad y los puestos directivos y creativos siguen siendo ocupados mayoritariamente por hombres, aunque cada vez es mayor la presencia de mujeres.

Al considerar el liderazgo artístico por tamaño de la compañía, DDP encontró que 6 de las 8 (75%) compañías más grandes, aquellas con más de 100 bailarines, están dirigidas por directores artísticos hombres. De manera similar, 16 de 22 compañías (73%) con 74-99 bailarines, y 18 de 30 compañías (60%) con 50-74 bailarines están dirigidas por directores artísticos hombres³ (Dance Data Project, párr. 3, 2023).

En contraste, la mayor parte de las agrupaciones de la danza moderna eran dirigidas por mujeres y la mayoría de las coreógrafas eran mujeres también. Esto quizás tiene que ver con que la danza moderna surgió con Isadora Duncan, una danzarina feminista de origen norteamericano que vivió muchos años en Europa. Isadora decidió desprenderse de las descripciones de lo que la danza escénica debía ser, así como de sus estructuras de difusión. Bailó mucho sola, tanto en teatros como en espacios alternativos. Creó varias escuelas en donde enseñaba danza como una práctica de libertad. Duncan abrió el camino para el surgimiento de la danza moderna, la cual, de origen, es una danza que contempla la participación plena de las mujeres.

Por su parte los Ballets Rusos de Diáguilev, aunque en términos creativos produjeron grandes transformaciones al ballet, en su estructura jerárquica no fueron tan revolucionarios. En este aspecto, se puede decir que en cierta medida se dio continuidad a la tradición de la organización de las compañías de ballet, iniciada siglos atrás en las cortes europeas, donde era impensable la rectoría de una mujer. A pesar de esto, y debido al increíble talento de Bronislava Nijinska, Diáguilev decidió darle un espacio como coreógrafa, con lo cual se inició la participación de las mujeres en la creación del ballet. Esto no quiere decir que para ella fuera fácil abrirse camino en la compañía: el mismo Diáguilev consideraba que ella habría sido mucho más importante coreógrafa si hubiera sido un hombre. En su libro sobre Diáguilev, Richard Buckle hace referencia al pensamiento del empresario sobre Nijinska. “La admiraba y le tenía aprecio, pero era categórica, difícil y decidida, y esto, a él, le parecía inadmisible en una persona de su sexo” (Buckle, 1979, p. 485).

³ Traducción: Alejandra Olvera Rabadán. Texto original: “When considering artistic leadership by size of company, DDP found that 6 out of the 8 (75%) largest companies – those with more than 100 dancers – are led by male artistic directors. Similarly, 16 out of 22 companies (73%) with 74-99 dancers, and 18 out of 30 companies (60%) with 50-74 dancers are led by male artistic directors”.

Bronislava Nijinska trabajó varios años en los Ballets Rusos, pero en la mayoría de los textos sobre historia de la danza, solamente se hace referencia a su época como coreógrafa. Sin embargo, ella fue durante mucho tiempo bailarina de la compañía. Posteriormente, cuando Vaslav Nijinsky asumió el rol de coreógrafo principal, Nijinska le ayudó en la dirección de los ensayos y jugó un rol muy importante para que las obras de este se concretaran. Cuando Nijinsky dejó la compañía ella se fue también, pero más tarde fue llamada por Diaguilev para que bailara, hiciera coreografía, y continuara con el remontaje de obras de repertorio de las etapas de Vaslav Nijinsky, Michel Fokine y de Leonide Massine.

La conservación de las obras en el ballet es un tema importante para las compañías. Una buena parte del tiempo de trabajo se emplea en el mantenimiento del repertorio. En este sentido, las compañías bien podrían entenderse como museos dedicados a la conservación, con la diferencia de que las piezas se conservan en las memorias corporales de las personas que las bailan. En muchas ocasiones, cuando las coreografías dejan de bailarse por un tiempo, se pierden fragmentos de ellas, por lo cual deben coreografiarse de nuevo.

En la época en la que Bronislava Nijinska regresó a los Ballets, se encontraban remontando la obra *Dafnis y Cloe* de Michel Fokine. Nadie se acordaba del Pas de Deux, un importante segmento de la obra, entonces Nijinska se dio a la tarea de volver a coreografiar ese fragmento (Garafola, 2022). Lo mismo ocurrió cuando The Joffrey Ballet volvió a traer a la escena *La consagración de la primavera* de Vaslav Nijinsky en 1987 (Shawm Kreitzman, 2016). Esta condición efímera de la danza, que dificulta su conservación, hace que la noción de coreografía sea flexible.

Si vamos más atrás en la historia, podemos encontrar ballets que se han conservado de manera ininterrumpida hasta nuestros días, como *Coppelia* de Arthur Saint Léon, estrenado en 1870 y actualmente bailado por la gran mayoría de las compañías del mundo. En casi todas las versiones disponibles en la actualidad, la bailarina que representa al personaje de Coppelia realiza, en el último acto, un paso en serie conocido como fouettés. Pero si conocemos el desarrollo de la técnica académica, sabemos que ese paso, realizado en serie, fue creado más de dos décadas después de su estreno, cuando se hizo la segunda versión del ballet *El lago de los cisnes*. El propósito de este paso estaba asociado con el argumento del ballet, en el cual el cisne negro mareaba y engañaba al príncipe con sus encantos, y el movimiento expresaba este engaño. Así pues, podemos decir que, si bien existe un proceso de conservación de las obras en términos coreográficos, también es frecuente añadirles cambios sin que esto necesariamente implique tratarse de otra obra.

En la mayoría de las compañías el trabajo se divide entre la reposición de ballet de repertorio del pasado con creación de nuevas obras. En el caso de los Ballets Rusos de Diaguilev esto no era diferente, pero los ballets que se reponían eran los propios creados por la compañía. Los programas se componían a partir de obras tanto nuevas como de repertorio. En la época en donde Bronislava Nijinska fue la coreógrafa principal, ella se encargaba de estos dos aspectos del trabajo, tanto de la reposición de obras, como de la creación de nuevas coreografías. Sin embargo, cuando salió de la compañía por diferencias con Diaguilev, regresó a trabajar por un tiempo Léonide Massine y posteriormente se unió George Balanchine. Ambos coreógrafos parecieron decididos a eliminar del repertorio de la compañía

toda la obra realizada tanto por Vaslav Nijinsky como por Bronislava Nijinska, con lo cual se perdieron de la memoria de los cuerpos las creaciones de ambos. El fin abrupto de la compañía tampoco ayudó a la conservación de estos trabajos. Durante su estancia en los Ballets Rusos de Diáguilev, las principales coreografías de Nijinska fueron: *El zorro* 1922, *Les Noces* 1923, *Les Biches* 1924, *Los fastidiosos* 1924, *El tren azul* 1924 y *Romeo y Julieta* 1926.

Cuando Nijinska dejó de manera definitiva los Ballets Rusos, fue a trabajar en la compañía de Ida Rubinstein, quien también había sido bailarina con Diáguilev. Esta compañía fue un espacio muy importante para Nijinska porque Ida Rubinstein le dio todo el soporte y la libertad para desarrollar su obra como la imaginaba. Ahí creó propuestas como *Bolero* (1928) —posteriormente vuelta a coreografiar por Maurice Béjart en una versión que no pretendía retomar ningún aspecto del original de Nijinska—, *El beso del hada* (1928), *El vals* (1929), entre otras.

Mientras Nijinska trabajó en la compañía de Ida Rubinstein, se enfocó más en lo que posteriormente se conoció como neoclasicismo. En la mayoría de los libros de historia de la danza se considera a George Balanchine como el padre de esta corriente dentro del ballet, pero en realidad fue Nijinska quien incorporó primero en sus coreografías elementos con estas características.

Maurice Béjart, Frederick Ashton e incluso Jiří Kylián, fueron importantes coreógrafos exponentes del ballet neoclásico. Este tipo de ballet se caracteriza porque, sin desarticular los principios de la técnica académica, añade una mayor libertad al movimiento del torso y del cuerpo en general. De estos coreógrafos, el que públicamente reconoció la influencia recibida de Bronislava Nijinska, fue Frederick Ashton, quien en 1963, siendo director del Royal Ballet en Londres, pidió a Bronislava ir a la compañía a remontar *Les Noces* y *Les Biches*, lo cual permitió que estas dos obras, todavía recordadas por su creadora, pudieran ser conservadas hasta nuestros días. Todos los demás trabajos de Bronislava, más de setenta, se perdieron completamente.

A diferencia de Vaslav, Nijinska recuperó los principios de movimiento de la técnica académica, como el uso de las puntas, y los integró a otras exploraciones como el trabajo de brazos, mucha variación en las direcciones del movimiento de la cabeza y una gran complejidad para la coordinación de las piernas. Para ella, la precisión del movimiento era algo muy importante, lo cual está relacionado con su trabajo como docente, generando su propia metodología de creación, asentada en un libro escrito por ella en 1920, *La escuela del movimiento, teoría de la coreografía*, título desafortunadamente también perdido.

De igual modo, la trascendencia de Nijinska puede rastrearse indirectamente en coreógrafos como Jerome Robbins, norteamericano e hijo de padres rusos quien trabajó estrechamente con George Balanchine. Robbins realizó versiones propias de los ballets *La siesta de un fauno* de Vaslav Nijinsky y *Les Noces* de Bronislava Nijinska. Estas coreografías, al igual que las versiones de *La consagración de la primavera* y *Bolero* de Maurice Béjart, retomaban la música y parte de la idea o temática de las obras originales, pero eran en realidad creaciones completamente nuevas y desvinculadas, en términos coreográficos, de las versiones originales de Vaslav y Bronislava. Son piezas que, si bien reciben la influencia de las versiones originales, no pretenden reponerlas o remontarlas, sino crear versiones

completamente nuevas. En ambos casos, tanto Maurice Béjart como Jerome Robbins, pueden ser reconocidos como exponentes del ballet neoclásico, aun cuando también recibieron otras influencias.

La importancia de Bronislava Nijinska en la evolución del ballet a nivel mundial se puede observar en muchos ámbitos, tanto en el impacto que ejercieron sus propuestas creativas en coreógrafos de todo el mundo, con quienes ella no convivió directamente, como en el trabajo desarrollado por la enorme cantidad de bailarines y bailarinas formados por ella y que se volvieron coreógrafos de renombre. Tal es el caso, por ejemplo, de Serge Lifar, bailarín de los Ballets Rusos de Diáguilev por recomendación de Nijinska y quien después desarrolló un importante trabajo en la ópera de París, dando continuidad al ballet neoclásico. Lifar repuso varias de las coreografías de los Ballets, como *El pájaro de fuego*, pero ninguna de Nijinska.

Bronislava también abrió camino a muchas mujeres que posteriormente tuvieron lugares importantes en la dirección de compañías de ballet y en el desarrollo de la coreografía. Tal es el caso de Ninette de Valois, quien se unió a los Ballets Rusos como bailarina en 1923, época en la cual Nijinska estaba más activa como coreógrafa. Ninette de Valois trabajó en la creación de lo que sería la nueva escuela de Ballet de Londres y tuvo una importante influencia en Frederick Ashton. Otra importante coreógrafa que trabajó en la compañía de Diáguilev, bailó con Nijinska y también se trasladó a Londres fue Marie Rambert, creadora de su propia compañía e impulsora de una gran cantidad de coreógrafos, entre quienes destaca nuevamente Frederick Ashton. Marie Rambert trabajó arduamente con el Joffrey Ballet en los ensayos para remontar *La consagración de la primavera* de Vaslav Nijinsky.

En los Estados Unidos, Bronislava también dejó una huella significativa, trabajó en importantes compañías como el American Ballet Theatre y realizó coreografías para varias películas de Hollywood como *El sueño de una noche de verano* y *Hair*. Igualmente, en América del Sur, tuvo una importante presencia por su trabajo dirigiendo el teatro Colón, uno de los más importantes de Latinoamérica. Nijinska ejerció una importante influencia en Mercedes Quintana, la primera coreógrafa de Argentina en una época en la que no se tenían coreógrafos de Ballet en el país. Quintana creó la nueva escuela de Ballet de la Argentina.

Bronislava no trabajó directamente en México, pero una de las pioneras de la creación contemporánea del ballet en México, Nellie Happee, fue a los Estados Unidos para estudiar con Nijinska. Sus experiencias con ella le dejaron una huella importante, lo cual dio rumbo a su trabajo posterior. En su libro *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, la investigadora Ma. Cristina Mendoza Bernal recupera, en entrevista, las palabras de la misma Happee respecto a la artista rusa: “*El braceo de Nijinska era bastante más evolucionado en relación con los verticales y tradicionales movimientos del ballet clásico; tenía un sentido envolvente, que se podría llamar tridimensional, que lo acercaba a la danza moderna*” (Mendoza Bernal, 2000, p. 78).⁴ Para su creación danzaria, Nellie recuperó de Nijinska la idea de que la creación coreográfica era independiente de la literatura, su gusto por la precisión del movimiento y la apertura para integrar movimientos distintos a los del ballet.

⁴ Cursivas conservadas de la fuente original.

Los principios de creación de Bronislava Nijinska, sus aportes más importantes

Les Noces se estrenó en 1923, hace poco más de cien años. Se presentó por primera vez en París, en el Teatro de la Gaîté-Lyrique. Es una de las obras más importantes de la creadora rusa y una de las dos únicas conservadas hasta nuestros días. En esta composición se concretan sus principales ideas creativas, cuya influencia en la creación coreográfica posterior, a nivel internacional, es indiscutible.

Uno de los motivos de discusión entre Nijinska y Diáguilev fue que él pensaba que el diseño coreográfico se debía conformar a partir de un libreto. Por el contrario, Nijinska concebía a la danza como una coreografía sin esa base textual. Para ella, la danza por sí misma era capaz de presentar las emociones sin tener de por medio dicho material literario para la conformación de la obra. En el proceso de creación de *El tren azul*, montaje con libreto de autoría de Jean Cocteau, ambos artistas tuvieron muchos desencuentros, porque Cocteau quería tomar un rol protagónico debido a que la idea original era de su libreto, pero Nijinska no estaba impulsada a obedecer las ideas del escritor y, haciendo caso omiso de las indicaciones de este, ella construía coreográficamente como consideraba que debía ser la obra.

Les Noces, por su parte, a pesar de ser un ballet que sí contenía un argumento, no se creó a partir de un libreto. La idea original y la música eran de Igor Stravinsky, los decorados y el vestuario de Natalia Goncharova. Stravinsky había escrito una suerte de libreto, pero Bronislava Nijinska concibió la obra sin tomarlo en cuenta.

En cuanto al texto cantado de Stravinsky, este Nijinska lo ignora casi por completo. Sus imágenes de ruiseñores y casamenteros, anillos de oro, tallos inclinados de flores, cisnes blancos nadando, un padre que vende a su hija para beber, e invitados obscenos venidos desde lejos, no encuentran eco en su coreografía, que avanza propulsivamente como los ritmos de la partitura de Stravinsky, desprovista de folclore y de lo pintoresco, tan simple como los monótonos uniformes de Goncharova (Garafola, 2022, p. 135).⁵

Les Noces se montó dialogando con la música de Stravinsky. El trabajo realizado previamente por Bronislava acompañando la creación conjunta de Vaslav Nijinsky e Igor Stravinsky, *La consagración de la primavera*, le permitió comprender de mejor manera la compleja música de *Les Noces*. En esta coreografía Nijinska pudo concretar la idea de que la danza no necesitaba de un libreto para conformarse. Sin embargo, para ella la música, los diseños de vestuario y escenografía, que junto con la coreografía conformaban la construcción visual de la obra, sí eran de gran importancia.

Nijinska eliminó los adornos que solían acompañar a las coreografías de los Ballets Rusos de Diaguilev hasta ese momento, e hizo corresponder el vestuario de Goncharova con el movimiento. En este sentido, se puede entender que existió una mejor compenetración entre Nijinska y Goncharova

⁵ Traducción: Alejandra Olvera Rabadán. El texto original: “As for Stravinsky’s sung text, this Nijinska ignores almost entirely. Its images of nightingales and matchmakers, rings of gold, leaning stems of flowers, white swans a-swimming, a father who sells his daughter for drink, and ribald guests from afar find no echo in her choreography, which drives forward propulsively like the rhythms of Stravinsky’s score, shorn of folklore and the picturesque, as plain as Goncharova’s drab, uniform costumes”.

para la creación de *Les Noces* que la que tuvo con el mismo Stravinsky. El diseño creado para *Les Noces* estaba influido por el constructivismo ruso. Se presentaba como formas geométricas y volúmenes, lo cual era también punto de partida para la creación coreográfica, conformada por danzas grupales, las cuales se movían como grandes bloques más que por danzas de solistas.

La temática del ballet es una boda campesina rusa, pero para ella, con conocimiento de lo que implicaban en realidad estas celebraciones, la coreografía no era un festejo, no como habían sido presentadas las bodas en innumerables obras del ballet hasta entonces. Con una mirada feminista, presenta de manera descarnada la tragedia implicada en estos eventos concertados por la familia, en los cuales el novio y la novia apenas se conocían. En *Les Noces*, si bien Nijinska no recupera toda la imaginería visual del folclore ruso, sí recupera movimientos de este tipo de danzas, particularmente para una de las escenas bailada por los amigos del novio. También la temática proviene de la realidad rusa, pero con una perspectiva crítica.

