

Leyson Orlando Ponce-Flores

ORCID: 0000-0003-4815-8045

lponce@nebrija.es

Universidad Antonio de Nebrija
<https://ror.org/03tzyrt94>

Investigador Principal (IP) Grupo Estudios Transversales en Creación Contemporánea (ETCC). Universidad Nebrija.

Artículo recibido el 7 de agosto, devuelto para revisión el 8 de agosto 2025.
Aceptado el 24 de septiembre de 2025.

DOI: 10.15446/ensayos.v27n45.122041

De la contradanza española a la contradanza venezolana: devenir y seducción política de una corporeidad femenina transgresora en el Siglo XIX

Resumen

La identidad musical venezolana del XIX se articuló en estrecha complicidad con la corporeidad femenina y halló en la contradanza su escenario privilegiado. Esta danza, nacida en Europa experimentó una transformación significativa al integrarse en los contextos latinoamericanos, adaptándose y resignificándose conforme a las dinámicas culturales propias de la región siendo definida por especialistas como "poesía de la lascivia" especialmente su versión venezolana al separarse de la estructura coreográfica española. Por ello, este estudio se pregunta sobre las poéticas gestuales que han configurado esa corporalidad disruptiva acontecida en los encajes sinuosos de este movimiento donde la mujer urdió composiciones con su sensualidad volviéndolo acto de insubordinación y de mecanismo de fuga frente a los moldes corporales dominantes. Ese atrevimiento corporal fue una táctica política que funcionó como un movimiento capaz de reordenar imaginarios y trastocar los régimenes culturales. Así, el cuerpo femenino, al desplazarse más allá de la norma, instauró un territorio de poder erigiéndose como figura de vanguardista en los ámbitos artísticos y sociales, especialmente en los pasajes de metamorfosis sociopolítica que anunciaron el tránsito al siglo XX.

Palabras Clave

contradanza; corporeidad disruptiva; cuerpo político; mujer y siglo XIX; poesía de la lascivia

From Spanish Contradanza to Venezuelan Contradanza: becoming and Political Seduction of a Transgressive Female Corporeality in the 19th Century

Abstract

The Venezuelan musical identity of the 19th century was closely intertwined with female corporeality, finding in the contradanza its privileged stage. Born in Europe, this dance underwent a significant transformation upon being integrated into Latin American contexts, where it adapted and was re-signified according to the region's cultural dynamics. In its Venezuelan version, having moved away from the Spanish choreographic structure, specialists have defined it as a "poetry of lasciviousness." From this choreographic rupture arises the central question of this study: what gestural poetics shaped that disruptive corporeality manifested in the sinuous folds of this movement, where women wove compositions out of their sensuality, turning them into acts of insubordination and mechanisms of escape from dominant body form. Such bodily audacity functioned as a political tactic, a movement capable of reordering imaginaries and unsettling cultural regimes. In this way, the female body, by moving beyond the norm, established a territory of power and was erected as a vanguard figure within artistic and social spheres, particularly during the socio-political metamorphoses that heralded the transition into the 20th century.

Keywords

contradanza; disruptive corporeality; political body; women and the 19th century; poetry of lasciviousness

De la contradanza española a la contradanza venezolana: devenir y seducción política de una corporeidad femenina transgresora en el Siglo XIX

From Spanish Contradanza to Venezuelan Contradanza:
becoming and Political Seduction of a Transgressive
Female Corporeality in the 19th Century

Leyson Orlando Ponce-Flores
Universidad Antonio de Nebrija

INTRODUCCIÓN

Juan Sans sostiene que al definir el gentilicio musical venezolano se lograron establecer características idiosincrásicas que identificaban musicalmente a la nación¹. Si trasladamos este planteamiento al ámbito del movimiento corporal, también se puede afirmar que la identidad musical se expresó como una extensión del cuerpo, algo que se refleja claramente en la contradanza, una danza originaria de Europa que tuvo gran difusión en Latinoamérica, representando una manifestación cultural donde la música y el movimiento se fusionaron para construir una identidad nacional a través de la corporeidad, en consonancia con la idea de Sans sobre la música y el modo de corporizar los rasgos identitarios de una nación con una fuerte conexión con Europa y Estados Unidos haciendo de su gentilicio un movimiento sincrético de calado en la América de la colonia tal como comenta Negrón citando a Humboldt:

...más luces sobre las relaciones políticas entre las naciones, visiones más amplias sobre el estado de las colonias y de las metrópolis... Las multiplicadas comunicaciones con la Europa mercante y este mar de las Antillas que es un Mediterráneo con varias salidas han influenciado poderosamente el progreso de la sociedad en la isla de Cuba y en las bellas provincias de Venezuela. En ningún otro lugar, en la América española, ha adquirido la civilización una fisonomía más europea... Pese al crecimiento de la población negra, uno se cree, en La Habana y en Caracas, más cerca de Cádiz y de los Estados Unidos que en ninguna otra parte del Nuevo Mundo².

[1] Juan Sans, “El son claudicante de la danza”, *Revista Bigott*, no. 50 (Julio-Agosto 1999): 1.

[2] M. Negrón, “El gentilicio nacional en su expresividad espacial. Los legados arquitectónicos y paisajísticos emblemáticos de la monumentalidad nacional”, en

Este trabajo busca analizar cómo las mujeres venezolanas implementaron estrategias políticas al incorporar gestos y movimientos asociados a una “sensualidad” que fortalecería la sociabilidad y el ejercicio de un posicionamiento político, permitiéndoles alcanzar mayor autonomía y visibilidad en los círculos de poder de la época. Como bien documenta Miguel Lisboa³, fue un fenómeno de insinuación corporal y también la transformación de la estructura coreográfica heredada de España que ya, en sí misma, contenía un carácter disruptivo respecto a la contradanza francesa, siendo la versión venezolana la que incorporaría herramientas para alcanzar cambios sociales e impactar significativamente en las transformaciones políticas que marcaron el inicio de un convulso siglo XX en Venezuela, como analizaremos.

Al reflexionar sobre el poder transformador del baile en las esferas de poder, es muy significativo para nuestro análisis considerar lo que Páez, el primer presidente de Venezuela, dijo sobre la danza en tiempos difíciles para un país que luchaba por su independencia lo siguiente:

De Caracas me trasladaron al castillo de San Antonio en Cumaná y se me encerró en una reducida mazmorra de piso húmedo y donde el aire era tan sofocante que me veía obligado a tenderme en el suelo y aplicar la boca a la rendija de la puerta para poder respirar. A un hombre como yo, acostumbrado a la vida de los campos, la clausura era tormento insopportable, y la falta de ejercicio le ponía en peligro seguro la existencia, y así con objeto de salvarla, al son de la guitarra de un soldado de la guarnición, me entregaba diariamente al baile, ejercicio que formaba gran contraste con el estado de mi espíritu, hasta que agobiado de cansancio me tendía en aquel suelo terrizo para conciliar el sueño.⁴

En este sentido, al integrarse a la danza demandas sociales para un mejor posicionamiento de la mujer, se observa que el baile en este contexto encarnó una forma de poder personal, un recurso que volvería la opresión en vitalidad y resistencia, revelando una corporeidad femenina con potencia para enfrentarse a las estructuras de dominación masculina. A diferencia de Europa, la contradanza como fenómeno cultural centró en la mujer venezolana un rol “transgresor” por modificar la estructura coreográfica, y por liberar una fuerza expresiva que a menudo quedaba oculta por las normas de decoro de la sociedad

GeoVenezuela, coord. Pedro Cunill Grau, cap. 61 (Caracas: Fundación Polar, 2011), 33.

[3] Miguel M. Lisboa, *Relación de un Viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador* (Biblioteca Ayacucho, 1992).

[4] José Antonio Páez, *Autobiografía del general José Antonio Páez* (Nueva York: Imprenta de Hallet y Breen, 1869), 473.

colonial, como señala en sus notas Miguel Lisboa, consejero del consulado de Brasil en Venezuela en 1845⁵. Así, el siglo XIX se inauguró no solo con luchas por la independencia, sino también con la contradanza: un instrumento político sutil pero omnipresente en el espacio público, que funcionó como una poderosa estrategia que atravesaría todas las clases sociales del país.

La contradanza se configuró como un espacio simbólico y de resistencia femenina en un contexto social marcado por rígidas normas de conducta. El contexto exponía diferencias y semejanzas entre la herencia europea y la cultura local donde se identificarían como bien indica Vera, las estrategias y aspiraciones por el ascenso en las clases sociales imperantes⁶. La sensualidad expresada a través de esta danza fue una herramienta preliminar de liberación porque desafiaba al control patriarcal y las limitaciones impuestas a la autonomía e identidad femenina como bien indica Gayle:

El reino de la sexualidad posee también su propia política interna, sus propias desigualdades y sus formas de opresión específica. Al igual que ocurre con otros aspectos de la conducta humana, las formas institucionales concretas de la sexualidad en cualquier momento y lugar dados son productos de la actividad humana. Están, por lo tanto, imbuidas de los conflictos de interés y la maniobra política, tanto los deliberados como los inconscientes. En este sentido, el sexo es siempre político, pero hay períodos históricos en los que la sexualidad es más intensamente contestada y más abiertamente politizada. En tales períodos, el dominio de la vida erótica es, de hecho, renegociado⁷.

Siguiendo el planteamiento de Gayle, la contradanza no solo pondría en evidencia el cuerpo femenino como un territorio de disputa política, sino que también evidenciaría tensiones sociales entre sectores conservadores que se resistían a estos cambios y aquellos grupos liberales que aceptarían un nuevo dominio sobre la expresión y la sensualidad. La contradanza como instrumento político, trascendería el siglo XIX donde la sexualidad fue más politizada en tanto “polis”, piel, contribuyendo a moldear prácticas dancísticas y culturales en el consecuente siglo XX. Se consolidó un legado de resistencia y afirmación de una identidad femenina más afianzada y posicionada a su contexto cultural caribeño ya muy alejada de la cultura francesa otrora condición imperante en las

[5] Lisboa, *Relación de un Viaje*.

[6] Vera, “Sobre la existencia o no de una musicología latinoamericana”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 27, no. 44 (Enero-junio 2023): 117.

[7] Rubén Gayle, “El tráfico de mujeres: Notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, *Nueva antropología* VIII, no. 30 (1986): 114.

oligarquías caraqueñas. Nos valemos de fuentes como crónicas, investigaciones académicas, grabados y partituras esenciales que nos permiten comprender la corporalidad y el significado sociopolítico de esta manifestación cultural en su contexto original.

METODOLOGÍA

El desarrollo de las hipótesis propuestas se fundamenta en un análisis crítico de aportes teóricos y testimoniales de diversos autores de la época -entre ellos teóricos, relatores, músicos y coreógrafas- complementado con el visionado de dos registros audiovisuales: uno correspondiente a la contradanza española y otro a la contradanza venezolana. Esta aproximación permite identificar una estructura coreográfica desde un enfoque visual, lo que implica percibir el pulso temporal, los gestos y los desplazamientos característicos. Este material audiovisual se encuentra disponible en la web a cargo de una de las pioneras de la danza contemporánea en Venezuela, Ferrari, quién ha llevado una profunda investigación sobre este género⁸. La revisión de estos materiales persigue dos objetivos: por un lado, constatar las diferencias coreográficas y expresivas entre ambas versiones; por otro, precisar la presencia de una mayor libertad interpretativa y corporal en la contradanza venezolana desde la interpretación coreográfica e histórica de Ferrari. El corpus audiovisual sobre el que se sostiene la investigación se centra en la contradanza española registrada por De los Santos⁹ y en la interpretación de la coreógrafa Ferrari cuyas ejecuciones aportan datos relevantes en torno al ritmo, la gestualidad y la corporeidad de este baile. El análisis comparativo de estas versiones permite también identificar no solo la herencia estilística compartida, sino también los rasgos de apropiación cultural y la resignificación local que este género tiene en el contexto latinoamericano.

La narrativa corporal de la contradanza en el siglo XIX en Venezuela desde este punto de vista funcionó como un acto político de resistencia feminista al subvertir las normas sociales patriarcales a través de la expresión sensual y el contacto físico en la danza, lo que permitiría una forma temprana de emancipación femenina. De alguna manera, el erotismo contenido en su insinuación corporal conllevaba el manejo de la curiosidad de quién observa porque es atrapado por un universo interior que contiene mucha potencia transformadora. Comenta Bataille: “El erotismo del hombre difiere de la

[8] Marisol Ferrari, “Maracaibera”, YouTube, 24 de noviembre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=na8xoFDHQks> (consultado el 17 de enero de 2025).

[9] Juan De los Santos, “La contradanza: Congreso Nacional de Folclore IDAF San Juan 2014”, YouTube, 22 de julio de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=e2BjGPCG-3M> (consultado el 2 de junio de 2025).

sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser”¹⁰.

En la contradanza se gestó un legado de transformación que trascendió a la danza venezolana contemporánea en creadoras pioneras como Graciela Henríquez y Sonia Sanoja, donde la sensualidad femenina fue un vehículo de afirmación identitaria y empoderamiento político a través de las formas abstractas y figurativas que estas autoras exponían asociados a temas de composición espacial y problemáticas sociales. Por lo tanto, esta hipótesis interroga si la contradanza no solo fue un baile popular, sino un escenario simbólico y corporeizado donde la mujer empezó a reclamar espacio público y político mediante un movimiento resonador en las manifestaciones artísticas que surgieron en el siglo XX.

Como método interpretativo nos enfocaremos en la corporeidad y sensualidad de la mujer al bailar la contradanza; así como, en las poéticas que engloba este baile entendidas estas como “modos de hacer” según Louppé¹¹. Dialogaremos igualmente con Foucault¹², en cuanto a cómo el individuo se reconoce como sujeto de deseo, y con Checa¹³ cómo la sexualidad puede ser un espacio de resistencia. Este tema nos conecta con relatos y documentos de los siglos XIX y XX, donde esta danza fue percibida de manera extraordinaria como lasciva, erótica, sexual, y voluptuosa¹⁴, así como extremadamente difícil de interpretar y bailar según europeos presentes en Caracas como bien se puede leer en esta cita.

Habríamos querido ceder a las instancias del señor Cotapos reuníéndonos con las damas para danzar; pero sus contradanzas nos parecieron muy difíciles y como ninguno de nosotros reconoció las figuras a que estábamos acostumbrados en Inglaterra, fue preciso confesar nuestra ignorancia y negarnos a la invitación del dueño de casa”¹⁵.

[10] George Bataille, *El Erotismo* (Barcelona: Tusquets Editores, 2007), 20.

[11] L. Louppé, *Poética de la danza contemporánea* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011).

[12] Michel Foucault, *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres* (Madrid: Siglo XXI, 1993).

[13] Carolina Checa Dumont, “El placer sexual como arma política. El empoderamiento de las mujeres a través del placer sexual” (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2011).

[14] Lisboa, *Relación de un Viaje*.

[15] Vancouver, J. «Viaje a Valparaíso i Santiago. Nicolás Peña (trad.)» *Jorge Vancouver, Viaje a Valparaíso* (Imprenta Mejía), 1902: 61-62.

De este modo, se destaca cómo la mujer estableció un proyecto de liberación a través de un instrumento político con notable contundencia por sus logros donde su sexualidad transitaría de la opresión a su potencial liberación tal como indica Checa al señalar que la sexualidad “ocupa un lugar muy importante en la vida de las mujeres tanto en la opresión como en un proyecto de liberación”¹⁶. Destaca también, su vinculación con la dualidad entre placer y peligro revelando que, aunque las mujeres han vivido experiencias marcadas por la dominación y el riesgo, también han utilizado la sexualidad como un espacio para resistir y transformar su realidad mediante prácticas emancipatorias y contrahegemónicas. Así, la sexualidad no es solo una dimensión personal o biológica, sino un terreno político decisivo para la lucha feminista y la construcción de autonomía y al mismo tiempo, un sentimiento que expresaba algo que se sentía nuevo y propio que se alejaba de la tradición española de esta danza tal como lo comenta Alejo Carpentier: “... El hijo nacido de los conquistadores, exploradores y adelantados mantenía una actitud distinta que sus padres con respecto a la tierra en que había nacido, se sabían que no eran de España, intuían en sí mismo algo nuevo por representarse diferente”¹⁷.