El ballet tiene cuatro escenas. La primera se desarrolla en la casa de la novia y en ella se presenta el tejido de las trenzas, una práctica tradicional en las bodas rusas. En esta concepción de Nijinska, la coreografía de los grupos debía tener el papel principal, dejando prácticamente en la inmovilidad a los personajes protagónicos. Diáguilev pensaba que en la obra se iba a trenzar el cabello de la novia en la primera escena, pero Nijinska ubicó en el centro a la novia, rodeada por sus amigas, quienes con su danza realizan el trenzado. Es decir, el movimiento de las amigas es una abstracción del trenzado. Cabe resaltar que, muchas de las obras creadas en la compañía, habían abandonado el uso de las zapatillas de punta, pero la coreógrafa las retoma en esta primera escena de *Les Noces*, de manera muy peculiar, porque las amigas permanecen prácticamente todo el tiempo en puntas, construyendo el trenzado con el movimiento de sus pies, mientras la novia casi no se mueve.

Si bien *Les Noces* cuenta con un argumento, también abraza la abstracción en muchos de sus elementos. El trabajo coreográfico de esta obra modificó la manera en que tradicionalmente se construía la narrativa en el ballet; por eso podemos encontrar reflexiones como la que hace Ma. Cristina Mendoza en su libro sobre Nellie Happee. “*Les Noces*, de Nijinska, fue una coreografía totalmente abstracta que traspasó a la danza la arquitectura espacial del constructivismo; sus diagramas fueron totalmente geométricos y en ocasiones remedaban el linearismo de Tatlin o Malevich” (Mendoza Bernal, 2000, p. 200). Pero esta pieza no es totalmente abstracta, porque tiene un argumento con un principio, un desarrollo y un fin. Lo que sucede es que las ideas que tenía Bronislava Nijinska, en relación con la temática de la obra, no son presentadas de manera literal; la coreógrafa utilizó la construcción de las formas del movimiento, las relaciones entre los cuerpos y la disposición entre el movimiento y el espacio para presentar el argumento.

La segunda escena se desarrolla en la casa del novio. Igual que como sucede en la primera, los amigos bailan alrededor del novio mientras este permanece prácticamente inmóvil. Los movimientos, cuya fuente son las danzas folclóricas rusas, se mezclan con un vigoroso uso del virtuosismo propio del ballet, aunque este se presenta de manera diferente.

Los personajes de *Les Noces* no son personas, son cuerpos de baile; si bien sí existen bailarines interpretando al novio y la novia, sus sentimientos y pensamientos no son expresados por ellos, sino por los cuerpos de baile que les acompañan. En la primera escena son las amigas de la novia y, en la segunda, los del novio. Debido a esto y a la forma específica de coreografiar las danzas grupales, este ballet, al parecer de Igor Stravinsky, presenta en escena movimientos y formas compositivas nunca antes vistas. Esto se debe a los rasgos de abstracción de la propuesta, como la inversión en la forma de presentar a los personajes: las emociones no son expresadas por los solistas, sino por los cuerpos de baile, y no por medio de gestos faciales, sino a través de sus danzas. Eso no era algo explorado en la escena hasta entonces y, por esto, la obra resultaba tan extraña en términos coreográficos. Pero también es una de las razones por las cuales *Les Noces* es tan importante, ya que empezó a abrir campo a la abstracción en la creación danzaria, aspecto fundamental para el posterior desarrollo del ballet.

En esta segunda escena también se presentan formas geométricas en el diseño coreográfico y se juega con la complejidad rítmica de la música de Stravinsky. Una de las principales características del movimiento es la conformación de las danzas grupales de hombres, que muestran gran vigor pero, en contraste, quizás lo más importante en términos del desarrollo coreográfico, es que también se trabajó con la energía estática, presentando largos momentos de quietud. Este es otro de los rasgos de la abstracción en la danza, pues hasta ese momento, la quietud no había sido contemplada como un elemento de la danza, sino solamente como un respiro que permitía la continuidad del movimiento o del argumento.

La tercera escena se desarrolla de nuevo en la casa de la novia y presenta la partida de esta rumbo a la casa del novio, así como el lamento de la madre por la pérdida de su hija. Es una escena relativamente corta, pero de un gran dramatismo, haciendo evidente el carácter trágico y no festivo de la boda.

Finalmente, en la cuarta escena, se presenta la boda, pero los personajes protagónicos permanecen subidos en una plataforma alta en el fondo del escenario, casi inmóviles, contemplando las danzas grupales, ahora mixtas de hombres y mujeres, quienes interpretan a los invitados de la boda. Esta es la escena donde más se puede ver el contraste entre la energía estática y las vigorosas danzas de los cuerpos de baile.

La recuperación del trabajo de Bronislava Nijinska

Al estudiar la vida nómada de Nijinska, se hace evidente que sus constantes cambios de país de residencia le permitieron dejar influencia en la coreografía de ballet en todo el mundo. Quizás lo más importante es haber sido la primera mujer coreógrafa en la historia del ballet, pues abrió camino y formó a muchas otras, quienes continuaron creando y abriendo cada vez más espacios para las mujeres en el ámbito de la coreografía y la dirección de compañías de ballet. No obstante, resulta paradójico que, aun habiendo sido tan importante su trabajo, no haya sido reconocido lo suficiente en su momento como para que más de sus obras pudieran permanecer en la memoria y pasaran a formar parte de los

repertorios de las muchas compañías donde trabajó y realizó coreografía.

También llama la atención que en los estudios de la historia de la danza existen muy pocos textos que la aborden a ella específicamente. Su aportación aparece mencionada en libros generales de historia de la danza, entre los muchos otros coreógrafos mencionados. Tal es el caso del libro *El Ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, compendio de coreografías organizado cronológicamente, el cual presenta información relativa a las distintas coreografías relevantes de la historia del ballet. En este libro se pueden encontrar referidas muchas obras de Nijinska. En el célebre libro de Richard Buckle titulado *Diáguilev*, se hace referencia a los trabajos de Bronislava desde la perspectiva del empresario. Si bien este texto hace una importante recopilación de todas las personas que trabajaron en la compañía, no ofrece un análisis particular de la coreógrafa más allá de su relación con Diáguilev. También se encuentra el libro *Bronislava Nijinska. Early Memoirs*, el cual no ha sido publicado en español y fue editado por la propia hija de la creadora, Irina Nijinska, con traducción de Jean Rawlinson. En este libro se recupera la vida de Nijinska en palabras de ella misma, pero solamente abarca su vida mientras trabajó con Nijinsky, todo su trabajo creativo posterior no fue recopilado ni por la misma coreógrafa. Fue hasta muy reciente fecha, en 2022, cuando se publicó el primer estudio completo sobre el trabajo de Nijinska en el libro de Lynn Garafola titulado *La Nijinska. Choreographer of the Modern*.

Conclusiones

Cuando se compara la cantidad de estudios existentes sobre el trabajo de Bronislava Nijinska –así como el poco esfuerzo que se hizo para la preservación de las obras–, con el trabajo realizado en relación con otros coreógrafos hombres, la diferencia es considerable. Esto hace pensar en la importancia de reescribir la historia de la danza desde una perspectiva femenina, capaz de reconocer los aportes de las coreógrafas mujeres que han existido. No resulta casual que los pocos textos sobre Nijinska fueron publicados por mujeres. Todavía falta mucho por hacer para darles realmente su lugar a las coreógrafas mujeres que se han abierto espacios en el campo de la creación coreográfica del ballet.

Al observar cómo *Les Noces* ha sido recuperado por distintos coreógrafos hombres como Jerome Robbins y Maurice Béjart, se hace evidente que la visión feminista del ballet original no fue bien recibida por ellos, porque en vez de reponer el ballet de Bronislava, hicieron sus propias versiones quitando la visión crítica de su creadora. En la versión de Jerome Robbins “La partida de la esposa se considera como un triunfo, la ceremonia nupcial muestra a los dos esposos colocados sobre una plataforma para que consumen su acto de amor” (Pasi y Agostini, 1987, p. 194). Por su parte, Maurice Béjart, en la realización hecha en su compañía, El ballet del Siglo XX:

apunta al desdoblamiento de la personalidad del esposo y de la esposa, y a su elevación a símbolo ... aparece como una ulterior confirmación de la filosofía béjartiana, nutrida de optimismo y del conocimiento de la victoria de los sentimientos (Pasi y Agostini, 1987, p. 194).

Por su parte, Irina Marcano, coreógrafa del Taller Coreográfico de la UNAM, hizo en 2024 una versión de *Les Noces*, presentada en el Palacio de Bellas Artes con la Compañía Nacional de Danza

de México. En la versión de Irina Marcano se recuperan algunos principios coreográficos de la versión de Nijinska. Marcano no pretende hacer una reposición del original, pero sí establece un diálogo con la obra de Bronislava, la cual va más allá del argumento o la recuperación de la música de Stravinsky y se interna en lo que fue la gran aportación de Nijinska, es decir, el lenguaje coreográfico. Además, Irina Marcano construyó, tal como Nijinska, una aproximación crítica del tema de la obra desde una visión contemporánea, la cual integra, en su caso, la reflexión sobre la diversidad de género.

La presencia de las mujeres en la creación coreográfica del ballet, que inició con Bronislava Nijinska, ha ido incrementándose paulatinamente, pero todavía tiene muchos obstáculos por superar para ser plenamente desarrollada y reconocida por quienes estudian y conservan las obras.

Referencias

- Buckle, R. (1979). *Diáguilev*. Siruela.
- Dance Data Project. (2023, 13 de abril). *Dance Data Project® Finds 29% Of Ballet Companies Around The World Have Female Artistic Directors, A 4% Decrease From Previous Report*. Dance Data Project. <https://www.dancedataproject.com/dance-data-project-finds-29-of-ballet-companies-around-the-world-have-female-artistic-directors-a-4-decrease-from-previous-report/>
- Garafola, L. (2022). *La Nijinska. Choreographer of the Modern*. Oxford University Press.
- Kreitzman, S. [Shawn Kreitzman]. (2016, 11 de marzo). *Rite of Spring; Joffrey Ballet. Documentary and Performance* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=l8TQH-5Vrhk>
- Mendoza Bernal, M. C. (2000). *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Nijinska, I. (Ed). (1992). *Bronislava Nijinska- Early Memoirs* (J. Rawlinson, Trad). Duke University Press. (Obra original publicada en 1981).
- Pasi, M. y Agostini, A. (Eds.). (1987). *El Ballet: Enciclopedia del arte coreográfico*. Aguilar.

Fuentes de consulta

- [BBB Beauty]. (2016, 3 de julio). *LES NOCES* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/173292723>
- [Vito Mazzeo]. (2014, mayo 10). *Les Biches by Bronislava Nijinska Vito Mazzeo Teatro dell'Opera di Roma Ballet Russes Festival* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FZyh-fI1ea8w>

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 04 de abril de 2025

ACEPTADO: 17 de junio de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i3.23>

Influencia de la autoestima en la imagen corporal en bailarines del Instituto de Artes de la UAEH **Influence of Self-Esteem on Body Image in Dancers from the UAEH Arts Institute**

Kenya Hernández Trejo¹

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo / Estado de Hidalgo, México

Contacto: he435930@uaeh.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-9044-6979>

Azul Amaranta Moreno López²

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo / Estado de Hidalgo, México

Contacto: mo436032@uaeh.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6498-2986>

Claudia Margarita González Fragoso³

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo / Estado de Hidalgo, México

Contacto: claudia_gonzalez10101@uaeh.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8400-6033>

José Morán León³

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo / Estado de Hidalgo, México

Contacto: jose_moran8579@uaeh.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9006-2712>

Alba Olinka Huerta Martínez⁴

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo / Estado de Hidalgo, México

Contacto: alba_huerta@uaeh.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0237-4638>

¹ Bailarina profesional de danza contemporánea, egresada de la Licenciatura en Danza del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Docente en el Centro de Desarrollo Comunitario Mineral de la Reforma, donde imparte clases de ballet.

² Bailarina profesional egresada de la Licenciatura en Danza del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

³ Doctora en Psicología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora Investigadora del Instituto de Ciencias de la Salud. Integrante del Cuerpo Académico Salud Emocional.

⁴ Maestro en Ciencias Biomédicas y de la Salud, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Instituto de Artes, Área Académica de Danza.

⁵ Bailarina de danza folclórica mexicana desde los 9 años. Estudió su licenciatura en la Escuela Nacional de Danza Folklórica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y estudió una Maestría en Investigación de la Danza en el CENIDI Danza “José Limón” (INBAL) hasta lograr realizar un Doctorado en Artes en la Universidad Federal do Pará (UFPA), en Brasil.



Influencia de la autoestima en la imagen corporal en bailarines del Instituto de Artes de la UAEH

Influence of Self-Esteem on Body Image in Dancers from the UAEH Arts Institute

Resumen

Los profesionales de la danza están influenciados por el contexto en el que se desarrollan, por lo tanto, la presión que hay por mantener una buena apariencia corporal es alta, puesto que el principal requisito en la danza es tener un cuerpo delgado y alargado. Es por ello que se llevó a cabo una investigación con los estudiantes de la Licenciatura en Danza de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, en la que participaron 100 alumnos de segundo a séptimo semestre, con un rango de edad entre 19 y 20 años. El 85% de la población fueron mujeres y el principal objetivo fue determinar si existe alguna relación entre autoestima e imagen corporal. Los instrumentos utilizados para determinar dicha relación fueron el MBSRQ Cuestionario de Imagen Corporal (adaptado y validado por Botella et al. 2009) y la Escala de Autoestima de Rosenberg (1965) validada por Atienza et al. (2000). Los resultados arrojaron una correlación significativa entre las variables de Autoestima e Imagen Corporal, $r = .321$. La correlación fue estadísticamente significativa, $p < .01$. A mayor autoestima, mejor percepción y valoración del propio cuerpo.

Palabras clave: Autoestima, imagen corporal, bailarines, danza, cuerpo.

Abstract

Dance professionals are influenced by the context in which they develop; therefore the pressure to maintain an ideal physical appearance is high, given that one of the primary requirements in dance is to have a slim and elongated body. For this reason, a study was conducted with students enrolled in the Bachelor's Degree in Dance at the Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. The sample included 100 students from second to seventh semester, aged between 19 and 20 years, with 85% of participants being women. The main objective was to determine whether there is a relationship between self-esteem and body image. The instruments used to determine this relationship were the MBSRQ Body Image Questionnaire (adapted and validated by Botella et al. 2008) and the Rosenberg Self-Esteem Scale (1965), validated by Atienza et al. (2000). The results yielded a significant correlation between the Self-Esteem and Body Image variables, $r = .321$. The correlation was statistically significant, $p < .01$. Higher self-esteem was associated with a more positive perception and appreciation of one's own body.

Keywords: Self-Esteem, body image, dancers, dance, body.

Introducción

La danza es una disciplina tan compleja y completa, que puede ser considerada como deporte de alto rendimiento. Negi y Kumari (2024) expresan que: “la danza es un tipo de arte que se clasifica frecuentemente como un deporte” (p.358). Requiere resistencia, fuerza muscular, flexibilidad y estabilidad adecuada de las articulaciones al mismo tiempo. “Las secuencias de movimientos son complejas y el rango de movimientos es a menudo muy amplio” (Szászi & Szabó, 2021, p.33). Asimismo, la danza cumple una función social, en la cual es utilizada en espacios recreativos, pues la danza puede adaptarse a distintos ambientes. Vukadinović (2022) afirma: “La danza puede ser una forma de arte, un deporte, un pasatiempo o un tipo de recreación” (p.53). Sin embargo, como formación profesional, precisa de una gran disciplina y compromiso, demandando un cambio corporal que, en la mayoría de los casos, propicia un efecto negativo en el bailarín, pues los cuerpos son distintos y no todos logran llegar al ideal a razón de causas anatómicas, ya que es imposible modificar todo el cuerpo. Someterse a cargas excesivas de estrés y comparación desencadena disgusto hacia el propio cuerpo y el ambiente en general: “La competencia entre los estudiantes de danza es feroz y las expectativas son altas” (Szászi y Szabó, 2021, p.32).

Para los bailarines, el cuerpo es la principal herramienta de trabajo, por ello se debe procurar su cuidado y bienestar. Negrete (2022) afirma: “la imagen corporal hace referencia a la representación mental que construye cada persona basándose en su propio aspecto físico” (p.23). Los bailarines son constantemente influenciados por el medio donde se desenvuelven, por lo cual es inevitable que se preocupen por cómo luce su cuerpo y se cuestionen sobre tener un cuerpo adecuado o no. Las bailarinas son propensas a presentar distorsiones de la figura corporal por las expectativas de una imagen corpórea ideal, que va más allá de las demandas físicas requeridas en la danza (Negrete, 2022). En este trabajo se aborda el tema de la imagen corporal y autoestima, teniendo como premisa nuestras propias vivencias siendo bailarinas egresadas del Instituto de Artes, en cuya formación tuvimos conflictos con nuestros cuerpos y la percepción negativa de ellos, lo cual en ocasiones limitó el desarrollo satisfactorio, por lo tanto, se inició un proceso de retrospección, cuestionando la influencia de la imagen corporal y autoestima en bailarines de la UAEH.

En el caso de la Licenciatura en Danza del Instituto de Artes de la UAEH, los alumnos deben llevar ballet clásico durante toda su formación, danza contemporánea y danza folklórica. Para la formación de los bailarines, la disciplina más importante es el ballet clásico, siendo la más exigente de todas.