COMPRENDER LA CONTRADANZA COMO ESPACIO DE CONFLUENCIAS

La sensualidad descrita en estos documentos puede entenderse como una metáfora de poder político, ya que funcionaba como herramienta para cuestionar y reconfigurar los marcos tradicionales de representación. En este sentido, se enmarca dentro de la necesidad de las mujeres de alcanzar mayor participación y visibilidad en la sociedad, no solo como sujetos individuales, sino como cuerpos políticos que encarnan prácticas de resistencia y agencia. En relación con esto, Foucault destaca que “el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías”¹⁸ lo que permite pensar al cuerpo no únicamente como objeto pasivo regulado por discursos normativos, sino como un espacio desde el cual se articulan posibilidades de transformación social y política. Del mismo modo, Mallarmé insiste en una metáfora que nos atrapa en nuestra propuesta al decir que la bailarina no es una mujer que baila, sino una metáfora encarnada: una forma que condensa significados (espada, copa, flor)¹⁹. Su cuerpo no representa, sino que transfigura, convirtiéndose en una escritura viva, un poema que se le escapa a la prosa discursiva. Desde este punto de vista, la danza se entiende como lenguaje no verbal pero altamente poético, capaz de ir más

[16] Checa Dumont, “El placer sexual como arma política”, 102.

[17] Alejo Carpentier, “América Latina en la conjunción de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, en *América Latina en su música*, ed. Alejo Carpentier (Siglo XXI Editores, 1977), 8.

[18] Foucault, *Historia de la sexualidad II*, 173.

[19] Stéphan Mallarmé, *Divagations* (Eugène Fasqueue Editeur, 1987).

allá de lo que el lenguaje ordinario puede decir. Si se pone esto en relación con la metáfora como instrumento de transformación política, se pueden trazar varios puntos: La metáfora como desplazamiento de sentido; así como, la bailarina “no es” simplemente una mujer sino una condensación de símbolos, volviéndose la metáfora política que permite pensar la realidad en otros términos al abrir fisuras en la lógica dominante.

Como vemos, es importante centrarnos en la picardía contenida en la contradanza ya que tenía implicaciones políticas más allá de ser considerada “poesía de la lascivia,” porque, en la seducción, existía una intención de conspirar, difundir propaganda y gestionar demandas que agitarían los círculos de poder, como fue el caso de doña Luisa Oriach, quién influyó en su marido para abolir la esclavitud el 24 de marzo de 1854. Sobre este dominio sobre su marido, comenta Pino Iturrieta refiriéndose a las anotaciones de Pal Rostí²⁰: “A la hora de ponerse a escribir se detuvo en la influencia que ejercía la esposa del presidente de la república, José Tadeo Monagas, pues le pareció especialmente exagerada”²¹.

Siguiendo esta línea, se menciona que en 1839 una de las primeras mujeres en acceder a la revista “La guirnalda,” escribió bajo el seudónimo A.M.O.R. una de las primeras denuncias feministas con su artículo “Educación del bello sexo” donde expresa:

Mi corazón de mujer se rebela, señor redactor, contra el olvido en que nos ha tenido ese sexo a quien, de hecho, o de derecho, ha cabido en suerte dictar las leyes del orden social. Lo cierto es que los venezolanos como me lo dice diariamente mi padre ‘son sensibles, apasionados y galanes como todos los pueblos meridionales de Europa’; pero han estado muy distantes de apreciar nuestro sexo como el amigo del hombre. Hacen de nosotras señoritas insoportables, o siervas humilladas, porqué la pasión y no la razón es la que influye entre ellos en la suerte del bello sexo²².

La base de nuestra reflexión se centra fundamentalmente en las notas de Miguel Lisboa sobre la Caracas del siglo XIX, al revelar con sus anotaciones lo que consideramos en esta investigación, es la transgresión de la sensualidad

[20] “En 1857, aparte de las primeras fotografías del paisaje venezolano, un polaco llamado Pal Rostí dejó un curioso relato de su paso por Venezuela, *Memorias de un viaje por América*, repleto de pormenores sobre las costumbres locales”.

[21] Pino Iturrieta, E. «Es de orden de doña Luisa.» *El Nacional*, 13 de Julio de 2014, 12.

[22] María E. Díaz, *Escrivadoras venezolanas del siglo XIX: Recuento historiográfico y documental* (Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2009), 89-94.

femenina a través de la danza. En retrospectiva, es esencial comprender cómo el pasado se refleja en la contemporaneidad, con cuerpos que se revelan como cuerpos políticos en una liberación psicofísica que abriría nuevas posibilidades y significaciones, al igual que la música y los nuevos ritmos locales. En estas estéticas relacionales, un sincretismo modelaría la naturaleza corporal de una hibridación neocolonial como nueva “identidad”²³

Se extraen de la relación de viaje de Miguel Lisboa a Caracas, datos significativos que describen detalladamente la expresión corporal femenina en su forma de interpretar la contradanza. En una misiva dirigida a la editorial, el embajador brasileño en Caracas en ese momento, Prado Guimarães, ya subrayaba la relevancia que podía tener esta relación de viaje elaborada por su cónsul, dado el interés y la agudeza de sus observaciones, siempre presentada con meticulosos detalles, como lo destaca el prefacio de su texto de Lisboa: “su visión tiene el soporte sólido de la permanencia de este viajero en tierras venezolanas” (1992, IX). ²⁴ Con esta base, se plantea la hipótesis teórica que indaga sobre cuáles de esos impulsos que motivaron la mencionada “transgresión” configuran la historia de una corporeidad de la mujer venezolana a lo largo de dos siglos, y cómo esos rasgos disruptivos perduran como símbolo de una sensualidad transformada, que actúa como una fuerza femenina fiel a sus imaginarios, promoviendo cambios sociales y políticos significativos. Torres subraya lo siguiente:

Coincidencialmente la poeta Márgara Russotto titula de “discursos sumergidos” la formación inicial del discurso femenino en el siglo XIX hispanoamericano y define a las venezolanas diciendo: “La venezolana no fue cortesana, ni mística ni monja ilustrada, sino sobre todo mediadora de civilización”. Este particular estilo vicarial de

[23] Z. Navarrete-Cazales, “¿OTRA VEZ LA IDENTIDAD? Un concepto necesario pero imposible”, *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 20, no. 65 (Abril-junio 2015): 471. Navarrete comenta a propósito de este concepto sobre la identidad desde la perspectiva sociológica que interesa en esta investigación precisamente por la importancia del contexto histórico donde el fenómeno designa cosas para ver el devenir del objeto de estudio y sus implicaciones. Dice: “Bourdieu y Dubet quienes, desde el terreno sociológico, han hecho patente la necesidad de revisar la noción de identidad por ser un término que ya no designa el significado con el que fue creado. Esto, por supuesto, se debe a la emergencia del posestructuralismo que plantea que no existe un único significado para un significante, sino que la relación entre el significante y el significado es contextual e histórica (cf. Saussure, 1986). Así, por ejemplo, Dubet considera que debemos plantear el problema de la identidad en términos nuevos para tratar de ver qué tipo de mutaciones explica mejor el mismo éxito de esta noción”

[24] Prado Guimarães en: Miguel M. 1992. Relación de un Viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador.
Biblioteca Ayacucho. IX.

su acción formará parte de una cierta tradición que veremos continuada en épocas posteriores²⁵.

El principio de desafiar lo establecido presenta, a nuestro entender, dos posibilidades: puede ocurrir en el propio sujeto de la experiencia como proceso de comprensión, o puede manifestarse hacia “lo otro” como objeto de transformación. En esta investigación, es precisamente ese cambio el que se presenta como declaración de intenciones; es decir, al intentar comprender el conjunto de estas resonancias corporales, identificamos un quiebre paradigmático que se manifiesta en el desplazamiento de la repetición del movimiento hacia el deseo de innovar dicho movimiento, implicando para la mujer el ingreso en el discurso público como sujeto con derechos que, habían sido muy limitados. Estas son las claves que atraviesan el territorio de un cuerpo y su resistencia a través de esta danza. La pregunta foucaultiana sobre quién tiene el poder y cómo se ejerce, se manifiesta en esta danza cuando la mujer se percata que el poder se desplaza, circula y se genera en las relaciones humanas, por lo que no limita, sino que expande las prácticas que dan lugar a nuevas subjetividades.

Según Laclau, el sujeto se forma en los bordes dislocados de la estructura y de alguna manera, estas conquistas definen un extra-límite muy relevante en nuestra disertación porque plantea cómo la liberación corporal está íntimamente asociada al poder. Observamos por ejemplo cómo la herencia del Siglo de Oro español atravesó la cultura venezolana particularmente con la novela picaresca y la novela²⁶. Esa estrategia teatralizada sobre las costumbres y sus sátiras manejadas desde lo lúdico, permitió en estas tierras licencias asociadas a la femineidad muy propias de un personaje masculino como el pícaro. Velásquez lo describe como:

El pícaro es un personaje que vive en una transmutación permanente que le garantice cierta adaptabilidad al medio donde se desenvuelve; por ende, privilegia el simulacro, el parecer sobre el ser y desde esa habilidad visualiza los pliegues de la realidad donde se evidencian las máscaras y convenciones sociales. Quizá allí radique su atracción y éxito y, por lo tanto, su permanente actualidad²⁷.

[25] Ana Torres, “La genealogía femenina de la literatura venezolana. Una historia incompleta”, *Boletín de la AVL*, no. 201 (2008): 73.

[26] Ernesto Laclau, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1994), 79.

[27] J. Velásquez, “Pervivencia de la picaresca en la literatura venezolana del siglo XX”, *Contexto* 8, no. 10 (2004): 254.

El sarcasmo como un arte de denuncia fue una característica española muy presente en las propuestas teatrales de la época y la contradanza difería precisamente de la francesa por ese carácter pícaro de sus intérpretes, que incorporarían de manera más libre la música popular para deslastrarse de las normas y movimientos de la corte. Fue un gran legado que asimiló la mujer venezolana en el sincretismo cultural indudable en que estaba envuelta y que puso de manifiesto el empoderamiento heredado no por vía directa, sino por estrategia política en su acepción de piel, de contacto, el movimiento de una danza pionera y revolucionaria. En este sentido, Huggins comenta:

Las mujeres latinoamericanas no se quedaron atrás, lucharon por el derecho al voto y a ser elegidas durante un largo período que va desde el siglo XIX, pero solamente alcanzaron dicho derecho entre 1929 y 1961. Esto no fue una concepción de los gobiernos democráticos, populistas o autoritarios –dictatoriales en su mayoría–; por el contrario, y aunque no se registre en la historiografía moderna, el derecho a la ciudadanía política fue ganado por las mujeres con arduos procesos conflictivos y el uso de diferentes estrategias²⁸.

Igualmente dice Maturo a propósito de esta herencia:

Ser hispanista en América es desconocer parte de nuestras raíces, que siguen vivas entre nosotros. Ser indigenista es negar nuestra lengua, nuestro racionalismo científico y filosófico, nuestra herencia occidental. Abogamos por el reconocimiento de la novedad cultural que nos constituye a través de un formidable proceso de transculturación. Entre innumerables problemas, sigue vigente en América la eutopía instalada hace varios siglos por Colón y, entre otros, por Antonio de León Pinelo²⁹.

Todo indica que existe un aspecto poco claro de la historia de las mujeres en el siglo XIX en Venezuela, dada la escasa información disponible sobre su formación, la cual estaba marcada por un componente altamente aleatorio, ya que inicialmente solo un reducido grupo de mujeres accedía al saber erudito. El conocimiento estaba reservado para las clases sociales privilegiadas. No obstante, es notable un anuncio publicado en la *Gaceta de Caracas* en 1808, el cual también convocabía a las mujeres:

[28] Magally Huggins, “Re-escribiendo la historia: Las Venezolanas y sus luchas por los derechos políticos”, *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 15, no. 34 (2010): 8.

[29] Graciela Maturo, *El humanismo en la Argentina india y otros ensayos sobre la América colonial* (Buenos Aires: Biblios, 2011), 5.

Se suplica, por tanto, a todos los Sujetos y Señoras que por sus luces e inclinación se hallan en estado de contribuir a la instrucción pública y a la inocente recreación que proporciona la literatura amena, ocurran con sus producciones en Prosa o Verso, a la oficina de la Imprenta, situada en la Calle de la Catedral, del lado opuesto a la Posada del Ángel³⁰.

Desde esta perspectiva, se puede considerar que el azar fue otro factor relevante en el destino de estas composiciones corporales. Esta manera de ejecutar la coreografía permitiría visibilizar un “sentir” que consolidó una identidad única, íntimamente ligada a una sed de interacciones, cultura, lenguaje y particularidades locales, y, sobre todo, al modo de vida. Así, se posicionaría la mujer como un sujeto de lucha por la conquista de sus derechos y emancipación, eligiendo de manera reflexiva o irreflexiva (aquí también entra en juego el azar), lo que incorporaría de un mundo restrictivo a su conformación identitaria muy distante a la europea, a pesar que sus ojos estaban puestos en la cultura francesa. Dubet menciona: “la identidad social y personal del sujeto, no está ni dada, ni es unidimensional”, y es porque existen muchas aristas de la identidad, igualmente, señala: ‘la identidad ya no existe. La noción de identidad termina por ser consumida de todas formas y sirve para comprender todo y su contrario”³¹.

En este punto, la identidad asociada a comprender “lo que somos” pierde ese carácter universalista y se plantea más como un problema epistemológico que de metafísica del ser como ya había propuesto Nietzsche. Las interacciones que articulan estas mujeres construyen esa idea de “identidad” que interesa más a nuestro estudio porque se instaura más como un concepto diferencial al ser la transformación en el devenir de un proceso aporético. La construcción de esta identidad que parte de la seducción se corona al integrarse el campo poliédrico que la sustenta. La identidad es la suma de diversas resignificaciones y confiere sentido, en tanto reconocimiento como parte de algo en el complejo mundo en transformación.

Alrededor de este baile de salón se congregaban importantes personalidades del ámbito político, social y cultural. Su estructura coreográfica se organizaba en cuadrillas tal como la contradanza española, son secuencias de movimientos grupales dispuestas en líneas de mujeres frente a hombres. Este formato, característico del baile de salón, se replicó como un encuentro

[30] Paulette Silva, *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela siglo XIX* (Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2007), 22.

[31] Dubet, “De la sociología de la identidad”, 536.

social en diversas colonias y virreinatos de Latinoamérica. Si se analiza esa fuerza creadora y seductora del movimiento, se observa que esta danza tenía una esencia dialéctica, ya que integraba conceptos que se oponían como formas y sentimientos en una situación que era efímera pero viva. Aunque la contradanza tiene su origen en bailes campesinos, logró penetrar con fuerza las cortes europeas, lo que le conferiría a su diseño coreográfico un aire de orden casi militar por la jerarquización y combinación de las posiciones de sus participantes. Otra hipótesis esencial que surge de esta reflexión es: ¿cómo la contradanza venezolana adquirió ese matiz revolucionario al permitir que la mujer asumiera un rol protagónico, trascendiendo las alineaciones y patrones coreográficos que simulaban más posiciones militares, liberando su expresión corporal con pícaros y lascivos gestos y movimientos de caderas que desafiaban la coreografía original?