Como bailarinas y egresadas de la licenciatura, consideramos importante hablar de este tema, en el cual la literatura revisada nos permitió detectar que los autores hablan desde investigaciones previas, pero su contacto con la danza es parcial. Y aunque esta disciplina permite entender y abordar temas de interés, es necesario indagar y generar nueva información que propicie en el futuro un interés mayor en áreas donde la literatura es limitada. Asimismo, es necesario gestionar nuevas herramientas para complementar el desarrollo y bienestar de los bailarines en formación, al igual que de los egresados y maestros.

Danza y corporalidad

La danza es una de las disciplinas que utiliza el cuerpo como herramienta. Un cuerpo que es

capaz de gesticular y expresar con movimientos temas de interés. Temas que se relacionan entre sí con una necesidad de alzar la voz, pero con el cuerpo. “Las representaciones del cuerpo surgen a raíz de diferentes factores e influyen en la trasposición didáctica de la Danza” (Zerpa, 2020, p.89). El cuerpo del bailarín es un instrumento de expresión artística, un vínculo de ese cuerpo al deseo, angustia ante los malestares de la vida y, a su vez, el medio de mostrar el deseo y el dolor de la época actual (Miranda, 2023).

El modelo ideal vulnera a los estudiantes al enfrentar la realidad de que cada cuerpo tiene una anatomía única y cada uno de ellos se transforma a su manera, generando en el bailarín frustración al intentar adaptar y moldear su cuerpo al modelo estandarizado o “modelo normativo”, el cual ha representado durante años el ejemplo de perfección (Lon, 2023). Al respecto, Sarli (2022) menciona: “Ahora bien, en las prácticas artísticas, más específicamente en el ballet, un cuerpo delgado con poca grasa corporal se considera estéticamente esencial para realizar los movimientos idóneos” (p.12).

Con el paso de los años se ha ido modificando el ideal corporal dentro de la danza y en cada época se hace presente uno específico, causando que el bailarín busque constantemente alcanzarlo y mantenerse dentro de él. La convocatoria de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (2022) especifica que “La figura corporal es uno de los aspectos más difíciles de cubrir porque depende de la carga genética heredada y se mide con parámetros o modelos estéticos unificados mundialmente.” (p.1). En dicha convocatoria tienen una lista con las características del cuerpo ideal de las bailarinas y bailarines, algunas de estas son: cuello largo y proporcionado al resto del cuerpo, busto pequeño, caderas angostas, glúteos pequeños, muslos delgados y en proporción con las pantorrillas, tobillos delgados, pies alargados y con arco pronunciado. (2022, pp. 2-3).

Es evidente que los requisitos para la formación profesional en la danza siguen estando dentro de un estereotipo de bailarín delgado y alargado, siendo el parámetro para muchas compañías y escuelas, forzando a los bailarines a modificar su cuerpo para encajar en los estándares del ballet. Lo mismo ocurre dentro del Instituto de Artes, donde como exalumnas también vivimos parte de esa necesidad de encajar en un perfil corporal “ideal” o “deseado” para la práctica dancística, del mismo modo que resultaba necesario para evitar comentarios ofensivos e incluso evitar el rechazo por parte de los docentes. “Estas características corporales pueden poner a los bailarines/as de danza bajo presión para mantener la forma corporal deseada y posiblemente pueden afectar tanto la percepción de la imagen corporal como la elección de alimentos diarios a ingerir” (Sarli, 2022, p.12).

En Dancer's Body: The Examination of Health, Body Satisfaction, Body Attitudes, and Self-esteem Among Dancers se afirma que:

la retroalimentación relacionada con el rendimiento del bailarín se basa en la competición; por lo tanto, se observa que en la formación profesional de danza, la relación de los estudiantes con su propio cuerpo está estrechamente relacionada a la competición, el retramiento, el nivel continuo de mantenimiento y la ansiedad. (Szászi & Szabó, 2021)

Autoestima y dismorfia corporal

Para Sarli (2022), la imagen corporal es una representación mental multifactorial que incluye elementos físicos, emocionales, perceptivos, cognitivos, afectivos y conductuales. La percepción de la imagen corporal cambia constantemente, en muchas ocasiones esta puede no corresponder a la apariencia real, pues se ve influenciada por factores como actitudes, experiencias y valoraciones propias del individuo, así como por los medios y los distintos ideales de belleza (Sarli, 2022).

Una gran cantidad de personas sienten insatisfacción respecto a su cuerpo. En la mayoría de los casos, llegan a distorsionar la imagen que perciben de sí mismas, viendo defectos muchas veces inexistentes y obsesionándose con un estándar de belleza cada vez más inalcanzable.

El ser humano no teje su conocimiento solamente a través de sensaciones, sino que lo hace gracias a la percepción que les da sentido a esas sensaciones, la percepción, depende de los estímulos físicos y sensaciones que le permiten entender la realidad que él percibe y cómo se configura para sí. (Moreno, 2022, p.25-26).

La imagen corporal es sumamente importante en el desarrollo de las personas, en especial porque abarca una gran cantidad de factores que influyen en la construcción de esta, los cuales representan rasgos característicos de la persona y van formando un autoconcepto. Villegas-Moreno y Londoño-Pérez (2021) mencionan: “La insatisfacción con la imagen corporal origina y mantiene diversos trastornos, entre los que se encuentran: problemas de conducta alimentaria, depresión, ansiedad, y desorden dismórfico corporal y muscular” (p.133).

En la actualidad, se procura con mayor atención el tema de la salud tanto física como mental, sin embargo, dentro del medio de la danza, existen diversos factores que determinan la existencia y desarrollo de este problema en los bailarines, especialmente en quienes se dedican de manera profesional a la danza e iniciaron desde muy temprana edad. Maradiegue (2021) afirma: “La tendencia a padecer de una distorsión de la imagen corporal se presenta especialmente en deportes que dependen de la valoración de jueces, tales como la gimnasia, la danza, la natación o el patinaje” (p.1).

Existen diversos factores que pueden desencadenar problemas emocionales y físicos en los bailarines de danza contemporánea, principalmente hablando de los entornos en donde los bailarines están expuestos a una alta demanda física, sometiéndose a rigurosos cambios en el cuerpo, modificando su estilo de vida y alimentación, lo cual incluye adaptarse a espacios hostiles cuyo grado de exigencia por parte del entorno se genera por los mismos compañeros y profesores.

Al estar en constante contacto con los alumnos, los docentes tienen una gran influencia sobre estos, convirtiéndose así en uno de los principales factores que les impacta directamente, sea de manera positiva o negativa. La metodología de algunos profesores se basa en el respeto a cada corporalidad, pero, por otra parte, existen maestros que dentro de su metodología expresan una opinión despectiva hacia ciertos cuerpos que no cumplen con el estándar requerido, lo cual para ellos es necesario para lograr un cambio “significativo”, provocando en los alumnos inseguridad e ideas negativas respecto a su

cuerpo, propiciando el deseo de cambio y recurriendo, en ocasiones, a medidas extremas que podrían causar un daño tanto físico como mental.

En el Instituto de Artes es frecuente escuchar comentarios acerca de la corporalidad, los más comunes son aquellos relacionados con el aumento de peso. “Un entrenamiento en el que predomina el autoritarismo en la sala de danza fomentará la aparición de un ambiente tóxico que propiciará problemas psicológicos afectando al desarrollo de la autoconfianza y dificultará el desarrollo artístico de la bailarina” (Tapiador y Jamila, 2023, p.10). Los grupos demográficos más afectados son los adolescentes y adultos jóvenes, ya que están inmersos en el uso de los medios virtuales —en los que prevalece la comparación social— y sujetos a la conformación del ideal de belleza, así como al uso de programas digitales que manipulan las imágenes publicadas en las plataformas, sintiéndose excesivamente preocupados por crear y mantener una apariencia agradable y aceptada socialmente. A través de estas redes, se dan a notar los estereotipos de belleza y de una vida perfecta, con pensamientos poco o nada realistas sobre la cotidianidad (Linares y Figueroa, 2023).

La autoestima se entiende como el valor que ponemos por encima de nosotros mismos e incluye aceptar los aspectos positivos y negativos que poseemos, sentirnos bien con nosotros mismos y con nuestros logros (Linares y Figueroa, 2023). Como variable psicológica, pretende comprender cómo los individuos evalúan sus propias cualidades, incluyendo diversos componentes o debilidades, factores humanos y características sociales y espirituales. (Linares y Figueroa, 2023). La autoestima nos permite reconocer cada aspecto positivo y negativo existente en nuestra persona, haciendo que podamos identificarlos con claridad y sentirnos bien respecto a esto, comprendiendo que, así como tenemos defectos, también tenemos cualidades y habilidades. En relación con esto, podemos afirmar: “la autoimagen es lo que ves en ti, no necesariamente refleja la realidad” (Hill, 2013). El autoconcepto y la autoestima del profesorado son fundamentales y deben estudiarse, analizarse y trabajarse durante los procesos de formación de cada profesor, en lugar de asumirse como aspectos que se desarrollan por sí mismos (Buitrago y Sáenz, 2021).

Además de los sacrificios físicos, las personas también pueden llegar a experimentar un significativo impacto psicológico, lo que puede dar lugar a diversas patologías de gravedad, siendo algunas de ellas los trastornos de la alimentación, depresión, ansiedad, etc. (Platero, 2023).

La educación en medios de comunicación, la promoción de la autoaceptación y la inclusión de la diversidad en la representación de la belleza son pasos importantes para contrarrestar los efectos negativos de los ideales de belleza inalcanzables y fomentar el bienestar y la salud mental de las personas. (Platero, 2023, p.35)

Si la percepción es negativa, la autoestima se verá directamente afectada de manera negativa, por el contrario, tener una percepción positiva, ayuda a tener una mejor autoestima.

Como se mencionó anteriormente, una de las disciplinas más importantes en la formación de los bailarines es el ballet clásico —la más exigente de todas— y representa la que mayor valor llega a tener sobre la corporalidad. Los profesores enseñan que el cuerpo necesita cumplir con ciertas carac-

terísticas específicas para poder ser considerado apto para la práctica de esta disciplina; regularmente, dichos rasgos consisten en un cuerpo delgado y alargado con músculos tonificados, pero sin volumen.

El alumnado de los conservatorios profesionales de danza está sometido desde edades muy tempranas a elevadas exigencias y presiones comparativas, lo cual influye en la formación del autoconcepto, la autoestima, el perfeccionismo y la imagen corporal de las bailarinas y los bailarines. (Cano, 2022, p.2)

En el caso del Instituto de Artes, la mayoría de los estudiantes de la licenciatura no iniciaron en la danza a temprana edad, lo cual los hace compararse con bailarines que sí lo hicieron y, como consecuencia, la autopercepción repercute negativamente en su desempeño debido a la existencia de estereotipos muy marcados dentro del medio, por ende, aumenta la posibilidad de desarrollar insatisfacción corporal, baja autoestima o problemas de percepción de la autoimagen.

Debido a estas exigencias, como bailarinas y ex alumnas de dicha escuela, consideramos relevante hacer un contraste de información entre las investigaciones previas relativas al tema y los resultados obtenidos de la aplicación de los instrumentos dentro del Instituto de Artes. Siendo ya un tema un poco normalizado, se cree que el bailarín debe someterse a altos niveles de estrés para desarrollar una mayor adaptación a la hostilidad que presume la danza como actividad profesional, lo cual puede ser perjudicial para la salud mental.

Metodología

La información sobre los temas de salud emocional en el ámbito dancístico sigue siendo limitada. Los datos se recabaron en relación con el objeto de estudio, que consiste en la dismorfia corporal y la autoestima, pero aplicados en diferentes disciplinas como la psicología y el área de la salud. A causa de la poca literatura sobre estos problemas en la danza, fue necesario hacer un contraste entre las fuentes y los resultados de la aplicación de instrumentos, delimitando a una investigación con no más de 5 años de antigüedad. Con ello se logró obtener el instrumento ideal para poder validar y responder a la pregunta: ¿cómo afectan la dismorfia corporal y la baja autoestima en el desarrollo del bailarín? La intención es generar con estos datos nueva información que permita mejorar la salud emocional y física en los bailarines, destacando la importancia de abordar estos temas como parte de su formación integral.

El estudio se llevó a cabo con un enfoque mixto a través de la revisión de 20 distintas investigaciones, las cuales tenían en común los temas dismorfia corporal y autoestima, para posteriormente realizar la aplicación de instrumentos en estudiantes de danza del Instituto de Artes, contrastando con ello la información. Se realizó una investigación previa para determinar los instrumentos que mejor se adaptaran al tema, encontrando como principal la Escala de Autoestima de Rosenberg (1965), validada por Atienza et al. (2000), la cual consta de 10 ítems que evalúan el nivel de autoestima, y en segundo lugar el MBSRQ (Multidimensional Body Self Relations Questionnaire) Cash (1990), adaptado y va-

lido por Botella et al. (2009), un inventario autoadministrado de 69 ítems que evalúa los aspectos actitudinales respecto al constructo “imagen corporal”.

La investigación se realizó con el fin de identificar los valores reales de la baja autoestima y la presencia de dismorfia corporal en estudiantes de la Licenciatura en Danza del Instituto de Artes para determinar de qué manera afectan estas anomalías en el desarrollo de los bailarines dentro de dicha institución, tomando en cuenta que se ven sometidos a 3 disciplinas durante su formación (ballet clásico, danza contemporánea y danza folclórica), y resaltando que el ballet requiere de una corporalidad específica, la cual generalmente se convierte en la corporalidad deseada a la que aspiran los alumnos. Esta disciplina adquiere mayor relevancia por ser cursada durante toda la licenciatura.

El diseño de la investigación es longitudinal, pues se realizó un estudio completo de la población de bailarines del Instituto de Artes de tipo descriptivo, buscando explicar de forma cualitativa y cuantitativa la baja autoestima en estudiantes de danza a nivel profesional, para obtener una mayor precisión sobre las necesidades emocionales de un bailarín en formación.

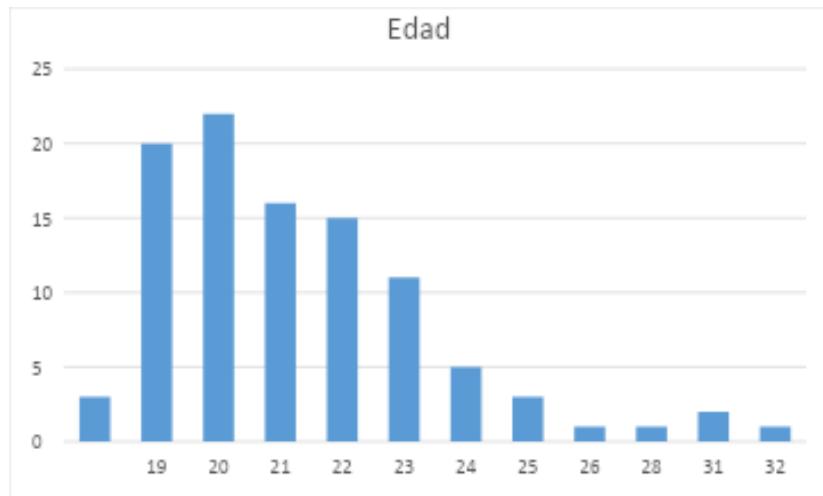
Resultados

En el presente apartado se presentan los datos sociodemográficos de la muestra, se describen los puntajes promedio de las variables medidas y, finalmente, se realizan análisis inferenciales a través de la *r* de Pearson, para dar respuesta a la hipótesis de investigación.

La mayoría de la muestra está conformada por mujeres (85%), el resto son varones.

Figura 1

Edad.



Nota. El 42% de la muestra tiene entre 19 y 20 años, el 31% entre 21 y 22, el 10% tiene arriba de 25 años.

Estadísticos descriptivos

Se aplicó la Escala de Autoestima de Rosenberg (1965) validada por Atienza et al. (2000), la cual se interpreta de acuerdo con los siguientes puntos de corte: menos de 25 puntos indica autoestima baja; de 26 a 29, autoestima media; y de 30 a 40 puntos indica autoestima elevada. La muestra obtuvo una $\bar{x}= 30.65$ ($DE=5.57$), lo cual señala que la muestra tiene una autoestima elevada (ver Tabla 1).

Se aplicó el MBSRQ Cuestionario de Imagen Corporal (adaptado y validado por Botella et al. 2009), el cual se interpreta de acuerdo con los siguientes puntos de corte: valor promedio bajo (1.0 a 2.5) indica insatisfacción con la imagen corporal o una baja preocupación por la apariencia física; valor promedio medio (2.6 a 3.5) indica una imagen corporal neutral o una percepción equilibrada sobre la propia apariencia; y el valor promedio alto (3.6 a 5.0) refleja mayor preocupación por la imagen corporal, con una tendencia hacia la insatisfacción o una alta valoración de la apariencia física. La muestra obtuvo una $\bar{x}= 3.67$ ($DE=.43$), lo cual señala que los alumnos tienen una mayor preocupación por la imagen corporal con un mayor grado de insatisfacción de la apariencia física.

Asimismo, el cuestionario mide diversos factores que reflejan la actitud de una persona hacia su cuerpo y la relación con su apariencia, divididos en la siguiente forma: Factor Importancia Subjetiva de la Corporalidad, la muestra obtuvo una $\bar{x}= 3.46$ ($DE=.39$), señalando así que los alumnos tienen una percepción neutral o equilibrada sobre la propia apariencia. El Factor Conductas Orientadas a Mantener la Forma Física obtuvo una $\bar{x}= 4.07$ ($DE=.61$), lo cual indica que los alumnos tienen una mayor preocupación por mantener la forma física. En el Factor Atractivo Físico Autoevaluado se obtuvo una $\bar{x}= 3.41$ ($DE=.92$), por lo cual los alumnos tienen una percepción neutral o equilibrada de su atractivo físico. Finalmente, en el Factor Cuidado del Aspecto Físico, se obtuvo una $\bar{x}= 3.83$ ($DE=.92$), lo que muestra que los alumnos tienen una mayor preocupación por cuidar de su aspecto físico.