La contradanza: “es la poesía de la lascivia”

La relatoría de Miguel Lisboa es el documento clave que nos permite interpretar y comprender cómo la contradanza fue un movimiento de creación y transformación cultural en Venezuela en el siglo XIX³², iluminando el papel central de la mujer y su corporeidad entrelazando elementos políticos y simbólicos de la época. Lisboa se instala en Caracas durante la etapa republicana correspondiente a los gobiernos de Páez, Soublette y los hermanos Monagas, periodo histórico que la historiografía ha denominado “Monagato”, marcado por la influencia de la cultura francesa instaurada en los círculos sociales de élite. Sus reseñas sociales nos permiten comprender el devenir de la contradanza española a la venezolana cargada de elementos estilísticos asociados a la sofisticación gala en cuanto a gestos de corte, pero a una movilidad única propia del contexto local. Este rasgo particular distinguía esta danza de las contradanzas de otros países latinoamericanos, que permanecieron más cercanas a la versión española. La contradanza tuvo su origen en Inglaterra, donde era conocida como *country dance* por su procedencia popular y campesina. Sin embargo, alcanzó tal prestigio que consiguió introducirse en la corte francesa donde fue adaptada fonéticamente por similitud sonora a *contradance*, y posteriormente en España, como contradanza. Su estructura coreográfica estaba organizada por cuadrillas siguiendo patrones rítmicos específicos. Su mayor característica era la de ser fiel a un repertorio de gestos y movimientos de corte apolíneo, destacándose la precisión técnica, la sincronización de los pasos, las variaciones dinámicas, el encadenamiento de figuras y la regulación espacial del desplazamiento. Señala Clara Rico:

[32] Lisboa, *Relación de un Viaje*.

André Lorin, considerado el primer teórico francés que viajó a Londres con el fin de aprender el repertorio de country-danse para difundirlo más tarde en la corte de Luis XIV, confiesa que antes de enseñar las danzas inglesas en Versalles, se encargó de “habiller les contredanses à la française”, dándoles un toque más parecido a la danza noble francesa, adaptando los pasos y el estilo de ejecución. De esta forma, en Versalles bailaron unas country-dances afrancesadas, además de crear sus propias contredanses³³.

La contradanza venezolana también tendría matices propios que resignificaron la práctica dancística y su diseño particularmente español. Tal como subraya Sans, las mujeres desempeñaban un rol fundamental en la construcción de la estética del baile, pues a través del gesto y de un abrazo delicado iniciaban los dúos, incorporando movimientos de cadera que realzaban su gracia y feminidad al sujetar las faldas, subirlas hasta las rodillas y enfatizar la zona pélvica³⁴. En esta misma línea, Lisboa amplía esta observación al señalar que el énfasis en el movimiento pélvico no era fortuito, sino un rasgo expresivo deliberado, orientado a exaltar la sensualidad femenina dentro del marco formal de la contradanza, generando de este modo un gran contraste entre la disciplina coreográfica española y las reinterpretaciones locales cargadas más de una expresividad corporal avasallante. A continuación, la observación más reveladora de las anotaciones de Lisboa que da pie a nuestra investigación:

La *contradanza* española es la danza favorita de las jóvenes de Caracas; pero la bailan, no con la música de *valse* pausado como nosotros, sino como una especie de afandangado muy agradable que se parece ligeramente a la cadencia del *lundum*; estilo de música que es característico en toda América y que, para servirme de la expresión de un escritor europeo, si algo existe de lascivo, es la poesía de la lascivia³⁵.

El deleite y la sorpresa aparecerán como fuerza dionisíaca o energía vital que desbordaba las formas establecidas. El cuerpo era a su vez un espacio de identidad y memoria, donde confluía la herencia hispano-musulmana, indígena y afrodescendiente, generando un tejido cultural híbrido. En este contexto, el cuerpo no solo bailaba, sino que se constituía como el receptáculo de impulsos orgánicos que activaron lo erótico como energía vital. La música y el baile fueron fuerzas creadoras asociadas tanto a lo ritual como a lo lúdico y, sobre todo, lo

[33] Rico, Clara. «La contradanza en España en el siglo XVIII, Ferriol Y Boxeraus, Minguet E Yrol y los bailes públicos.» *Revista Anuario Musical*, nº 64 (2004).

[34] Sans, “El son claudicante de la danza”.

[35] Lisboa, *Relación de un Viaje*, 72.

lascivo, que desestabilizaría las jerarquías normativas de lo social potenciadas a su vez, por los elementos del atuendo, que intensificaban el juego erótico y sugerente. El abanico, por ejemplo, no era un mero accesorio: mediante su manejo, se ocultaba parcialmente el rostro y las miradas que furtivas, eran el vehículo de una comunicación implícita y a su vez, la herramienta de una seducción codificada. Así, el vestido, el abanico, los gestos y el movimiento reforzarían la condición de la contradanza como espacio de erotización y de transgresión simbólica, donde lo estético se entrelazaba con lo social y lo cultural insinuando con esta danza o poesía de la lascivia que dejaba un espacio para la imaginación.

Lisboa, también sobre la mujer latinoamericana afirmaría: “El instinto del bello sexo, se esmera ahí como en otras partes de nuestro continente, en darle realce a los brillantes ojos, a las delgadas cinturas y a los diminutos pies que distinguen a todas las americanas de raza latina”³⁶. En este orden de ideas, Se puede plantear un cuerpo y su expresión como un espacio de emancipación simbólica y no el recipiente “bello” de la armonía apolínea, donde la belleza se ordena según reglas clásicas y jerárquicas. La contradanza en Venezuela no se asentó en ese principio, por el contrario, fue un territorio habitado por el espíritu dionisiaco y ello implicaría desborde y sensualidad: la lascivia vuelta gesto. De este modo, la danza no se limitó a ser un registro social o protocolario, sino que se abrió como poética del deseo, a la encarnación de movimientos eróticos, de miradas furtivas y roces potencialmente interactuando entre cuerpos. Los bailes iniciaban con la solemnidad del minué, y era ritualizado en la etiqueta cortesana y regulado por el maestro de ceremonias que asignaba los pasos con riguroso orden jerárquico. Sin embargo, tras ese umbral de rigidez, la contradanza irrumpiría con su nueva cadencia y estrategia de transformación social volviéndose un territorio híbrido y libertario, en el que convergían las formas de las contradanzas: inglesa, francesa y, sobre todo, la española. Acontecería un mestizaje voluptuoso propio del Caribe.

El gesto de las mujeres adquiere en este espacio, un protagonismo singular. Al desplegar los brazos con fluidez, las bailarinas encontraban un medio para exhibir una gracia que no era solo estética, sino también erótica. En ellas se inscribía una sensualidad cristalizadora de una particular representación de la mujer venezolana como figura de deseo y de enigma, capaz de subvertir la mesura colonial mediante la lascivia poética de su movimiento como bien refería Lisboa. Lo femenino se convertiría en el eje que abrió el tránsito de la danza desde la solemnidad hacia la embriaguez. Así, la contradanza fue una

[36] Lisboa, *Relación de un Viaje*, 72.

metáfora cultural: un rito social en el que la rigidez jerárquica colonial se ve desplazada por una dinámica corporal de libertad y goce. El contraste entre lo apolíneo y lo dionisiaco no fue solo un marco filosófico, sino también un reflejo de la vida colonial, donde la norma coexistía con la transgresión, y donde el cuerpo -particularmente el femenino- se volvió lenguaje vivo de una poesía de carne y ritmo. De alguna manera, la contradanza, fue un baile que en una primera fase solo la ejecutaban los poderosos, los españoles de origen. Hay un tránsito muy importante a la identidad de los nacidos en América llamados criollos o nativos americanos, que por mayoría y por manejo de dinero tomarán el control, entendiéndose que las castas o mestizos no tenían licencia para estos acontecimientos sociales. Por ello, la resonancia de la contradanza en los estratos mestizos redundará en los bailes populares que se reconocerán más tarde en las latitudes caribeñas, como habaneras, merengues, chachachá y particularmente en Venezuela, los valses aún bajo el desprecio de clases poderosas ancladas más en la cultura europea como lo podemos leer en De Jesús Melo: “Un antiguo dicho colonial sintetiza el desprecio que sufrieron las castas por parte de los grupos más pudientes y «blancos»: Ya en época muy tardía que Dios hizo el café e hizo la leche, pero no el café con leche”³⁷.

En este contexto, la contradanza era el privilegiado espacio donde lo festivo y lo erótico no solo se circunscribía en la intimidad de los salones aristocráticos, sino que se desbordan hacia la calle, transformándose en un espectáculo compartido, aunque desde lugares de enunciación muy distintos. Las clases pudientes permitirían movimientos y gestos únicamente en sus círculos sociales. Todo fuera de él en relación con las transformaciones sincréticas de esta danza sería despreciado. Las señoritas de clase alta, al protagonizar la danza o la recitación de estos movimientos cargados de lascivia, legitimaban un modo particular de expresión corporal, asociado a la sensualidad y al refinamiento. Sin embargo, los mestizos, esclavos y sectores populares, estaban relegados a la condición de ser observadores desde ventanas, patios y márgenes que aprovecharían apropiándose de los gestos y ritmos para reconfigurar los códigos corporales y musicales propios. Este proceso de imitación y resignificación muestra cómo las corporeidades se volvían permeables y móviles, atravesando las jerarquías sociales. El gesto aristocrático, pensado para distinguirse, terminaba recalando en las danzas y canciones populares, donde adquiría nuevas intensidades, más colectivas y más desbordantes. De tal modo, la “poesía de la lascivia” pasaba de ser una práctica elitista a convertirse en un terreno de mestizaje festivo, un espacio de tensión entre la vigilancia de

[37] Leonel De Jesus Melo, “Los Primeros rebeldes de America: El mestizaje: la extratificación Americana”, *kayacoa1511* (blog), 12 de febrero de 2012, <https://kayacoa1511.blogspot.com/2012/02/el-mestizaje-la-extratificacion.html> (consultado el 7 de marzo de 2025), 3.

las normas morales y el flujo irreprimible del deseo. Aunque predominaba el lujo y la elegancia, criados, esclavos y gente del pueblo también participaban de manera indirecta: observaban desde patios y ventanas, atentos al ambiente festivo, y a veces aprovechaban la música para bailar en espacios apartados.

Siguiendo con la morfología de la contradanza venezolana, en Venezuela, carecía de los cabrioles franceses y del empeño por la resistencia física inglesa. Se bailaba de manera pausada priorizando los desplazamientos laterales; es decir, que los movimientos en el espacio rozaban el suelo para producir sonidos que acompañaban el movimiento de los brazos y las caderas³⁸. Este aprecio por la cultura y elegancia francesa en el baile no solo fue una tendencia durante el gobierno de Guzmán Blanco, sino también una herencia de lo que representaba este baile para toda la cultura hispano hablante, como señala Carreira:

La moda por lo francés llegó también a España en forma de baile público. Una práctica que se había puesto de moda en París en tiempos de la regencia de Felipe II de Orleans (1715-1723), llega a España varios años más tarde de la mano del Conde de Aranda dentro de un programa de reformas sociales y económicas promovido por Carlos III³⁹.

En términos musicales en Venezuela prevaleció lo que se conoce como el género de la “danza” durante casi toda la segunda mitad del siglo XIX, lo que eventualmente conduciría al vals, un género más popular, que induce a preguntarnos sobre las declinaciones de ese movimiento visiblemente erótico para el europeo tal como apreciaría Salazar:

Durante el siglo XIX se bailaban con frecuencia suites que contenían cuatro géneros principales, a saber; el vals, la mazurca, la polca y la danza, que en realidad era una contradanza, ya que para esta época “se comenzó a llamar así a un género coreográfico específico de la contradanza, lo que ha creado una gran confusión terminológica”. Entonces, en el caso de los bailes de salón específicamente en Venezuela, se trata de una contradanza, que según Salazar “la danza venezolana es una contradanza lenta⁴⁰.

[38] Sans, “El son claudicante de la danza”.

[39] Xoan Carreira, *Ópera y ballet en los teatros públicos de la Península Ibérica* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 35.

[40] Salazar, Rafael. «Vicente Emilio Sojo, Reactivador de la Memoria Musical Venezolana.» *Revista Musical de Venezuela* 23 (1987): 24.

Esto deja claro que, en el contexto musical, contradanza y danza eran sinónimos. Asimismo, lo que describió Lisboa como poesía de la lascivia, se refuerza con lo que comenta Duarte: “Es una danza que se hace frente a frente y es muy voluptuosa. Un continuo movimiento de los brazos facilita a las mujeres un medio para desplegar sus gracias. Por lo general, todas bailan muy bien y con bastante precisión, aunque no hayan tenido maestros”⁴¹.

Cartografía de la contradanza

La contradanza inglesa la conforman ocho cuadrículas lineales que contrastan con la contradanza francesa, en la que predominan las formas circulares. Las filas permitían entrecruzamientos entre hombres y mujeres al desplazarse y era precisamente en esta figura del baile donde Lisboa observaría el movimiento lascivo de la mujer, o como lo definiría la Real Academia Española en ese momento como “deleite corporal”. Los movimientos circulares dentro de un espacio delimitado por el rectángulo o cuadrado del salón, evocaba lo que Laban llamaba “icosaedro” haciendo de la contradanza venezolana, una composición espacial muy compleja en la que la mujer utilizaba la proximidad de su pareja para expresar con picardía su sensualidad. Esta dinámica tenía también sus complicaciones, porque ocurrían accidentes puntuales debido a la pérdida de la concentración como indica Minguet, citado por Clara Rico: “he visto bailar contradanzas y hacer algunas mudanzas o vueltas tan violentas que ha sucedido el soltárseles las manos, y dar unos golpes por las mesas otros por las sillas y otros salir escalabradados, causando grande risa o pesar a todos los asistentes”⁴².

En el ámbito latinoamericano, estas formas musicales y de danza adoptaron ciertas libertades propias del trópico, fundamentalmente en ese momento de fenómeno cultural como acontecimiento. Beltrán, al referirse a Troconis de Veracoechea en su obra Indias, esclavas, mantuanas y primeras damas, señala:

Este recorrido por el magno libro de doña Ermila prueba que la participación de la mujer en el período colonial contribuyó a la estructuración social: en la independencia fue trapera, enfermera o sostuvo el hogar, ausente el marido en la guerra; en la vida republicana dio muestras de sagacidad política, cierto que

[41] Duarte, Carlos Federico. Testimonios de la visita de los oficiales franceses a Venezuela en 1783. Editado por Colección Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela. Vol. 242. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1998.

[42] Rico, “La contradanza en España”, 203.

su preparación intelectual no fue propicia en el pasado siglo, por las guerras y el casamiento precoz, a los 15 años las más veces, y porque no era bien vista la mujer bachillera, aunque fuese de una discreta instrucción⁴³.

En el siglo XX, se rescatarían tradiciones olvidadas que fortalecerían el sincretismo de estos movimientos corporales. Surgieron nuevos géneros musicales y variaciones sonoras que se relacionaban con esos movimientos lascivos muy relacionados al contexto cultural donde se producía. Alejo Carpentier, al pensar la particular cosmogonía del Caribe, plantea que se trata de una fuerza activa propia de la vida en el trópico. En medio de una cotidianidad aparentemente inmutable, surgía la figura femenina como el eje organizador de las prácticas sociales y religiosas. Desde ese lugar de centralidad, la mujer buscaba ser reconocida y valorada a través de una estrategia de carácter lúdica y performativa como fue la danza. En esa misma línea, es probable que esas primeras formas de movimiento lascivo y de ritmo que empezaron a aceptarse en los saraos de la sociedad hayan encontrado su origen en reuniones cotidianas de la vida urbana como indican⁴⁴.

La noción de fragmentación del cuerpo y su intención comunicativa subrayan la idea que defendemos: los sectores del cuerpo representan la totalidad de una fragmentación y una organicidad que no dividía, sino que multiplicaba. La parte inferior del cuerpo estaba vinculada a diversas representaciones y poseía un significativo poder semiótico. A lo largo de la historia, estas partes del cuerpo han sido elementos significativos en representaciones corporales disruptivas. En este sentido, el comentario de Finol para esta investigación expresa con claridad nuestra postura: “la danza puede transformar, es concreción del poder semiótico del cuerpo y tiene posibilidad de transgredir”⁴⁵.

Por otra parte, la evolución de esta corporeidad lasciva en la contradanza será el germen del merengue venezolano. El nuevo orden creativo se abriría a nuevos ritmos populares donde el cuerpo y su movimiento seguirían siendo el vehículo a través del cual la historia y sus mitos se conjugarían en su expresión (J. F. Sans 2006). La fuerza de ese sentir ofrecerá una perspectiva emocional significativa en el desarrollo de futuras creadoras de la danza. De algún modo, también se integrarán visiones sobre la expresión de la vida, la identidad y la

[43] Luis Beltrán, “Título del Artículo,” *Boletín de la Academia Nacional de la Historia (Venezuela)* 70 (2011): 162.