Se encontró una correlación positiva entre las variables de Autoestima e Imagen Corporal, $r = .321$. La correlación fue estadísticamente significativa, $p < .01$. A mayor autoestima, mejor percepción y valoración del propio cuerpo.

Se encontró una correlación positiva entre las variables de Autoestima e Importancia Subjetiva de la Corporalidad, $r = .280$. La correlación fue estadísticamente significativa, $p < .01$. A mayor autoestima, mayor satisfacción con la apariencia física.

Se encontró una correlación positiva entre las variables de Autoestima y Atractivo Físico Autoevaluado, $r = .598$. La correlación fue estadísticamente significativa, $p < .01$. A mayor autoestima, mayor satisfacción con los aspectos físicos.

En el resto de las variables no se encontraron relaciones estadísticamente significativas.

Tabla 1*Puntaje promedio de las variables Autoestima e Imagen Corporal.*

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desv. Desviación
Autoestima	100	21.00	40.00	30.65	5.57
Imagen Corporal Total	100	1.64	4.61	3.67	.43
Factor ISC (Importancia Subjetiva de la Corporalidad)	100	1.79	4.38	3.46	.39
Factor COMF (Conductas Orientadas a Mante- ner la Forma Física)	100	1.14	5.00	4.07	.61
Factor AFA (Atractivo Físico Autoevaluado)	100	1.00	5.00	3.41	.92
Factor CAF (Cuidado del Aspecto Físico)	100	1.40	5.00	3.83	.62

Tabla 2*Estadística inferencial.*

Imagen Cor- poral Total	Importancia Sub- jetiva de la Corpo- ralidad	Conductas Orientadas a Mantener la Forma Física	Atractivo Físico Autoevaluado	Cuidado del Aspecto Físico
Autoestima	.321**	.280**	.174	.598** .011

*Nota: **.* La correlación es significativa en el nivel 0,01 (bilateral).

Discusión

Se encontró una relación con los resultados obtenidos en el estudio realizado por Negi y Kumari (2024), en el cual los bailarines obtuvieron puntuaciones altas en las dimensiones de bienestar, de autoestima y dominio del entorno. Se obtuvo un resultado positivo en los sectores, concluyendo que las personas que participan en actividades de danza poseen un alto sentido de autoestima y autopercepción

en comparación con quienes no lo realizan. En contraste con el presente estudio, los hallazgos obtenidos por Szászi y Szabó (2021) muestran que los bailarines son los más insatisfechos con su cuerpo, mencionando que la satisfacción corporal no está relacionada con el peso corporal actual, sino con la diferencia entre el tamaño corporal actual y el deseado, concluyendo que, a mayor autoestima, mayor protección y cuidado del cuerpo.

Por otra parte, el estudio realizado por Bollerman (2020) demostró que las personas con más años de experiencia en la danza tienen mayores niveles de vigilancia corporal y se identifican mejor con ideales culturales y atléticos generales de atractivos. Otra similitud se encontró en el trabajo realizado por Chakrabarty y Teotia (2023), en donde sugieren que las personas que practican danza tienen niveles más altos de autoestima en comparación con los no bailarines.

Se encontró relación con el trabajo realizado por Bethel (2024), donde vemos cómo exigencias del ballet influyen negativamente en el cuerpo, la imagen de los bailarines y su percepción sobre sí mismos. Significativamente, el estudio de Mastriogiani, et al. (2020) demostró que las gimnastas adquieren una mejor autopercepción y autoestima, sobre todo cuando crecen y maduran, pues los logros adquiridos influyen en este aspecto.

En la investigación de Pairitz (2020) tuvo mayor relevancia la observación corporal y el uso del espejo, deduciendo que el uso del espejo y el perfeccionismo tienen una relación directa. Los resultados obtenidos por Cervantes Luna et al. (2021), muestran que las bailarinas de ballet tienen menor IMC, menor insatisfacción corporal, mayor estima hacia la condición física y mayor preocupación por el peso. De igual manera, la investigación de Maradiegue (2021) resalta la relación significativa entre la insatisfacción corporal y el perfeccionismo.

Las bailarinas en formación tienen una mayor preocupación por su peso y tienden a presentar una predisposición a exigir la perfección en ellas mismas y en su entorno. Contrario a la mayoría de la literatura, De Rezende et al. (2020), en su investigación de análisis de la imagen corporal en jóvenes bailarines, arrojó un resultado negativo, dando como resultado que la mayor parte de los bailarines presentaron distorsión de la imagen corporal y, por el contrario, hubo un resultado bajo en cuanto a la preocupación corporal.

Por otra parte, Diaz de Blas (2020) halló una similitud entre el perfeccionismo, la obsesión y la tendencia a la autoexigencia y constancia, los cuales favorecen para desarrollar algún tipo de TCA y/o insatisfacción corporal. Giangreco (2020) encontró en su estudio que el 37,5% de la muestra presenta insatisfacción con su imagen corporal y existe un porcentaje elevado de sobrepeso e insatisfacción corporal. Los resultados de Faria et al (2022) resaltan que en adolescentes la insatisfacción de la imagen corporal se relaciona con los años de práctica, asemejándose a la literatura de Mastriogiani et al. (2020), donde se expresa que las gimnastas adquieren mayor autoestima y satisfacción corporal cuando crecen.

Conclusiones

Con esto reafirmamos la hipótesis planteada al inicio de este trabajo, en la cual se analiza la relación entre autoestima e imagen corporal, demostrando que los estudiantes de danza presentan irregularidades en su manera de percibir el cuerpo y una gran preocupación por su aspecto, con cierta tendencia a abusar del ejercicio físico como un medio para lograr los objetivos que dicha disciplina exige. “En términos de forma y peso, cada género de danza tiene diferentes expectativas. Sin embargo, es común aspirar a un cuerpo delgado y estético” (Szászi & Szabó, 2021, p.31).

Es necesario un enfoque actualizado e inclusivo en la enseñanza del ballet dentro de la Licenciatura en Danza del Instituto de Artes. Como se menciona anteriormente, es una disciplina con una alta demanda en cuanto a las características físicas, sin embargo, existen bailarines con cuerpos distintos al estereotipado que poseen una gran habilidad para el ballet; es necesario que se reconozca al bailarín por su desempeño y habilidades y no solo por sus características físicas. La danza evoluciona constantemente, por lo que se espera que en un futuro se normalice la inclusión de cuerpos diversos en el ballet y se promueva el respeto y apreciación por dicha diversidad.

Para mejorar el rendimiento, el futuro bailarín es bombardeado desde el entorno social y el espacio online con “consejos útiles”, información dudosa, técnicas de entrenamiento drásticas, dietas de moda, trucos para perder peso que, aunque tengan éxito a corto plazo, empeorarán el estado físico y/o mental del alumno. (Szászi & Szabó, 2021, p.33).

Los resultados muestran que, a pesar de tener una autoestima elevada, los alumnos tienen mayor preocupación por su imagen corporal y una mayor insatisfacción con su apariencia física. Derivado de ello, observamos que los bailarines son un grupo de riesgo para el desarrollo de conductas alimentarias negativas y una percepción distorsionada de su propio cuerpo, la cual es directamente influenciada por el entorno en donde se desenvuelven. “Los bailarines, al igual que los grupos de deportistas especiales, tienen un mayor riesgo de padecer trastornos alimentarios” (Szászi & Szabó, 2021, p.36).

Este trabajo es de suma importancia para el campo y para la Licenciatura en Danza del Instituto de Artes de la UAEH, pues pretende visibilizar la magnitud de este problema dentro del medio dancístico, concientizar y aportar información relevante que pueda contribuir para fomentar una nueva forma de enseñar la danza, buscando el cuidado del cuerpo, el respeto por este y el bienestar tanto físico como mental, optimizando el desarrollo de habilidades del bailarín antes que la búsqueda de lograr un cuerpo perfecto.

La danza puede tener muchos efectos benéficos sobre el cuerpo y en la vida de quien la práctica, sin embargo, debemos poner atención en diversos aspectos para ser capaces de cuidar y guiar el desarrollo del profesional de la danza, con el fin de evitar la aparición de patologías que a la larga afectan su calidad de vida y su desarrollo profesional (Negrete, 2022).

Referencias

- Atienza, F. L., Moreno, Y. y Balaguer, I. (2000). Análisis de la dimensionalidad de la Escala de Autoestima de Rosenberg en una muestra de adolescentes valencianos. *Revista de Psicología. Universitas Tarragonensis*, (22), 29-42. https://www.researchgate.net/profile/Yolanda-Moreno-3/publication/308341043_Analisis_de_la_dimensionalidad_de_la_Escala_de_Autoestima_de_Rosenberg_en_una_muestra_de_adolescentes_valencianos/links/5a8d66f70f7e9b27c5b4ae9f/Analisis-de-la-dimensionalidad-de-la-Escala-de-Autoestima-de-Rosenberg-en-una-muestra-de-adolescentes-valencianos.pdf
- Bethel, C. (2024). The Impact of Body Image on Self-Confidence in Elite Dancers. *Applied Sport & Performance Psychology/Literature Reviews*, (3) 1-26. <https://doi.org/10.33015/dominican.edu/2024.ASPP.01>
- Bolllerman, C. (2020). *Body image and Dance: Achieving Perfection at Andy Cost* [Tesis de licenciatura, Universidad de Rhode Island]. DigitalCommons@URI. <https://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/806/>
- Botella, L., Ribas, E., y Benito, J. (2009). Evaluación Psicométrica de la Imagen Corporal: Validación de la Versión Española del Multidimensional Body Self Relations Questionnaire (MBSRQ). *Revista Argentina de Clínica de Psicología*, 18(3), 253-264. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281921775006>
- Buitrago, R., y Sáenz, N. (2021). Autoimagen, autoconcepto y autoestima: Perspectivas emocionales para el contexto escolar. *Educación Y Ciencia*, (25), 1-18. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/educacion_y_ciencia/article/download/12759/11022/52115
- Cano, M. (2022). *Programa de intervención grupal sobre variables psicosociales en jóvenes practicantes de danza* [Tesis de maestría, Universidad D Córdoba]. Repositorio de la Universidad D Córdoba. <https://helvia.uco.es/handle/10396/24712>
- Cervantes Luna, B., Escoto Ponce De León, M. & Camacho Ruiz, E. (2021). Estima corporal: Insatisfacción corporal e índice de masa corporal en bailarinas de ballet y estudiantes. *Psychology, Society, & Education*, 13(2), 117-126. <https://doi.org/10.25115/psye.v13i2.3408>
- Chakraborty, A., & Teotia, A. (2023). Relationship Between Self-esteem and Happiness Among Dancers and Non-dancers. *International Journal of Creative Research Thoughts*, 11(5), 443-460. https://www.ijcrt.org/viewfull.php?p_id=IJCRT23A5469
- De Rezende, I., Ferreira, L., Jabur, A., Dias Da Silva, T., Alves, L., y Martins, C. (2020). Distorção da Imagen Corporal em Bailarinas Jovens. *Revista Pensar A Práctica*, 23. <https://revistas.ufg.br/fef/article/view/61725>
- Díaz de Blas, C. (2020). *Perfil psicológico de bailarines de ballet. Una revisión narrativa* [Tesis de licenciatura, Universidad Pontificia Comillas]. Repositorio Comillas. <https://repositorio.comillas.edu/rest/bitstreams/340217/retrieve>

- ENDCC. (2022). *El cuerpo humano ideal para la danza clásica o ballet. Ciclo Escolar 2022-2023.* Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. https://sgeia.inba.gob.mx/archivos/escuelas/danza/2022/endcc_cuerpo-ballet_2022.pdf
- Faria, B., Frontini, N. & Antunes, R. (2022). Body Image and Well-being in Dance Practitioners: an Exploratory Study. *Cuadernos de Psicología del Deporte*, 21(3), 168-178. [Imagen corporal y bienestar en los practicantes de danza: un estudio exploratorio](#)
- Giangreco, M. (2020). *Patrones alimentarios, estado nutricional y percepción de la imagen corporal en bailarinas de ballet adolescentes.* [Tesis de licenciatura, Universidad FASTA, Argentina]. Repositorio digital de la Universidad FASTA. <https://dspace.ufasta.edu.ar/server/api/core/bits-teams/7e805f63-4b2f-491b-90a9-8f4133879c48/content>
- Linares, G., y Figueroa, S. (2023). *Relación Entre la Adicción a Redes Sociales con la Autoestima y la Insatisfacción Corporal en Estudiantes de la Universidad Ricardo Palma* [Tesis de licenciatura, Universidad Ricardo Palma, Perú]. Repositorio institucional URP. <https://repositorio.urp.edu.pe/entities/publication/3b256855-63c4-45d6-8deb-9e50618f5f10>
- Lon, N. (2023). La danza como superación de los códigos corporales. Análisis de caso: *Reflejo* (2020), de Juan Carlos Mostaza y *Reflejo* (2022), de Hillary Bradfield. *HArtes*, 5(9), 120-132. <https://revistas.uaq.mx/index.php/hartes/article/view/1324/1123>
- Maradiegue, D. (2021). *Imagen corporal y perfeccionismo en bailarinas jóvenes de Lima Metropolitana.* [Tesis de licenciatura, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio académico UPC. <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/654811>
- Mastrogiani, A., Psychountaki, M., & Donti, O. (2020). Self-Perceptions and Self-Esteem in Adolescent Rhythmic Gymnasts: Is Training Level a Determinant?. *Science of Gymnastics Journal*, 12(3), 357-366. https://www.researchgate.net/publication/344600762_Self-perceptions_and_self-esteem_in_adolescent_rhythmic_gymnasts_Is_training_level_a_determinant
- Miranda, L. (2023). Imagen, Cuerpo, Sublimación y Danza. *Qvadrata*, 5(10), 93-119. <https://revistas-cientificas.uach.mx/index.php/qvadrata/article/view/1517/2408>
- Moreno, J. (2022). *Cuerpo vivido, diversidad corporal y danza contemporánea.* [Tesis de licenciatura, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia]. Repositorio de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. <https://repository.udistrital.edu.co/items/96b84902-e8d9-4cd5-aa63-0135ce709fed>
- Negi, D. & Kumari, N. (2024). Relationship between Anxiety, Psychological Wellbeing & Self-esteem among Dancers and Non-dancers. *International Journal of Interdisciplinary Approaches in Psychology*, 2(4), 358-373. <https://psychopediajournals.com/index.php/ijiap/article/view/217/155>
- Negrete, A. (2022). *Factores de la salud mental en profesionales de la danza.* [Tesis de licenciatura, Universidad Peruana Cayetano Heredia]. Repositorio UPCH. <https://hdl.handle.net/20.500.12866/13232>

- Pairitz, A. (2020). *Predictive Factors of Eating Disorders in Dancers* [Tesis de licenciatura, Universidad de Ball State]. Cardinal Scholar. <https://cardinalscholar.bsu.edu/server/api/core/bitstreams/90f709f3-168f-47b9-a134-e32e1056542d/content>
- Platero, S. (2023). *La influencia de los Ideales de Belleza en la Sociedad Actual Sobre la Autoimagen y la Autoestima Según el Género y la Edad: Una Revisión Sistemática* [Tesis de maestría, Universidad Europea]. Repositorio de la Universidad Europea. <https://titula.universidadeuropea.com/handle/20.500.12880/6868>
- Hill, N. (2013, 10 de junio). Self Concept: Self-Image, Ideal Self, and Self-Esteem. *Practice Wisdom: A collection of reflections for those learning and practicing psychotherapy, and clinical social work more generally*. <http://practicewisdom.blogspot.com/2013/06/self-concept-self-image-ideal-self-and.html>

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 03 de abril de 2025

ACEPTADO: 16 de junio de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i3.21>

■ **El desarrollo de públicos en los Elencos Nacionales del Perú Audience Development in Peru's National Performing Arts Ensembles**

Cecilia Collantes Neyra¹

Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) / San Miguel, Perú

Contacto: cecilia.collantes@pucp.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5912-4018>

Esta obra quedará registrada bajo la licencia de Creative Commons (CC BY 4.0) International



¹ Magíster en Desarrollo Humano por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Buenos Aires) y Bachiller en Artes Escénicas por la PUCP. Ha laborado en diferentes instituciones públicas y privadas a cargo de la gestión de programas culturales y educativos, así como de producciones escénicas. Sus intereses abarcan el trabajo con poblaciones en situación de vulnerabilidad y la producción sostenible.