[44] Miranda, Ricardo, y Aurelio Tello. « La Música en Latinoamérica, la búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana.» Editado por Dirección General del Acervo Histórico Diplomático Secretaría de Relaciones Exteriores. 2011.

[45] José Enrique Finol, *La Corporosfera Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo* (Quito: CIESPAL, 2015), 94.

libertad, conceptos que el escritor y dramaturgo venezolano definió como: “Los tres arlequines” al referirse que son los venezolanos el resultado de ‘tres exilios: el indígena, el español y el negro’ a propósito de su ensayo sobre Caracas⁴⁶. Dice Pino Iturrieta:

Un investigador de nuestros días, Manuel Rodríguez Campos, asegura en sus trabajos que la mujer actúa de manera decidida en el proceso de creación y distribución de la riqueza a partir de las guerras de Independencia. Parece lógico pensar, por consiguiente, que las venezolanas cambian de status durante el siglo XIX, en comparación con el período colonial. No en balde ocurren entonces conmociones como la emancipación política, las luchas civiles y la instauración de un régimen liberal laico que, por lo menos en el aspecto programático, se orienta hacia la democratización de la sociedad. Pero una cosa señala la retórica, la lógica y los códigos, y otra, muy diferente, la vida cotidiana⁴⁷.

La seducción hacia la cultura francesa forjó en Venezuela una identidad adornada por destellos de extranjería, una “venezolanidad afrancesada” que halló su auge hacia 1870, tras la Guerra Federal, bajo el influjo del “Ilustre Americano”, Antonio Guzmán Blanco. En el marco de su proyecto modernizador -y prolongado luego por Crespo y fortalecido por Cipriano Castro en su Revolución Liberal Restauradora- la imitación de Europa devino signo de distinción y símbolo de prestigio, como si lo foráneo dotara de un aura de excepcionalidad a lo propio. Lo europeo, trasplantado al Caribe, no fue simple copia sino recreación: adquiriendo un brillo particular, elaborado en el mestizaje cultural que, más que borrar lo autóctono, lo realzó al contrastarlo con lo novedoso. De allí emergió un gusto refinado que, aun surgido de la fascinación por lo ajeno y lo exótico, halló su voz en la reinterpretación crítica, en ese juego de espejos donde lo diferente resalta lo extraordinario.

Ese mismo impulso se traslada, ya en el siglo XX, al ámbito literario latinoamericano: en Gabriel García Márquez, el realismo mágico convierte lo cotidiano en prodigo; en Alejo Carpentier, lo real maravilloso afirmaría la esencia asombrosa de la realidad americana. Ambos, al igual que aquel afrancesamiento decimonónico, demuestran que la imitación se vuelve

[46] José Ignacio Cabrujas, “La ciudad escondida”, en *Amada Caracas*, ed. Héctor Seijas (Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2014).

[47] Elias Pino Iturrieta, “Sobre la mujer venezolana en el siglo XIX”, *La gran aldea*, 30 de julio de 2023, 5, <https://lga.lagranaldea.com/2023/07/30/sobre-la-mujer-venezolana-en-el-siglo-xix/>.

fertilidad creadora solamente cuando se funde con lo propio, otorgándole un sello único e irrepetible.

En esta dinámica de diferenciación, se puede apreciar cómo repercutió en el gusto, y adoptando un curioso matiz o *kitsch* (gusto exagerado) característico de una ciudad burguesa, donde sus habitantes se sentían como si pasearan por los *Champs Elysees* en lugar de la avenida Baralt de Caracas, que era donde se encontraban. Picón comenta: “Fue una época retorcida, profundamente ornamental y con alardes de refinamiento que degenera en cursilerías”⁴⁸. Sin embargo, y de manera paradójica, surgieron transformaciones corporales muy locales a pesar de que la sociedad se caracterizaba por ver lo extranjero como un reflejo de su identidad. Los nuevos ritmos indicarían la apertura hacia horizontes musicales y, por ende, corporales. En el Caribe, la música y el cuerpo se integraron para formar una identidad cultural única, donde el baile y la danza fueron expresiones esenciales de esa identidad. La música popular se percibía como una manifestación que narraba y movilizaba la identidad del caribe. La música y el cuerpo no solo representarían una expresión cultural, sino que actuarían como mecanismos para enfrentar y negociar dinámicas sociales y de poder en la región⁴⁹.

En línea con este sincretismo cultural, José García destacó la manera en que la influencia cultural francesa durante la “Belle Époque” influyó en la identidad local, al considerar a Caracas como “la París de Suramérica” y a Macuto como “la ciudad de Biarritz”⁵⁰, ejemplos de influencias externas fusionadas con lo local configurando de este modo una identidad cultural propia. De manera similar, lo que describe Picón Salas como “cursilerías”, era interpretado en el extranjero como una forma distintiva de sentir de las culturas tropicales: la manifestación de una corporeidad *kitsch* adornada con sus excesos⁵¹. Se puede afirmar que la sociedad criolla adoptó comportamientos con una fuerte atracción por lo francés, donde el cuerpo sería el referente y representación del mundo con las particularidades de esa época.

Emerge así un cuestionamiento en torno a la identidad mestiza tal como señala el escritor venezolano Luis Brito García al decir que “la cuestión de la identidad es indisoluble de la del origen. Somos lo que hacemos, pero lo que

[48] Mariano Picón, *Los días de Cipriano Castro* (1953) (Caracas: Monte Ávila, 1991), 291.

[49] Aja, Lorena. «Músicas, cuerpos e identidades híbridas en el Caribe: ¿Cuál música, cuál cuerpo, cuál identidad, cuál Caribe?» *Jangwa Pana*, nº 5 (2006): 36-48.

[50] José García, *Reminiscencias: Vida y costumbre de la vieja Caracas* (Caracas: Grafos, 1962), 117.

[51] Mariano, Picón, *Los días de Cipriano Castro*, 291.

hacemos es desarrollo de lo que cumplieron nuestros antecesores”⁵². Esta afirmación revela una dualidad fundamental entre lo originario y lo extranjero, que se traduce en una interrogante antropológica: ¿hacia qué identidad nos dirigimos y qué resonancias hay de ella en la actualidad? Al observar ciertas características presentes en los movimientos socioculturales, es posible dimensionar esta reflexión desde referencias concretas que nos llevan al ámbito del cuerpo. Este cuerpo, al que aquí denominamos “cuerpo entreabierto”, se concibe como una totalidad que articula su materia sensible -psíquica y corpórea- situada contingentemente en el espacio-tiempo de su historia. En tal sentido, el cuerpo entreabierto lo planteamos como lugar de confluencia y también de disputa: abierto a la tensión entre herencia y transformación, porque constituye un espacio donde identidad, memoria y devenir se enlazan. De esta manera, el cuerpo no solo se reconoce como soporte de una experiencia mestiza, sino también como vehículo de una práctica política transgresora.

Remitiéndonos al gentilicio musical venezolano tan asociado al movimiento por la contradanza, Sans describe lo que predominaba en el repertorio y en las colecciones de la época⁵³. La aproximación corporal entre mujeres y hombres sucedía con mayor frecuencia en aquellos géneros menos populares como la mazurca, un baile donde los hombres se desplazaban impulsando sus piernas haciendo un pequeño salto en deslizamiento *chassés* donde mantenía la cadera fija hacia el lado que avanzaba, en contraste con el movimiento pélvico de la mujer que se movía en un círculo más estrecho, convirtiendo esa área del cuerpo en el centro del movimiento, como describimos con el baile *danza que te coge la vaca*, atribuida a Eloy Galavís, un compositor musical tachirense que incorporó melodías y géneros colombianos a sus composiciones⁵⁴. Una danza que se organizaba con la figura de un tren, donde el movimiento y el arrojo de las mujeres a través del humor y picardía se aproximaban a los hombres para que estos intentaran levantar sus vestidos mientras ellas imitaban el comportamiento de las vacas. Esta contradanza sugería una audaz concepción de licencias gestuales, una provocación lúdica y erótica. Al formar círculos y abrazarse, las mujeres desplazaban la energía del movimiento con sus brazos y caderas, acercándose a los hombres generándose una notable conexión entre ambos.