El desarrollo de públicos en los Elencos Nacionales del Perú

Audience Development in Peru's National Performing Arts Ensembles

Resumen

La Política Nacional de Cultura del Perú al 2030 identifica como problema público el limitado ejercicio de los derechos culturales de la población, y como una de sus causas directas, la limitada participación cultural en las expresiones artístico-culturales. Esta realidad convive con una tendencia global del incremento de las tecnologías digitales en el consumo cultural y de un descenso de este consumo en espacios fuera de casa. Si tenemos en cuenta que las instituciones públicas, específicamente las que tienen competencia en cultura, tienen la responsabilidad de buscar alternativas de solución, ¿qué podemos hacer desde las políticas culturales para ampliar y fortalecer la participación de los públicos? ¿Por dónde empezamos? En el presente artículo se analiza la implementación del Plan de Desarrollo de Públicos 2022–2024 de los Elencos Nacionales del Perú como una transformación en la concepción de la política cultural. Este cambio se manifiesta en una gestión orientada a ampliar la participación de nuevos públicos mediante la generación de alianzas interinstitucionales, así como a diversificar los públicos, a través de la incorporación de nuevos contenidos en la programación. Esta experiencia puede aportar a la reflexión sobre los elementos que puede considerar un programa de formación de públicos e iniciar los primeros pasos para el desarrollo de vínculos entre los Elencos Nacionales y nuevos diversos públicos.

Palabras clave: Públicos, elencos nacionales, participación cultural.

Abstract

Peru's National Cultural Policy to 2030 identifies as a public problem the limited exercise of the population's cultural rights, and as one of its direct causes, the limited cultural participation in artistic and cultural expressions. This reality coexists with a global trend: the rise of digital technologies in cultural consumption and a simultaneous decline in out-of-home cultural engagement. Given that public institutions—particularly those responsible for cultural matters—are tasked with finding solutions to these challenges, the following questions arise: What can we do through cultural policy to broaden and strengthen audience participation? Where do we begin? This paper analyzes the implementation of the *"Audience Development Plan 2022–2024"* by Peru's National Performing Ensembles as a shift in the conception of cultural policy. This change is reflected in a management approach focused on expanding participation among new audiences through interinstitutional partnerships, and on diversifying audiences by incorporating new content into programming. This experience offers valuable insights for reflecting on the components of an effective audience development program and outlines preliminary steps to build lasting connections between the National Performing Ensembles and new, diverse audiences.

Keywords: Audiences, National Performing Ensembles, cultural participation.

Observando el umbral

La vinculación con los públicos es fundamental para la continuidad de una institución u organización cultural. El cambio en la perspectiva de las instituciones culturales de ofrecer servicios y bienes culturales sin énfasis en conocer al público, al de diseñar la experiencia artística en función a los públicos –inclusive como coautores de contenidos–, responde a un proceso progresivo de casi cincuenta años, influido por distintas transformaciones sociales, económicas, tecnológicas y políticas. Aun cuando esa visión ha cambiado y somos conscientes de que los públicos deben estar en el centro de las instituciones culturales, la relación con los públicos nos sigue generando preguntas.

La antropóloga mexicana Lucina Jiménez (2011) reflexiona sobre la necesidad de identificar los factores que convocan a los públicos para formar parte del hecho artístico, con el fin de establecer políticas culturales y estrategias de gestión actuales que los coloquen en el centro. Al analizar tales factores, encontramos que existen brechas sustantivas en el acceso, la participación y el consumo cultural de las personas; el origen de dichas diferencias es explicado a través de distintas hipótesis, provenientes, sobre todo, de campos como la sociología. Una de las principales disparidades fue expuesta por Pierre Bourdieu, quien analizó la relación entre las clases sociales y el consumo cultural y cómo se reproducen las desigualdades vinculadas al capital económico y al capital cultural. Otros autores, como Richard A. Peterson, Tony Bennett, Angela McRobbie, Sarah Thornton, entre otros, introducen variables de género, etnidad, edad, industrias culturales y tecnologías digitales para hacer énfasis en otros parámetros de distinción.

Los estudios latinoamericanos, básicamente desde ramas como la sociología o la antropología, también han analizado la reproducción de jerarquías sociales, su estrecha vinculación con el consumo de arte y cultura a partir de factores históricos, como el colonialismo, el mestizaje, el acceso a educación o los matices que estos cobran en su interacción con los contextos locales y globales. Autores como Néstor García Canclini, Tomás Peters, Ana Wortman, Santiago Alfaro, entre otros, son fundamentales para entender también que la participación cultural se ve afectada por las dimensiones políticas de nuestros territorios.

En Chile, Peters y Allende (2024) observan que el consumo cultural ha tenido cambios significativos. Ante un contexto de estallido social del país y del Covid-19, las herramientas digitales de música y video han tomado un rol importante en la circulación de la oferta. Los espacios culturales tradicionales –las bibliotecas, los teatros, las galerías de arte, los museos– ya no logran ser tan atractivos a las nuevas generaciones, además de que su consumo está asociado a grupos sociales con alto capital cultural y económico (p.79).

Para el caso del consumo cultural peruano, Santiago Alfaro (2024b, p. 35) señala tres tendencias en el periodo 2016–2019, según la información de la Encuesta Nacional de Programas Estratégicos (ENAPRES), elaborada por el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI): la expansión de las tecnologías digitales, la continuidad en el elitismo de la alta cultura –expresiones culturales como libros, teatro, artes visuales, siguen siendo consumidas en mayor proporción por personas de altos

ingresos y niveles educativos— y el amplio consumo de expresiones culturales de origen indígena o popular. La encuesta ENAPRES es aplicada a personas mayores de 14 años desde el año 2010 en zonas urbanas y rurales de los 24 departamentos del Perú.

Frente a este panorama y desde el enfoque de públicos de la gestión cultural, es importante centrar la atención en los objetivos comunes de las instituciones que tienen competencia en cultura: aumentar el alcance, incrementar la diversidad de los públicos y maximizar el impacto producido por una experiencia artística.

En esta línea, el Consejo de las Artes de Inglaterra (la agencia nacional de desarrollo para las artes, museos y bibliotecas en ese país), en su marco estratégico de 10 años (2013) *Great Art and Culture for Everyone 10 year strategic framework 2010–2020*, revela la importancia de que las artes y la cultura sean accesibles y de alta calidad para todos. Específicamente, el objetivo 2 hace énfasis en que “Todos tienen la oportunidad de experimentar e inspirarse en las artes, los museos y las bibliotecas” (Arts Council England, 2013, p. 39, traducción propia). Para concretar este objetivo, se propone priorizar el incremento de la participación en las artes —especialmente de personas con una vinculación limitada a la vida cultural— y mejorar la calidad de la experiencia artística. (Arts Council England, 2013).

La Política Nacional de Cultura del Perú (PNC) al 2030 identifica como problema público de alcance nacional el “limitado ejercicio de los derechos culturales de la población” (MINCU, 2020, p.18). Los derechos culturales se definen como el derecho de toda persona a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, esto es acceder, participar y contribuir en la vida cultural que sea de nuestra elección (ONU, 2009). El ejercicio de los derechos culturales se vincula a factores históricos (herencia colonial); económicos (fallas del mercado y escaso financiamiento); socioculturales (escasa valoración de la diversidad y participación culturales); y de capacidad estatal (inadecuada gestión de recursos y ausencia de políticas públicas diferenciadas), que limitan o facilitan este ejercicio (MINCU, 2020).

Según la PNC (MINCU, 2020), una de las causas directas del escaso ejercicio de los derechos culturales es la “limitada participación cultural en las expresiones artístico culturales” (p. 41). Y esta realidad puede responder al entorno restrictivo de cada persona, a la precariedad de los sistemas en que debería desarrollarse la participación cultural o ser una combinación de ambos factores. Por ejemplo, en pocos distritos de Lima —la capital—, parte de la centralización del consumo cultural nacional se debe a la escasa infraestructura escénica del país —Lima cuenta con más de dos tercios del total de salas de teatro en todo el Perú— y a la falta de políticas culturales públicas en sus diferentes niveles de gobierno (municipal, provincial y nacional) para proponer la gestión y acondicionamiento de espacios alternativos que puedan sustituir esa ausencia, en alianza con el sector privado y la sociedad civil —grupos de teatro, organizaciones artísticas, Puntos de Cultura, asociaciones de cultura viva comunitaria, entre otros—.

Las instituciones públicas, específicamente las que tienen competencia en cultura, tienen la

responsabilidad de buscar alternativas para incrementar la participación de la ciudadanía. Entonces, ¿qué podemos hacer desde las políticas públicas para ampliar y fortalecer la participación de los distintos públicos en las expresiones artístico-culturales? ¿Por dónde empezamos?

En el presente artículo se analiza el Plan de Desarrollo de Públicos 2022–2024 de los Elencos Nacionales, cuyos objetivos fueron, por un lado, ampliar la participación de nuevos públicos mediante la articulación con instituciones afines de los sectores público y privado; y por otro, diversificar los públicos a través de una propuesta de nuevos contenidos en la programación. Esta experiencia puede contribuir a la reflexión sobre qué elementos puede considerar un programa de formación de públicos para promover la participación cultural de la ciudadanía e iniciar los primeros pasos en el desarrollo de vínculos de elencos nacionales con nuevos y diversos públicos.

Saliendo de la matrix

El Reglamento de Organización y Funciones (ROF) del Ministerio de Cultura establece que la Dirección de Elencos Nacionales es el “órgano de línea de la Dirección General de Industrias Culturales y Artes, que tiene a su cargo la gestión, administración, difusión y promoción de los Elencos Nacionales del Ministerio de Cultura” (MINCU, 2013, p. 43), los cuales son: la Orquesta Sinfónica Nacional, el Ballet Nacional, el Coro Nacional, la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil Bicentenario, el Coro Nacional de Niños y el Ballet Folclórico Nacional. Los Elencos Nacionales están compuestos por más de 300 artistas (músicos, bailarines y cantantes). El elenco de mayor antigüedad es la Orquesta Sinfónica Nacional, con 86 años de fundación; y el de menor tiempo, el Ballet Folclórico Nacional, con 16 años de creación.

En el año 2019, la Dirección de Elencos Nacionales realizó un estudio con el fin de recoger información sobre el perfil de los públicos de los Elencos Nacionales en el Gran Teatro Nacional¹. La muestra del estudio comprendió a hombres y mujeres mayores de edad que asistieron a las funciones de los Elencos Nacionales en el Gran Teatro Nacional (GTN) entre los días 15 de junio y 18 de julio de 2019. La metodología del estudio fue cuantitativa no probabilística, y el instrumento empleado fue un cuestionario autoadministrado de preguntas cerradas, conformado por 3 carillas y 21 preguntas. La encuesta tuvo un margen de error: +/- 5% (nivel de confianza del 95%). El tamaño de la muestra fue de 1,556 encuestas válidas. A partir del cruce de datos, se hace énfasis en estos resultados:

¹ Esta sala posee una infraestructura y acústica de primer nivel y es administrada por el Ministerio de Cultura del Perú. Los Elencos Nacionales ofrecen, en el Gran Teatro Nacional, el 50% de su programación anual.

Tabla 1

Datos del estudio de públicos de los Elencos Nacionales en el Gran Teatro Nacional.

Datos personales		
Edad	31 - 54 años	39%
Género	Mujer	59%
Nivel educativo	Formación superior completa	49%
Distritos de procedencia	Surco, Cercado de Lima, La Molina y Miraflores.	
Asistencia a presentaciones culturales en los últimos 12 meses		
Teatro		76%
Danza		61%
Música		76%
Las presentaciones a las que asistió se realizaron en un teatro o auditorio		42%
Público que asistió a la Orquesta Sinfónica Nacional y de niño/a veía espectáculos (de danza, teatro o música)		57%
Público que asistió al Ballet Folclórico Nacional y de niño/a veía espectáculos (de danza, teatro o música)		58%
Público que asistió al Ballet Nacional (como primera opción) y a la Orquesta Sinfónica Nacional (como segunda opción), en los últimos 12 meses		47%
Público que asistió a la Orquesta Sinfónica Nacional (como primera opción) y al Ballet Folclórico Nacional (como segunda opción), en los últimos 12 meses		47%
Asistencia a la función de hoy de los Elencos Nacionales		
Se enteró del espectáculo por internet (redes sociales y otras plataformas)		55%
Se enteró del espectáculo por familiares o amistades		25%
Se trasladó a las funciones en transporte privado o taxi		66%
Su ruta de traslado demora entre 16 y 30 minutos		46%

Fuente: Elaboración propia, con base en Estudio de públicos de los Elencos Nacionales (2019).

Los resultados presentados en la tabla 1 nos permiten reflexionar sobre las características “tipo” de las personas que asistieron a las funciones de los Elencos Nacionales. A partir de las similitudes encontradas es posible formular un perfil de consumidor/a y conocer una parte de su estilo de vida. En este caso, observamos que el grupo predominante fue conformado por mujeres de mediana edad que, en gran medida, contaba con formación superior completa. De niñas, asistían a ver presentaciones escénicas y, hasta el momento del estudio, asistían a espectáculos de teatro, danza y música en infraestructuras culturales (cerradas) en las que disfrutaban de los espectáculos de distintos Elencos Nacionales —47% de los espectadores que asistían a presentaciones del Ballet Nacional también iban

a conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, y 47% de los que presenciaban a la Orquesta Sinfónica Nacional también frecuentaban al Ballet Folclórico Nacional, a pesar de constituir distintas disciplinas artísticas—. Además, este grupo de personas revisaba la programación cultural en internet o la compararía con personas cercanas (amigos o familiares), vivía en distritos aledaños al GTN, y pertenecía a los sectores económicos A–B, debido a que contaba con recursos para trasladarse al teatro, en su vehículo propio o en taxi.

Este estudio fue fundamental para la Dirección de Elencos Nacionales (DEN) porque, al conocer qué características predominantes tenían las personas que asistían a los espectáculos de los Elencos en el GTN, fue posible identificar a qué sectores de la población no se estaban vinculando los Elencos Nacionales cuando se consideraban las variables de grupo etario (niñas, niños, adolescentes, adultos mayores), género (hombres), distrito de procedencia (39 distritos de Lima Metropolitana no fueron mencionados por los encuestados), nivel educativo (formación superior técnica, solo con educación básica regular: inicial, primaria y secundaria, y sin acceso a educación formal) y nivel socioeconómico —sectores C, D y E no empleaban las plataformas digitales para conocer la programación y se movilizaban en transporte público—. Además, los resultados del estudio confirmaron la perspectiva planteada por la Política Nacional de Cultura respecto al limitado ejercicio de los derechos culturales, así como a la necesidad de que los Elencos Nacionales puedan contribuir a revertir esta situación, promoviendo la participación de la ciudadanía en las expresiones artístico-culturales.

Es preciso resaltar que, si bien algunas características del perfil predominante del consumidor/a cultural podían ser intuidas por el equipo de gestión de la Dirección de Elencos Nacionales, el estudio de públicos representó la primera investigación formal sobre la audiencia de los Elencos en este teatro, donde se concentraba el 50% de su programación anual. Además, no se contaba con información sobre el otro 50% que se realizaba en diversas infraestructuras culturales y espacios alternativos.

Con los resultados del estudio de públicos, la Dirección de Elencos Nacionales pudo analizar de qué formas se podía generar un alcance mayor en el GTN y elaborar el Plan de Desarrollo de Públicos 2022–2024, cuyo objetivo principal fue incrementar la participación de la ciudadanía en las expresiones artístico-culturales a través de dos estrategias: por un lado, ampliar la participación de nuevos públicos mediante la articulación con instituciones afines, con el fin de vincular a grupos que puedan desarrollar interés en las presentaciones de los elencos, como *público potencial* o *no público*; y, por otro, diversificar los públicos mediante una propuesta de nuevos contenidos en la programación (Delgado, 2024). Si bien hay distintas definiciones sobre estos términos, para fines del presente artículo voy a incluir los conceptos que el Plan de Desarrollo de Públicos 2022–2024 propone:

Público potencial

Grupos de personas que, a pesar de poseer las competencias para percibir y apreciar las expresiones artísticas producidas por los Elencos Nacionales, no asisten a sus espectáculos. Los grupos focalizados han sido niñas y niños que estudien música, danza o canto, así como jóvenes que estudien disciplinas vinculadas a las artes escénicas. Y que, en ambos casos, estos centros de formación se encuentren en los distritos por los que circula la Línea 01 del Metro de Lima (MINCU, 2021, p.40).

No Público

Conformado por los grupos de personas que, no estando directamente relacionados con las actividades artísticas que desarrollan los Elencos Nacionales, representan un potencial interés para la institución como nuevos públicos de los espectáculos. La relación con este tipo de público pasa por contribuir a que desarrolle sus competencias para percibir y apreciar la música y danza de los elencos nacionales (MINCU, 2021, p. 41).

Los grupos focalizados han sido personas con discapacidad, y adultos mayores que se encuentren en un programa de atención distrital del Estado; estudiantes de carreras afines a las humanidades, ciencias sociales o comunicaciones; así como jóvenes que practican deportes. (MINCU, 2021, p. 41).

Ambas definiciones hacen énfasis en las competencias (necesarias) para percibir y apreciar la música y danza, por lo que de forma implícita se está haciendo referencia al concepto de *capital cultural*. En esta medida, es importante introducir la reflexión de Ana Rosas Mantecón (2023) sobre las barreras que las personas afrontan actualmente para constituirse como públicos: de tipo geográfico (traslado hacia el lugar donde se realiza una actividad cultural); de capital cultural —conjunto de recursos, certificaciones, conocimientos y habilidades que les permite acceder y disfrutar de lo que se ofrece—; de tipo económico (costo de entrada); y de organización del tiempo libre —que implica optar por una experiencia presencial y rechazar la oferta mediática—.

Las barreras que describe la autora también están presentes en los montajes que realizan los Elencos Nacionales en el teatro; uno de los principales es la distancia geográfica. El GTN se encuentra en San Borja, uno de los distritos que tiene una percepción favorable en la calidad de vida de las personas por su gran cantidad de parques, centros de comercio y lugares de entretenimiento, pero que posee graves dificultades de acceso por la congestión vehicular. Con el objetivo de proponer alternativas de solución, se planteó que los grupos focalizados del Plan de Desarrollo de Públicos de los Elencos sean residentes de los distritos que conectan la línea 1 del Metro de Lima (Villa El Salvador, Villa María del Triunfo, San Juan de Miraflores, Santiago de Surco, San Borja, La Victoria, Cercado de Lima, El Agustino y San Juan de Lurigancho), debido a que el GTN está ubicado al frente de la estación de tren La Cultura, lo que favorece el traslado de estos distritos. Si consideramos el traslado desde Villa El Salvador o San Juan de Lurigancho (distritos de los extremos) a San Borja, la duración máxima es de 30 minutos, en comparación al tiempo en bus, que puede tomar entre 1 hora y 30 minutos y dos horas. De esta manera, se incentiva el transporte público hacia el teatro, difundiendo un mejor uso del tiempo a un menor costo.

Con respecto a la implementación del Plan 2022-2024, se contempló que los productos artísticos y las acciones de mediación estuvieran dirigidas a niñas, niños y adolescentes de colegios; adultos de la tercera edad; y jóvenes de formación superior de las carreras de danza, artes, música. Los formatos empleados en la ejecución del plan fueron conciertos didácticos, conversatorios, clases didácticas, ensayos abiertos, clases maestras y funciones didácticas. Cada actividad contó con un objetivo para

fomentar la vinculación con los públicos y con herramientas de mediación artística, con las que se promovió el fortalecimiento de capacidades (clase maestra de dirección musical para orquesta sinfónica); el conocimiento sobre el trabajo y los elementos requeridos para una puesta en escena (clase didáctica sobre el ballet); la sensibilización sobre el proceso de creación y preparación de un elenco (conversatorio y observación de un ensayo de obra); la formación sobre los diversos géneros musicales, con énfasis en la música popular peruana (clase didáctica sobre música criolla); entre otras intervenciones. Además, las actividades diseñadas para públicos escolares se complementaron con otras herramientas de mediación artística como la creación de guiones, pautas de mediación, guías didácticas o conversatorios post función (Delgado, 2024).

Con relación a los resultados cuantitativos, como parte de la implementación del plan durante tres años (2022-2024), los Elencos Nacionales desarrollaron 126 actividades (presenciales y digitales), las que contaron con 38,628 beneficiarios a nivel nacional (18,659 participantes de forma presencial y 19,968, de forma virtual). En este proceso, se involucraron a 153 instituciones de los sectores públicos y privados, provenientes de diferentes regiones del Perú: Ancash, Ayacucho, Amazonas, Arequipa, Ica, La Libertad, Loreto, Piura, San Martín, Tacna y Lima (Delgado, 2024). Los viajes de los Elencos Nacionales a las regiones se realizaron entre los años 2022–2023; sin embargo, por aspectos políticos y económicos, los Elencos no pudieron viajar en el año 2024, por lo que su programación se concentró en Lima y la provincia constitucional del Callao.

De acuerdo con el Informe de Gestión de la Dirección de los Elencos Nacionales (Delgado, 2024), se recogió información de los participantes en las actividades artísticas para conocer la valoración de los públicos sobre las piezas escénicas de los Elencos Nacionales, sus sensaciones y propuestas de mejora, por lo que se dispone de 719 encuestas válidas solo para el 2024. Esta información es muy valiosa porque constituye la primera puerta de conocimiento de otros grupos humanos sobre su experiencia integral de participación cultural, quienes no forman parte de los públicos ocasionales del GTN. Algunos datos centrales, con respecto a la experiencia de los públicos, fue que el 99% de los encuestados recomendaría la actividad, al 72% de públicos le gustó mucho², y el 92% refirió que era la primera vez que participaba en una actividad de los Elencos Nacionales. Esta última cifra pone en evidencia distintas problemáticas estructurales presentes en el Perú, como la escasa infraestructura escénica, la centralización de la oferta cultural y la insuficiente preparación de los docentes de arte en los centros educativos para estimular la competencia de apreciación de las artes escénicas. Estos y otros factores clave resaltan la urgencia de incrementar y diversificar los públicos a los que se dirigen los Elencos Nacionales en su calidad de compañías artísticas que son gestionadas por el Estado, y deben maximizar su alcance dentro de las condiciones y recursos disponibles.

En esta línea, en el 2024 los Elencos Nacionales han fortalecido su labor de formación de públicos al establecer articulaciones con 50 nuevas instituciones. A través de presentaciones artísticas en diversos formatos y con distintos contenidos, se ha logrado un valioso intercambio con 50 nuevos

² Las categorías establecidas en la encuesta fueron: no me gustó para nada; no me gustó; [me gustó] más o menos; me gustó; me gustó mucho.

grupos de públicos, pertenecientes a 38 instituciones educativas y 12 centros de atención para adultos mayores. Estas actividades se han desarrollado en 22 distritos de Lima Metropolitana, 2 distritos de la provincia constitucional del Callao y 1 distrito de Lima Provincias.

Por otro lado, los estudiantes, que participaron de las presentaciones artísticas escribieron sus testimonios; revisemos tres de ellos sobre sus primeras experiencias de acercamiento con los Elencos Nacionales:

“Gracias por invitarnos. Ver al ballet me ha hecho muy feliz” (En Delgado, 2024, p.12).

Clase didáctica: Aprendiendo sobre el ballet

Elenco: Ballet Nacional

Estudiante de tercero de primaria

I.E.E 1103 Elvira García y García

Pues fue mi primera vez yendo al teatro y la verdad que una experiencia muy hermosa el lugar, la obra, los bailes todo increíble la verdad que el ambiente era muy acogedor y más que todo muy interesante, lo recomiendo y sí para los escolares porque además te dan una lección de nuestra vida cotidiana que nos puede pasar a cualquiera, me encantó. (En Delgado, 2024, p. 15)

Función didáctica *Álbum de familia*

Elenco: Ballet Folclórico Nacional

Estudiante de quinto de secundaria

I.E. 4010 Hermanos Rafael Samuel y Emilio Moisés Gómez Paquiyauri.

Bueno sí, la verdad soy estudiante de la institución Manuel Calvo y Pérez y me gustó muchísimo en mi vida había asistido a un teatro mucho menos escuchar a un coro y me llamó la atención mucha el gran manejo de idiomas el quechua, latín incluso como adecuaban los valses peruanos al tipo lírico de verdad que yo regresé a mi casa fascinada me gustó mucho las experiencias son unas personas con muchísimo talento, la verdad me gustaría volver a escuchar en un concierto como este ¡Mis felicitaciones! Estoy muy orgullosa que en mi país haya tan buenos representantes. (En Delgado, 2024, p.13)

Concierto didáctico *Canto a través del tiempo*

Elenco: Coro Nacional

Estudiante de cuarto de secundaria

Colegio Manuel Calvo y Pérez.

Con base en los formatos y contenidos empleados en la implementación del Plan de Desarrollo de Públicos de los Elencos Nacionales, podemos reflexionar sobre qué elementos básicos podemos considerar con el fin de que las experiencias escénicas se desarrolle de mejor manera con nuevos y diversos públicos. A nivel de contenido, se propone diseñar productos a partir del conocimiento de los públicos con los que se deseé generar un intercambio —no necesariamente la propuesta debe ser de carácter formativo, sino a partir de los intereses y necesidades de los grupos—. Se sugiere piezas de mobiliario minimalista —en la medida que el tipo de disciplina artística lo permita—, con el fin de promover la circulación. A nivel de herramientas de mediación artística, se sugiere sensibilizar sobre el *proceso de creación* de la pieza escénica: cómo se realiza el ensamblaje de un espectáculo y cómo se articulan las diferentes áreas de creación, técnicas y de producción; así como difundir la motivación que está *detrás de la escena*: cuál es la importancia de los compositores, en qué contexto se crearon las obras, qué instrumentos usan, cuáles fueron las inspiraciones de las tramas que conocemos, entre otras. En los casos del trabajo con menores de edad, es fundamental la *articulación con las autoridades y docentes* de las instituciones educativas para compartir metodologías que fortalezcan la experiencia cultural fuera del espacio de representación. A nivel de gestión, se recomienda generar *alianzas estratégicas con nuevas instituciones* que tengan representatividad de los sectores a los que aún los Elencos no se han podido vincular y que compartan la logística de las actividades, en términos de producción, financiamiento, comunicación (interna y externa), recojo de información y coordinación con los públicos.

En la región latinoamericana, al menos nueve países cuentan con elencos nacionales; no obstante, más de la mitad no disponen de programas orientados específicamente a la formación de públicos a través de estos elencos. En ese contexto, la implementación del Plan de Desarrollo de Públicos 2022–2024 de los Elencos Nacionales del Perú, podría representar un aporte significativo para experiencias de gestión cultural similares en la región.

Reiniciando la matrix

Las funciones de la Dirección de los Elencos Nacionales, establecidas en el Reglamento de Organización y Funciones (ROF) del Ministerio de Cultura en el 2013, están formuladas desde el cuidado y el fortalecimiento de los Elencos Nacionales, lo que es fundamental para incrementar la participación de la ciudadanía en las expresiones artístico-culturales. Sin embargo, en palabras de Barbieri, “el acceso no asegura la agencia” (2018, p.5). No solo hay condicionantes estructurales —para la limitada participación cultural— que escapan a la voluntad, sino que también hay condicionantes subjetivas, asociadas con las preferencias y gustos (MINCAP, 2021a). Si bien los Elencos Nacionales se presentan en distintos espacios públicos desde hace décadas (colejos, lozas deportivas, anfiteatros, auditorios, iglesias, parques), ninguna de sus funciones establecidas en el ROF o en un lineamiento posterior considera una gestión centrada en los públicos, lo que involucra el análisis de distintos grupos sociales, así como el planteamiento de nuevos objetivos, contenidos (funciones didácticas) y estrategias acordes a sus diferencias (mediación cultural) con el fin de potenciar la conexión con el hecho escénico y el intercambio entre públicos e intérpretes. Esta situación nos revela que hace poco más de

una década la participación cultural de los públicos, como hoy la entendemos, no constituía un tema trascendente en materia cultural en el Perú.

Los programas de públicos han dirigido sus esfuerzos a ampliar el alcance de los espectadores en las salas teatrales, centrando su interés en aumentar la audiencia e incorporar estrategias de fidelización. Sin embargo, poner a los públicos en el centro de las organizaciones culturales requiere conocer las necesidades de nuevos públicos, explorar contenidos de su interés en la programación y transformar las instituciones con el fin de sostener la relación en el tiempo y construir vínculos. En el 2019, la Dirección de Elencos Nacionales del Ministerio de Cultura del Perú realizó un estudio para recoger información sobre el perfil de los públicos de los Elencos Nacionales en el Gran Teatro Nacional. Este trabajo fue fundamental porque permitió conocer qué características predominantes tenían las personas que asisten a los espectáculos y, por lo tanto, identificar qué sectores de la población no generaban un intercambio con los Elencos Nacionales.

Con la intención de revertir paulatinamente esta situación, se elaboró e implementó el Plan de Desarrollo de Públicos 2022–2024, mediante el cual se pudo establecer articulaciones con 153 nuevas instituciones. Para el 2024, se realizaron presentaciones artísticas en diversos formatos y con distintos contenidos a la programación regular y se logró la participación de 50 nuevos grupos de públicos, pertenecientes a 38 instituciones educativas y 12 centros de atención para adultos mayores. Estas actividades involucraron entidades de 22 distritos de Lima Metropolitana, 2 distritos de la provincia constitucional del Callao y 1 distrito de Lima Provincias.

El Plan de Desarrollo de Públicos de los Elencos Nacionales es una apuesta por poner en el centro a la ciudadanía, por incentivar el ejercicio de sus derechos culturales mediante su participación artística y cultural. Ese cambio de enfoque ha permitido un avance importante en la implementación del Plan (2022-2024), transformando la misión de los Elencos Nacionales en el país. Con la finalidad de vincularnos a nuevos públicos, debemos partir de conocerlos, de estimular su recurrencia a nuevas experiencias escénicas, de ofrecerles mediación de contenidos y explorar otras estrategias que dialoguen con sus necesidades en diferentes espacios. Estos numerosos esfuerzos pueden ser una primera semilla en el cambio que necesitamos en materia de políticas culturales.

Referencias

- Alfaro, S. (2024a). *Butacas desiguales: caracterización del consumo de teatro en el Perú* [Sesión de seminario]. Pensando las artes escénicas desde el Perú de hoy, Lima, Perú.
- Alfaro, S. (2024b). La distinción persistente: desigualdad de clase social en el consumo cultural del Perú. En P. Cardoso y M. Reyes (Eds.), *Consumos Culturales en América Latina 2: Evoluciones históricas, irrupción de lo digital y contextos postpandemia* (pp. 293-328). UArtes Ediciones.
- Arts Council England. (2013). *Great Art and Culture for Everyone: 10 year strategic framework 2010–2020* (2nd ed.). Arts Council England. https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Great_art_and_culture_for_everyone.pdf
- Barbieri, N. (2018). *Es la desigualdad, también en cultura*. Universitat Autónoma de Barcelona, Institut de Govern i Polítiques Públiques. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:3419299b-4183-4a2c-9eea-433393379d9e/nicolas-barbieri.pdf>
- Delgado, M. (2024). *Informe de Gestión 2024: Plan de Desarrollo de Públicos*. Dirección de Elencos Nacionales.
- Jiménez, L. (2011). *Artes escénicas, públicos y derechos culturales* [Ponencia]. Seminario Internacional de Formación de Audiencias, Centro Gabriela Mistral (GAM), Santiago, Chile.
- Ministerio de Cultura del Perú (2013). *Decreto Supremo N° 005-2013-MC*.
- Ministerio de Cultura del Perú (2020). *Política Nacional de Cultura al 2030*. Gobierno del Perú. https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC_VERSI%C3%93N_FINAL_2.pdf?v=1595329988
- Ministerio de Cultura del Perú (2021). *Plan de Desarrollo de Públicos de los Elencos Nacionales al 2022*. Gobierno del Perú. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/2037200/Plan%20de%20Desarrollo%20de%20P%C3%BAblicos%20Elencos%20Nacionales%20al%202022.pdf?v=1627238982>
- Ministerio de Cultura del Perú (2024). Plan de Desarrollo de Públicos de los Elencos Nacionales 2022-2024. En *Memoria: Desarrollo de Públicos Elencos Nacionales 2022-2024*. Fundación Cultural del Banco de la Nación. <https://fcbn.pe/catalogo/elencos-nacionales/>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2021a). *Plan Nacional de Desarrollo y Formación de Públicos 2021-2024*. Gobierno de Chile.
- ONU (2009). *Observación general N° 21 (2009): Derecho de toda persona a participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1 a), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*, 21 diciembre 2009. <https://digitallibrary.un.org/record/679355?ln=es&v=pdf>
- Peters, T. y Allende, C. (2024) Entre oscilaciones en el acceso, reforzamientos sociales y la emergencia de políticas culturales: Una breve trayectoria del consumo cultural en Chile. En P. Cardoso y M.

Reyes (Eds.), *Consumos Culturales en América Latina 2: Evoluciones históricas, irrupción de lo digital y contextos postpandemia* (pp. 45-86). UArtes Ediciones.

Rosas Mantecón, A. (2023). *Pensar los públicos*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Fuentes de consulta

Gran Teatro Nacional. (s.f). *Historia*. <https://granteatronacional.pe/nosotros/historia>

Ibacache, J. (2021, 5 de octubre). *Políticas culturales y desarrollo de públicos* [Conferencia]. Escuela de Desarrollo de Públicos. Unidad de Públicos y Territorios, Chile. <https://publicosyterritorios.cultura.gob.cl/politicas-culturales-y-desarrollo-de-publicos/>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2021b). *Desarrollo y formación de públicos*. Gobierno de Chile.

Rodríguez, V. (2019). *Estudio de públicos de los Elencos Nacionales*.

Unidad de Públicos y Territorios. (s.f.). *Escuela de Desarrollo de Públicos 2024*. <https://publicosyterritorios.cultura.gob.cl/escuela-de-desarrollo-de-publicos-2024/>

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 03 de abril de 2025

ACEPTADO: 12 de junio de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i3.22>

■ **La teatralidad: Representación e intertextualidad** **Theatricality: Representation and Intertextuality**

Flor Moreno Salazar¹

El Colegio Mexiquense. A. C.

Estado de México, México

Contacto: flormorenosalazar3@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8512-2861>

Esta obra quedará registrada bajo la licencia de Creative Commons (CC BY 4.0) Internacional



¹ Doctora en Letras Modernas, escritora e investigadora. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en El Colegio Mexiquense, A.C. Adscrita al Seminario de Investigación sobre Historia Contemporánea. Una de sus líneas de investigación es la historia cultural, la lectura y el teatro.

La teatralidad: Representación e intertextualidad

Theatricality: Representation and Intertextuality

Resumen

La propuesta de este artículo es reflexionar acerca de la cualidad de la teatralidad desde el punto de vista del teatro como representación e intertextualidad de textos culturales. A partir de la reflexión de la teoría clásica del teatro y el desarrollo explicativo de distintas perspectivas semióticas, se busca precisar la especificidad de lo teatral no como un género literario, sino como una configuración intertextual.

Palabras clave: Teatralidad, representación, intertextualidad.

Abstract

The purpose of this article is to reflect on the quality of theatricality, from the perspective of theater as representation and the intertextuality of cultural texts. Drawing on classical theater theory and the explanatory development of different semiotic perspectives, the aim is to define the specificity of the theatrical not as a literary genre, but as an intertextual configuration.

Keywords: Theatricality, representation, intertextuality.

En una cultura digital de textualidades híbridas, los límites de las narrativas hipertextuales parecen emerger en las fronteras entre la ficción y la no ficción, entre la configuración del espectáculo como suplantación de la realidad y el cuestionamiento por la realidad misma. En este contexto, se pretende reconsiderar los conceptos tradicionales de la teatralidad a partir de las reflexiones de la representación y la intertextualidad.

En primer lugar, se realiza un acercamiento tradicional al término de teatralidad desde una perspectiva de las nociones clásicas del género dramático para relacionarlo con los conceptos de representación, mimesis y drama. En segundo lugar, se explica de qué manera la construcción dramática basada en los personajes configura las acciones y contribuye a identificar la teatralidad en un texto como un elemento diferenciante de los textos narrativos. Finalmente, se retoman los conceptos de representación, mimesis y drama desde un enfoque intertextual para reflexionar acerca de lo que es propiamente teatral en un movimiento inverso: fundamentar la teatralidad como una estrategia intertextual frente a los elementos literarios y no en un sentido inverso.

La teatralidad, en términos básicos, es definida como la “cualidad por la que un texto dramático al ser puesto en escena deja de ser meramente literario para convertirse en un espectáculo meramente teatral” (Estébanez, 2000, p. 497). Pero ¿qué es lo meramente teatral y cómo se explica este concepto?

De acuerdo con el *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética y semiología* de Patrice Pavis (1984), lo teatral se aplica en dos sentidos. “En el primer caso ... quiere decir simplemente espacial, visual, expresivo, en el sentido de una escena muy espectacular e impresionante” (p. 469). Y en el segundo caso, la teatralidad se valora como “la artificialidad de la representación” (p. 469). En ambos sentidos, lo teatral está relacionado con una puesta en escena y no con un texto dramático; y no solo eso, también están relacionados con la postura del observador y del crítico. De esta manera, lo teatral no está determinado por lo propiamente literario, sino que se establece como una configuración artística que despliega diferentes textualidades de expresión y de relación con la mirada de un espectador. En este sentido, se reconoce, desde una perspectiva tradicional, la cualidad de representación espacial, temporal y visual, que va más allá de lo literario.

Si bien la teatralidad es “sinónimo de especificidad del teatro” (Pavis, 1984, p. 471), al hablar de la representación como fundamento de lo teatral, es pertinente considerar que la relación de la teoría clásica del teatro sugiere el origen del drama como la mimesis de las acciones de los relatos mitológicos. En este sentido, cabe recordar que, en la teoría clásica del teatro occidental, su origen se identifica con el rito griego del nacimiento y la muerte. Los griegos, en la época antigua, representaban el nacimiento de Dionisio en primavera y, en verano, la cosecha de la vid y la iniciación. El *cosmos* era el personaje que presidía el rito que más tarde originó la comedia. Durante otoño e invierno, celebraban la consagración y la muerte de Dionisio para el nacimiento de Apolo, el conocimiento y la sabiduría. En este ritual sacrificaban un macho cabrío, el *tragos*, y de esta forma se sugirió el surgimiento de la tragedia. Los mitos que se basaban en los ritos religiosos se articularon también para ser narrados (*mythos*) y estos se convirtieron en una representación, en la cual se cantaban historias legendarias.

Durante el siglo V a.C., en Grecia, la representación de las tragedias formaba parte de la celebración del ritual religioso y cívico dedicado a Dionisio. Para Aristóteles, la tragedia es mimesis de una

acción “esforzada y completa … actuando los personajes y no mediante relatos, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (ca. 350 a. C./1999, p. 145). La palabra mimesis se ha traducido unas veces como imitación y otras como recreación, pero ambas se refieren a la construcción artificial de un hecho que es actuado y no relatado. Desde esta perspectiva, la teatralidad se manifiesta de manera independiente a lo que podemos identificar como lo literario. De hecho, Aristóteles menciona en su *Poética* que hay un arte que solamente se ocupa del lenguaje, pero no le otorga un nombre. Así que la teatralidad se puede considerar como el fundamento de la representación de las acciones de los personajes (ethos), antes del concepto que llamamos literario.

La teoría aristotélica clásica fue retomada posteriormente por la *Poética* de Boileau (1674) para marcar la diferencia entre géneros literarios, basada en el modo de enunciar el constructo artificial, es decir, en el discurso del relato. De esta manera, se considera que el género dramático representa acciones y la narrativa presenta los acontecimientos. De acuerdo con Ceballos (2019), el drama no es la vida, sino su esencia. La palabra drama significa acción, pero no cualquier acción de la vida es una obra de teatro porque “su drama no se halle escrito ni escenificado ni representado” (Bentley, 1992, p. 25). El teatro toma los elementos vitales: tiempo, espacio, sujetos y circunstancias, y los representa por medio de imágenes visuales o mentales.

El drama como constructo poético es una acción artificial. Es decir, cuando los personajes deciden algo, muestran cierta voluntad que coincide o choca con las decisiones y deseos de otros personajes de acuerdo con el objetivo que cada cual persiga, generando un conflicto que representa un aspecto de la realidad. Y en este punto es donde resulta importante reconsiderar la teoría clásica de la representación para establecer los límites entre la construcción artificial del discurso y la simulación. En este sentido, los personajes configuran la especificidad del teatro como representación de las acciones, que a diferencia de lo narrativo se despliega a partir del acto performativo de las acciones. Desde la teoría aristotélica, la representación se enuncia como la mimesis o recreación del mundo representado y se configura en la estructura discursiva del drama.

Sin la pretensión de aludir a la teoría de los géneros literarios que fue posterior a la teoría de Aristóteles, es preciso considerar a los personajes del drama como el elemento de la teatralidad que, a manera de pliegue teórico, permite conceptualizar a la teatralidad desde una perspectiva teórica tradicional relacionada con la hipertextualidad de la cultura actual: la intertextualidad.

La semiótica es la disciplina literaria que analiza a los textos como un entramado de signos. Desde este enfoque, los personajes se pueden analizar desde su función, de acuerdo con el Modelo Actancial Mítico propuesto por A. J. Greimas (1987) que está “centrado sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto, y situado, como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones de adyuvante y oponente” (p. 276). Este modelo se aplica al análisis tanto de textos narrativos como dramáticos, puesto que Greimas retoma la *Morfología del cuento popular ruso* de Vladimir Propp (1928) y, a su vez, basa su teoría en *Las 200 000 situaciones dramáticas* de E. Souriau (1950).

En el modelo propuesto por Greimas, los personajes cumplen con ciertas funciones actanciales que determinan su relación con los demás personajes. El *sujeto* desea y actúa en función de un *objeto*,

to que intenta conseguir con el apoyo de un adyuvante, el cual le facilita la comunicación y se relaciona con un *oponente*, quien crea obstáculos para su realización. El logro del objetivo por parte del sujeto depende de la influencia del *destinador* y beneficia o perjudica al *destinatario*.

Greimas afirma que el actante es diferente con respecto al actor y al personaje. Por eso, Fernando del Toro (2014) considera que el actor es la realización de un actante y dos personajes pueden realizar la misma acción, configurando un solo actor, es decir, los actores pueden realizar una o varias funciones actanciales en la misma o en diferentes secuencias. La diferencia entre un actante y un personaje radica en que el segundo se puede comprender a partir de su modo de ser y sus acciones, a diferencia del actante, que puede ser un personaje colectivo o una abstracción (Del Toro, 2014). De este modo, los personajes, con sus respectivas acciones, forman parte de los elementos teatrales que contribuyen a identificar la teatralidad en un texto. Por otra parte, J. H. Lawson, en su *Teoría y técnica de la dramaturgia*, afirma que:

el carácter esencial del drama es el conflicto social –personas contra otras personas, o individuos o grupos contra fuerzas sociales o naturales– en el cual, la voluntad consciente, ejercida para realización de objetivos específicos y comprensibles, es suficientemente fuerte como para traer el conflicto a un punto de crisis (1982, p. 278).

De esta manera, la acción, fundamento del drama, constituye “cualquier cambio en el equilibrio” (Lawson, 1982, p. 279). Pero, tal vez, la trama de una novela pueda consistir en un encadenamiento de acciones cuya causalidad esté determinada por las decisiones de los personajes y no por eso sea discursivamente un texto dramático.

Para Manfred Pfister (2011), en *The theory and analysis of drama*, la diferencia discursiva entre ambos géneros es la relación entre el autor y el receptor a través de su intermediario, que es el narrador, pues en un texto narrativo los diálogos pueden ser configurados por la voz narrativa, a diferencia de los diálogos en un texto dramático, que solo pueden ser expresados por la relación directa entre los personajes.

En el ámbito de la semiótica, los personajes y la acción dramática pueden ser considerados como la base del conflicto y, por lo tanto, el fundamento de lo teatral. Pero la tendencia teórica y práctica del siglo XX considera que la teatralidad no radica en el texto literario, sino en la realidad escénica. Por mencionar un ejemplo, para Jersy Grotowski (2016), el teatro puede ser sin vestuario, escenografía, música, iluminación e incluso sin texto dramático. “Esto no significa que no tomemos en cuenta la literatura, sino que no encontramos en ella la parte creativa del teatro” (p. 27). De esta manera, se puede comprender que la teatralidad, entendida como la especificidad del teatro, no depende de lo literario cuando no se analiza desde el punto de vista de los géneros; esta es la razón por la que, para reconsiderar las teorías clásicas de lo teatral, la propuesta de esta perspectiva permite dialogar y cuestionar, desde el punto de vista de la tradición, el supuesto de que el teatro es considerado común derivado de la literatura. Desde el enfoque de los géneros sí, pero no sucede de la misma manera si replanteamos a la teatralidad desde las estrategias discursivas de la representación, la mimesis, la estructura del drama y la semiótica.

A partir de la semiótica, Roland Barthes (2003) analiza la teatralidad en los textos del poeta Charles Baudelaire e intenta responder a la pregunta clave: “¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito” (p. 54). Sin embargo, no le resta importancia al texto dramático al afirmar que “la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización” (p. 54). Le otorga un criterio artístico, pues no se trata solo de una ejecución meramente formal de los elementos teatrales, sino de una expresión de la condición humana frente a sí mismo y a su entorno por medio de la forma.

Tomando en cuenta la propuesta de no limitar el estudio del teatro al análisis literario y genérico, también se ha propuesto que “la obra de teatro es para la semiología un conjunto de signos actualizados en simultaneidad en escena” (Bobes, 1981, p. 13). La semiología, de acuerdo con Beristáin (1995) en el *Diccionario de retórica y poética*, se emplea como sinónimo de semiótica, la cual se entiende como la teoría general de los signos. Ferdinand de Saussure definió la semiología como el estudio de los signos dentro de la vida social. Mientras que, “para Peirce, la semiótica es una teoría que trata de explicar la apropiación significativa que el hombre hace de la realidad” (Beristáin, 1995, p. 439). Beristáin menciona a otros teóricos como el mencionado Roland Barthes y Umberto Eco, quienes “consideran que todos los fenómenos de la cultura pueden ser observados como sistemas de signos” (1995, p. 438).

Los signos culturales son los llamados *artificiales* que “son creados por el hombre y utilizados intencionalmente para la comunicación según diferentes códigos” (Estébanez, 2000, p. 476). Por otra parte, los signos *naturales* son “aquellos cuyo origen se encuentra en la esencia o naturaleza de las cosas” (Estébanez, 2000, p. 476). En el caso concreto del signo teatral, Umberto Eco (1975) afirma que “es un signo ficticio no por ser un signo fingido o un signo que comunica cosas inexistentes … sino porque finge no ser un signo” (p. 96).

Si consideramos a la cultura como un macrosistema de signos ficticios, las artes escénicas confluyen en un ambiente interdisciplinario; además, esta también puede ser analizada desde un punto de vista semiológico. Desde esa perspectiva, Rafael Figueroa (1985) en *Pasos sobre el silencio: Apuntes para una semiótica de la música*, afirma que el signo se relaciona con un referente, a decir, el objeto de la vida real que es representado. Asimismo, se relaciona con un significante, que es el signo percibido por los sentidos, y el significado, que es la imagen mental, explicación lingüística de Ferdinand de Saussure para comprender la configuración de los objetos artísticos. Esta definición de signo también se puede aplicar dentro de la semiología teatral que “además del estudio de todos los sistemas de signos y de su distribución en la obra … propone el estudio de todo lo que contribuye captar el significado de una representación determinada” (Bobes, 1988, p.16).

Por su parte, Domingo Adame (1994), en *El director teatral, intérprete-creador. Proceder hermenéutico ante el texto dramático*, define la teatralidad como “un conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio, textual o escénico y que interactúan entre sí ante un lector o espectador” (p.18). En este punto, Barthes y Adame coinciden en que el teatro –semiótica-

mente hablando— no solo consiste en mostrar signos, sino que deben estar coordinados para el mismo fin. Por ejemplo, la visión total del director debe estar de acuerdo con su interpretación hermenéutica de los signos literarios y escénicos. “De la mutua influencia entre palabra y acción en el teatro escrito y en la representación escénica, resulta precisamente el teatro; que no es ya, texto o representación, sino una nueva construcción integral” (Adame, 1994, p. 18).

De este modo, lo teatral no se limita al texto literario, pero tampoco lo deja necesariamente de lado. Fernando del Toro (2014) en *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*, delimita la unificación entre el texto dramático y el texto de la puesta en escena —basada en la semiótica— y el resultado de esta relación es un tercer texto: el *texto espectacular*. El texto dramático es el que pertenece al terreno de lo literario y el texto de la puesta en escena lo define como la “concreción del espacio, tiempo y ritmo” (p. 68). El texto espectacular es el teatro en un sentido totalizante: es el macrotexto que contiene microtextos estructurados, a su vez, por la relación formal de signos entrecruzados.

Domingo Adame (2001), en su tesis doctoral *La teatralidad. Fundamento para el análisis del texto teatral*, retoma la idea del texto espectacular, llamando *texto teatral* al texto total “donde confluyen literatura y espectáculo” (p. 126). Adame (1994) se basa en este fundamento para discutir teóricamente la especificidad del teatro, es decir, la teatralidad, con el objetivo de proponer un modelo para analizar el teatro en su totalidad.

Adame realiza su estudio desde diferentes perspectivas, tanto literarias como escénicas, lo que permite un panorama amplio acerca de la teatralidad, la cual define como el “proceso de transformación de una realidad a otra que tiene lugar al representar acciones escritas o escénicas” (2001, p. 8). Es una transformación porque toma los elementos vitales (espacio, tiempo, sujetos y circunstancias) y los recrea, no como mera imitación, sino como una creación de signos artificiales basados en signos naturales; es decir, es un producto estructurado por “signos de signos” (2001, p.77).

De esta forma, la teatralidad de un texto no es sinónimo de espectacularidad, cuando este —ya sea dramático, de la puesta en escena o teatral— no agota su significado con la saturación de los signos entrecruzados. Desde esta perspectiva semiótica, la teatralidad es independiente de las configuraciones literarias y se fundamenta en la intertextualidad, en el sentido de que los signos teatrales son configuraciones textuales culturales que se articulan en una textualidad compleja.

De acuerdo con Adame (1994), el término *teatralidad* se puede emplear en tres sentidos: el primero, *teatralidad teatral*, en referencia al texto teatral (totalizante) del producto entre el texto dramático y la puesta en escena; el segundo, *teatralidad textual*, “si el drama puede existir sin representación escénica” (p. 17). Y el tercero, *teatralidad social*, si se estudian los “modelos de comportamiento de una determinada cultura” (p. 29). En resumen, la teatralidad, entendida como la especificidad del teatro, puede ser analizada desde los elementos básicos de la acción y los personajes; también como un entrecruzado de signos: *textos dentro del texto*. Y, por último, como la capacidad de representación en un texto.

En cuanto a la representación, generalmente se le relaciona con el teatro y, en específico, con

la puesta en escena, pero este término también se emplea con referencia a las artes plásticas y literarias, puesto que tiene una doble acepción de “imitar y hacer presente, y que desde Aristóteles se aplica a dos artes fundamentales desde el procedimiento estético de la mimesis” (Estébanez, 2000, p. 447). Al respecto, César González Ochoa (1997), en *Apuntes acerca de la representación*, afirma que esta no puede ser una imitación porque no es una copia exacta del objeto representado. La representación, más bien, “puede entenderse como relación de semejanza o de similitud” (González Ochoa, 1997, p. 37). Es un proceso de conocimiento que se basa en comparar, diferenciar y seleccionar los objetos similares entre el objeto que se hace presente y el objeto ausente que se representa. La capacidad de representación en un texto va más allá de su posibilidad para la puesta en escena por medio de diálogos. Más bien implica una doble medida, por un lado, que dentro de su estructura se hallan las relaciones de similitud entre el objeto ausente y su representación, por otro, que sea un texto que pueda establecer relaciones con otros textos.

Desde el punto de vista de la fenomenología, Roman Ingarden (1998) en *La obra de arte literaria* considera que la narrativa y la dramática son obras literarias, pero que la segunda se encuentra en el *caso fronterizo* de la literatura, puesto que hay un texto dentro de otro texto: un secundario dentro de un principal. El texto principal corresponde a las palabras expresadas por los personajes que forman el mundo de lo representado y que tienen la función de dar a conocer el pasado que no se puede hacer presente –las vivencias de los personajes– pero en específico, la función de comunicación entre estos. El texto secundario son las acotaciones, que también tienen la función del texto principal, es el medio de comunicación entre los actantes.

De acuerdo con este Ingarden (1998), la construcción del mundo representado por medio de la palabra es la razón por la cual la obra de teatro se considera una obra de arte literaria. Sin embargo, las funciones lingüísticas “no son el único … medio de representación y, por tanto, en el marco del mundo representado sólo tienen que construir aquello que no puede ni podrá ser construido, ni mostrado por medio de los aspectos visuales concretos” (p.457). Es decir, dentro de toda obra artística hay objetos representados por medio de las palabras (signos lingüísticos), pero la obra dramática se vale, además, de otros signos, como los visuales y los auditivos, para establecer las relaciones semióticas que darán como resultado el texto teatral en su totalidad.

La teatralidad como intertextualidad

Una de las manifestaciones artísticas que presentan mayor interdisciplinariedad es el teatro, porque además de la palabra oral (y a veces escrita) también se requiere de expresión corporal, la música y la escenografía. Por lo tanto, al analizar cuál es el fundamento de lo teatral, no se puede dejar de lado la importante relación entrelazada entre diferentes textos artísticos que confluyen en una puesta en escena: en el texto totalizante.

Dicha relación entre textos es la intertextualidad, que para Gerard Genette (1989) es una de las cinco maneras de *transtextualidad*, es decir: “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta,

con otros textos" (pp. 9-10). Basado en comentarios de Julia Kristeva y Michael Rifaterre, Genette define la intertextualidad como "la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, ... como la presencia efectiva de un texto en otro" (p. 10), ya sea por medio de la cita, el plagio o la alusión.

La intertextualidad es la representación de otros textos dentro de un texto, entendiendo *texto* desde la semiótica como un sistema de signos. De esta manera, no solo los *tejidos* escritos se consideran textos, pues Yuri Lotman (1972) desarrolló un concepto de *texto artístico* que no se limita al literario, sino que abarca al arte en general. "El texto artístico representa un sistema complejo construido como una combinación de ordenaciones generales y locales de diversos niveles" (p. 304).

La teatralidad como intertextualidad considera al teatro más allá de los géneros literarios, permitiendo la co-presencia de ambos en la configuración de una cultura, pero sin depender uno de otro. Desde esta perspectiva, la teoría tradicional clásica del teatro cuenta con los elementos necesarios para establecer un vínculo de correlación entre lo teatral y lo literario, dando a cada uno su valor cultural y artístico.

Particularmente, la intertextualidad teatral está conformada por un entramado de textos artísticos y culturales. Entendiendo la cultura desde el punto de vista de Lotman (1999) esta es un texto complejo y organizado, formado de textos dentro de otros textos. La teatralidad es la relación simultánea entre textos de signos naturales que al ser ficcionalizados se transforman en artificiales, pues "el fenómeno teatro es un constructo dinámico que articula la representación de acciones humanas" (Alcántara, 2002, p.128).

El teatro es fundamentalmente intertexto; es la transformación de signos artificiales preexistentes en un texto complejo. La teatralidad como estrategia intertextual es la re-presentación de varios sistemas de signos. Para Lotman (1999), dicha construcción "intensifica el elemento del juego en el texto ... su sentido irónico, paródico, teatralizado (p. 103). Semióticamente, el texto es un sistema dinámico que se actualiza de diferente manera de acuerdo con el contexto del lector y cumple la función de "memoria cultural colectiva" (p. 80).

De esta manera, la perspectiva semiótica del texto nos permite reflexionar acerca de la especificidad del teatro dentro de su relación con lo propiamente literario. Dicha reflexión es pertinente, sobre todo, porque la narrativa y la dramática coinciden en la mayoría de sus elementos. Y es necesario tener en cuenta que no se puede analizar una novela, leyenda o cuento con efectos discursivos de teatralidad como si fueran textos literarios en potencia para ser escenificados, ya que un texto narrativo puede contener elementos dramáticos como las unidades de acción, la representación de un espacio teatral para situar a los personajes, la recreación de un habla viva en tiempo presente y la configuración de personajes teatrales. Incluso, puede desplegar un efecto de teatralidad a través de la intertextualidad y la ficcionalización de personajes y acontecimientos de la realidad y, no por eso, ser un texto dramático latente para ser representado en escena.

Derivado de lo anterior, la teatralidad a partir de la intertextualidad es un término que puede explicar, por un lado, la especificidad del teatro y por el otro, el efecto discursivo de lo teatral en la

narrativa, aproximación conceptual que permite establecer puentes de reflexión teórica y análisis entre ambas configuraciones artísticas.

A manera de conclusión, la reconsideración de la teoría tradicional del teatro permite entablar un diálogo con los debates actuales en torno a la teatralidad frente a las configuraciones hipertextuales de la cultura digital. Asimismo, facilita distinguir las representaciones de la realidad respecto a la simulación de lo real. En este sentido, resulta importante visualizar los límites discursivos de las textualidades artísticas más allá de los géneros, y contribuye, de alguna manera, establecer diálogos con otros enfoques, no tradicionales, del teatro y de la cultura en general.

Referencias

- Adame, D. (1994). Un acercamiento a la noción de teatralidad. En *El director teatral intérprete- creador: El proceder hermenéutico ante el texto dramático*. Universidad de las Américas.
- Adame. D. (2001). *La teatralidad: Fundamento para el análisis del texto teatral* [Tesis de doctorado inédita]. Universidad Iberoamericana.
- Alcántara, J. R. *Teatralidad y cultura. Hacia una estética de la representación*. Universidad Iberoamericana.
- Aristóteles. (1999). *Poética* (V.García Yebra, Trad.). Gredos. (Obra original escrita ca. 350 a. C.).
- Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- Bentley, E. (1992). *La vida del drama*. Paidós.
- Berinstáin, Helena. (1995). *Diccionario de Retórica y poética*. (7a ed.). Porrúa. <https://www.mep.go.cr/educatico/diccionario-retorica-poetica>
- Bobes, M. del C. (1981). Posibilidades de una semiología del teatro. *Estudios humanísticos*, (3), 11-26. <https://doi.org/10.18002/eh.v0i3.6436>
- Bobes, M. del C. (1988). Estudios de semiología del teatro. Aceña Editorial S.L. y Librería La Avispa.
- Ceballos, E. (2019). *Principios de dirección escénica*. Escenología.
- Del Toro, F. (2014). *Semiotica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Paso de Gato.
- Eco, U. (1975). Elementos preteatrales de una semiótica del teatro. En J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo (Coords.), *Semiotología del teatro* (pp. XX-XX). Planeta. (pp. 93-102).
- Estébanez, D. (2000). *Breve diccionario de términos literarios*. Alianza
- Figueroa, R. (1985). *Pasos sobre el silencio: Apuntes para una semiótica de la música*. Centro Toluqueño de Escritores.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Gredos.
- González Ochoa, C. (1997). *Apuntes acerca de la representación*. UNAM.
- Greimas, A.J. (1987). *Semiotica estructural*. Gredos.
- Grotowski, J. (2016). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. Taurus/Universidad Iberoamericana.

- Lawson, J. H. (1982). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. Arte y Literatura.
- Lotman, Y. (1972). *Estructura del texto artístico*. Istmo.
- Lotman, Y. (1999). “El texto en el texto”. *Cultura y expulsión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética y semiología*. Paidós.
- Pfister, M. (2011). *The theory and analysis of drama*. Universidad de Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511553998>

Fuentes de consulta

- Bobes, María del Carmen. (2023). *Semiología de la obra dramática*. Taurus.
- Lotman, Y. (1996). *Semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Universidad de Valencia.

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 27 de junio de 2025

ACEPTADO: 05 de julio de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i3.16>

■ **Paso del Norte: Talento, crudeza y veracidad del Mexico Opera Studio**

Joel Almaguer ¹

Artista independiente

Contacto: joelalmaguer.opinion@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8150-7025>

Esta obra quedará registrada bajo la licencia de Creative Commons (CC BY 4.0) Internacional



¹ Pianista y divulgador cultural. Estudió en la Universidad Autónoma de Coahuila y ha sido discípulo de reconocidos maestros como Gerardo González y Guadalupe Parrondo. Su actividad musical lo ha llevado a colaborar como pianista acompañante en danza clásica y canto.

Paso del Norte: Talento, crudeza y veracidad del Mexico Opera Studio

15 de marzo de 2025. Monterrey, Nuevo León. Tiempo ha pasado desde que tuve la oportunidad de apreciar la ópera *Paso del Norte*, del compositor Víctor Rasgado, basada en *El viaje de los cantores*, del dramaturgo Hugo Salcedo. Dicha pieza operística fue presentada por el Mexico Opera Studio, o MOS, como suele conocerse en el mundo artístico y en el marco del V Ciclo de Ópera Mexicana. Durante las semanas que separan aquella tarde de marzo y esta noche de junio, las preguntas y reflexiones sobre la obra no han dejado de caer como gotas persistentes en mi memoria. Rennier Piñero, director escénico del MOS, ha sabido explorar con crudeza y veracidad un evento que sucedió en la historia de nuestro país y sigue aconteciendo con más frecuencia de lo que desearíamos: el tránsito de personas hacia el norte en busca de un sueño americano que acaso ya no existe en la realidad, mas permanece inamovible como mito configurando nuestros anhelos. La dirección musical a cargo de Alejandro Miyaki ha sido una mancuerna incontestable en el trabajo integral de la obra. Poseedor de una sensibilidad y contundencia en la batuta, la banda, pues la orquesta se constituye de una banda como aquellas de los pueblos de Oaxaca, se diluyó en la narrativa de Víctor Rasgado. Y mientras la dramaturgia —heredada del texto original de Salcedo— se va desarrollando en esta ópera de un solo acto y once escenas, los personajes se mueven con atinada coreografía dirigida por Ranny Piñero, hermana del director de escena. Una trinidad que se cohesiona en una visión unificada, que no se debate en resaltar en lo particular, sino en transmitir orgánicamente lo que sostiene el argumento. Todo esto también gracias a la producción a cargo de Monserrat Granados, quien es una columna en los proyectos del MOS.

En esa noche de marzo, ocho miembros del MOS encarnaron a los personajes de *Paso del Norte*. Kathia Alejandra, soprano, como María, impregnó de dolor su voz para conmovernos en el personaje que nos muestra a las mujeres abandonadas cuando sus parejas emprenden el viaje hacia una fuente de sustento. Ya se atisbaba aquella noche que su voz, talento y compromiso en escena desbordaba cualidades únicas, pues ha sido acreedora del segundo lugar de Zarzuela en el Concurso de Canto Carlo Morelli en este año 2025. Y así como ella, otros más han logrado obtener notables resultados en este concurso de fama internacional, como iremos compartiendo en esta reseña. El tenor Misael Corrales, finalista del Morelli, dio vida a Lauro esa noche, un personaje complejo, que transmite anhelo y frustración y nos llega a conmover en su impotente lucha contra el fatal destino. Y así como Corrales, otras noches el personaje de Lauro corrió a cargo de Osvaldo Martínez, quien obtuvo el primer lugar en Ópera Mexicana en el concurso Morelli. Es menester mencionar estos logros recientes y posteriores a la puesta en escena de *Paso del Norte*, pues son una muestra concreta de la profunda preparación que cada uno de los miembros del estudio llevan a cabo.

Uno de los personajes eje de la ópera es El Mosco, hombre que se dedica a pasar a los inmigrantes que viajan en aquel vagón de tren. Su personalidad es compleja, endurecida por el cruel que-

hacer que le ha sido impuesto por la realidad. De tal manera, que nos cuesta por momentos empatizar con su violencia y, aun así, es tan humano como cualquiera que pueda vivir un infierno como el que le ha tocado. José Luis Marrero, barítono, lo interpreta de forma contundente.

Parte esencial de esta ópera es el Sobreviviente, personaje que relata toda la historia, pues es el único que supera la fatídica experiencia y que apreciamos en todos sus matices durante el monólogo de la escena diez. El rol, a cargo del barítono Josué de León, nos confronta con la cruda realidad mientras cuenta en retrospectiva lo que ya vimos en escena. Por momentos, su relato parece una justificación frente a la policía que lo escucha incrédula; está lleno de una violenta impotencia que busca contenerse, para convencer sin condenarse por confrontar a una autoridad escéptica. ¿Cómo salir indemnes como espectadores frente a esta fuerza interpretativa? Nos preguntamos si el teatro es un espacio de entretenimiento o algo más. Y eso se agradece en la interpretación de Josué. El maquinista, a cargo del tenor Miguel Ramírez, fue ejecutado con compromiso y balance entre los personajes antes mencionados. El resto, si bien son parte esencial de *Paso del Norte*, son nombrados como Migrantes y es aquí donde el anonimato de sus personajes nos interpela en nombre de las incontables personas que viven el infierno de tener que huir de sus hogares y países en pos de un futuro incierto y no pocas veces lleno de fantasías. La soprano Belén Marín, galardonada con el primer lugar de Ópera Mexicana en el concurso Morelli de este año; Jaquez Reyes, tenor con afilado sonido; el bajo Juan Carlos Villalobos, también laureado con el premio a la mejor interpretación de Mozart en el Morelli, son los tres migrantes que, sin nombres particulares, se apropian de la desgracia y la hacen suya gracias al trazo escénico tan bien logrado.

Es pues, *Paso del Norte*, una ópera que con apenas una hora de duración se queda marcada por mucho tiempo en la memoria de quien la atestigua. Y me es difícil usar adjetivos relacionados con el disfrute, pues el tema nos cuestiona y pone frente a un espejo en el que podemos vernos reflejados. Nos preguntamos si conmovernos estéticamente nos es lícito, pero en su base este sufrimiento no anestesia, no adormece, sino que sacude, despierta. Sus personajes muestran sus aspectos más humanos y, si bien la situación particular pueda ser ajena a muchos espectadores, no lo son las pasiones, anhelos, frustraciones y sueños rotos que podríamos experimentar en nuestra vida. ¿Es acaso entretenimiento o una oportunidad de seguir formándonos y cuestionarnos nuestra posición en el mundo?

La música de Rasgado recuerda a la de los grandes compositores mexicanos como Silvestre Revueltas o Carlos Chávez, con una clara sonoridad de las bandas locales de pueblos oaxaqueños. Este sonido tan bien definido por la orquesta, conformada para estas representaciones, se debe al oído sensible y gran cultura musical de Alejandro Miyaki. Los músicos se despojan del sonido refinado de una orquesta sinfónica para interpretar a su vez el sonido que reviste de tragedia la ópera entera. La base armónica, el ambiente sonoro, todo está dispuesto como un personaje más dentro de la ópera y es entonces cuando nos damos cuenta de que el equilibrio de las partes es perfecto para contar la historia coherentemente.

Sin embargo, la partitura y el libreto cobran vida cuando encuentran una sensibilidad creativa que las ponga en escena. El eterno diálogo entre obra y lector. Rennier Piñero funge como este

lector, pero a su vez el intérprete de una visión que le es propia y nos comunica convirtiendo a *Paso del Norte* en un acto de visibilización incuestionable. Su puesta en escena es el espejo de reflexiones, de preguntas sobre nuestro entorno histórico y social. Piñero responde a este libreto con una afinidad muy personal y lo hemos visto en otros trabajos en donde el asunto migratorio está presente, como una constante casi obsesiva y que paso a paso ha adquirido un cariz más refinado y afilado a la vez. Ser fiel a la obra no es contrario a ser congruente con uno mismo, pues Rennier se funde en esta ópera siendo parte de ella y, a su vez, transformándola en algo personal. Los trazos escénicos son característicos de él y de la maravillosa dupla que hace con su hermana Ranny. Movimientos lentos que ponen la mirada en lo importante, en la reflexión adecuada.

El tren no es un medio para alcanzar un fin, es un síntoma, es la manifestación de lo que está mal en nuestra sociedad. Esta es una de las grandes tragedias que acaecen a los personajes de la ópera y de la realidad de muchos migrantes. La Bestia grita lo que las políticas no han podido solucionar. Para ellos, los que buscan un mejor futuro para sus familias y ellos mismos, el tren es una posible salvación. La relación que establecemos frente a una obra como *Paso del Norte* no es entonces pasiva ni pretende serlo. La obra nos obliga a establecer un vínculo no solo emocional con los muertos dentro de ese asfixiante vagón, sino una relación más crítica con nosotros mismos. La emoción nos lleva a cuestionamientos éticos y morales: ¿Cómo podemos ser los mismos al salir del teatro luego de *Paso del Norte*? Es complicado ver la realidad con mirada anestesiada luego de esta ópera, pues nos confronta en el primer semáforo en rojo en el que personas sin nombre, pero con historias detrás, se acercan a nuestra ventana.

Para los directores artísticos del MOS, Rennier Piñero, Alejandro Miyaki y Ranny Piñero, el arte es un acto comunicativo insoslayable. El Mexico Opera Studio es un tren que ha alcanzado una velocidad tal, gracias al trabajo constante e inagotable, que le es imposible cambiar de rumbo y los que están dentro lo comprenden. Aceptan el compromiso social al que sus logros y metas alcanzadas los guían. Su deber ser ya no es mero deleite estético, sino una voz para aquellos que no son escuchados, para aquellos temas sociales que nos cuesta ver, pero debemos enfrentar si queremos ser mejores como sociedad. El teatro no es entretenimiento, es formación.

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