[52] Luis, Beltrán. 2011. Boletín de la Academia Nacional de la Historia (Venezuela) 70 (prólogo).

[53] Juan Francisco Sans, “Los guiones y la música de baile durante el siglo XIX: el álbum de Pablo Hilario Giménez”, *Revista Musical de Venezuela* (2006): 81.

[54] J.F. Sans y J. Cortés, “Tránsitos musicales entre Colombia y Venezuela en el siglo XIX”, *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, no. 20 (2021): 1-18.

En *Un turno de baile*, se retoma la sutileza del paso y se efectúan reverencias, antes de pasar a las siguientes danzas que culminaban en *La graciosa Sandunga*. Esta última es descrita por Sans como la antesala del *merengue* o lo que el mismo denominó *proto merengue*. Este género, a diferencia de lo que algunos musicólogos han sugerido, no tuvo su origen en las clases bajas, sino en géneros musicales de carácter hidalgo, propios de los salones de baile más destacados de las sociedades latinoamericanas. Cabe destacar la presencia de la mujer en los grupos musicales como refiere Sans: “No podía faltar, aunque fuera nombre femenino, Teolinda Tovar, que, aunque de ella no tenemos mayores datos, corrobora que la tradición de las compositoras venezolanas no era algo exclusivamente de caraqueños”⁵⁵.

La contradanza hizo posible ese halago danzante al combinar su estructura y cadencia, fusionando dos visiones: de Europa, la invitación a una gallardía hidalga, pero con influencia de la comedia que se representaba en España, promoviendo la inmoralidad. Es relevante mencionar que estos gestos, juegos y ademanes que fomentaban una corporeidad sensual ya tenían antecedentes en escritos previos que asociaban algunas contradanzas con la “provocación de la lascivia”, como señala Pellicer:

En el Barroco se distinguía bien la danza (comedida, aristocrática) del baile (popular, lascivo, siempre sospecho de inmoralidad). El baile, sin embargo, se mantuvo dentro de la fiesta teatral de los Corrales de Comedias, pese a las numerosas persecuciones y prohibiciones. En un Memorial dirigido a Felipe II se decía: ‘Lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los bailes y músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres, que de esto esta villa se confiesa escandalizada, y suplica a V.M. mande que haya orden y riguroso freno para que ni hombre ni mujer baile ni dance sino los bailes y danzas antiguos y permitidos, y que provocan sólo a gallardía, y no a lascivia’. Especialmente perseguidas fueron la zarabanda, la chacona y el escaramán⁵⁶.

Sobre el atractivo de los brazos, se puede observar su importancia en la historia de la danza, especialmente en relación con la reflexión de la coreógrafa alemana Pina Bausch, quién a finales del siglo XX enfatizó con su danza que el movimiento de los brazos representa el baile del sentimiento, subrayando además la importancia del otro u otra en la imperiosa necesidad de bailar para estar acompañados⁵⁷.

[55] Sans, “Los guiones y la música de baile”, 87.

[56] Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la Comedia*, 94.

[57] Pina Bausch, “What moves me”, 2010, <https://www.pinabausch.org/post/what-moves-me>

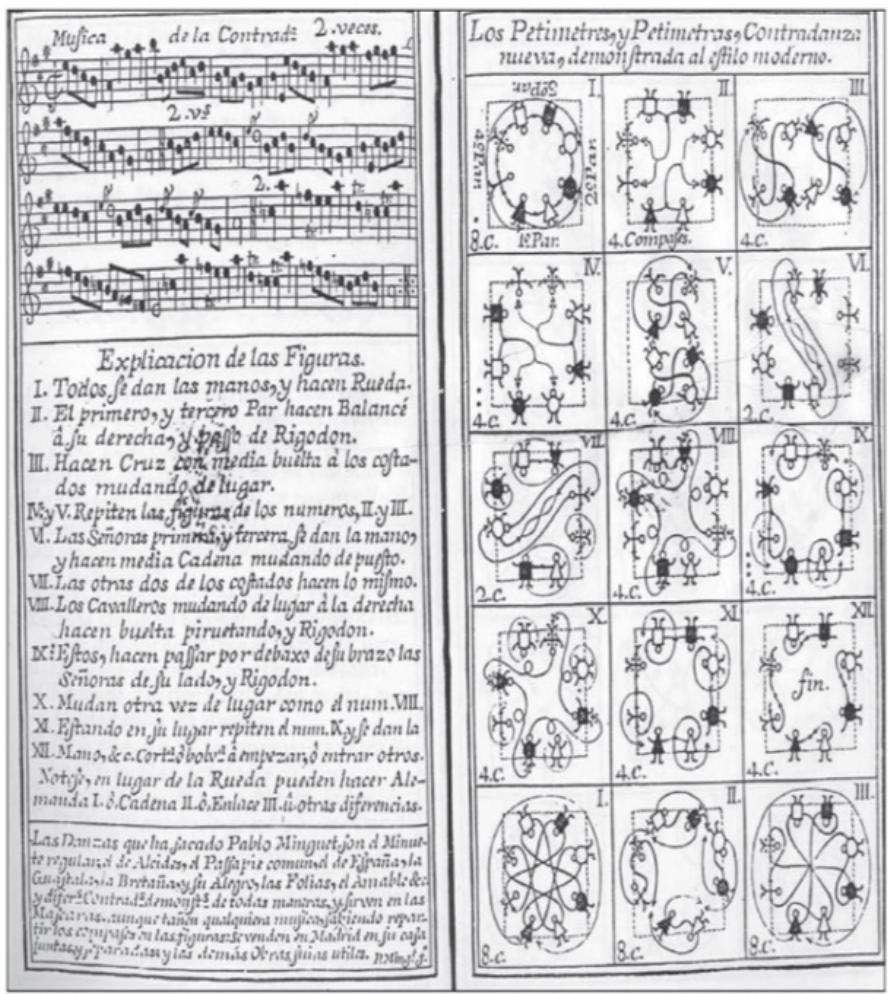


Figura 1. Pablo Minguet, *El noble arte de danzar a la francesa y a la española*.⁵⁸

Al analizar las cuadrículas de la contradanza en la (Figura 1), se puede observar que se presentan quince cuadros con tres parejas (tres hombres y tres mujeres) en cada uno. En estas figuras, las parejas giran en círculos centrales y periféricos. Sin embargo, en el cuadro seis, las damas primera y tercera se toman de la mano con el caballero para cambiar de posición, al mismo tiempo que la segunda y la cuarta lo hacen linealmente en una especie de pasarela. Este es el instante en el cual la mujer puede exhibir los encantos que Lisboa menciona

me (consultado el 5 de mayo de 2025).

[58] Pablo Minguet, *El noble arte de danzar a la francesa y a la española* (Madrid: El autor, 1758), 13.

como el “puntum” de esa sensualidad. Notablemente, Pablo Minguet, citado por Clara Rico, destaca la relevancia de esta coreografía, señalando que una mala ejecución del diseño puede ocasionar accidentes como refiere a continuación: “He visto bailar contradanzas y hacer algunas mudanzas o vueltas tan violentas que ha sucedido el soltárseles las manos, y dar unos golpes por las mesas otros por las sillas y otros salir escalabradados, causando grande risa o pesar a todos los asistentes” (2004, 199). Por otro lado, menciona que Minguet añade una figura de la contradanza llamada el *caracol*, volviéndose un movimiento muy común en las contradanzas criollas de Latinoamérica, donde la dama tomaba la mano del caballero y pasaba su cabeza por debajo de su brazo, girando con él como un eje central⁵⁹. Es precisamente ese momento cuando la mujer sostenía el abrazo durante un compás adoptando un gesto seductor; práctica que dio origen a las primeras danzas sincréticas o como Lisboa llamó, “Lundum”, un estilo vinculado más a la clase social más baja⁶⁰. Siguiendo con esta idea, Lisboa también señala que, en las grandes fiestas de Caracas, la contradanza se ejecutaba en los salones principales, los de amplios ventanales hacia la calle, siendo el lugar donde la servidumbre y transeúntes podían observar y aprovechar la música para bailar de manera más libre, muchas veces impulsados por la improvisación ya que desconocían la precisión de esta danza. Estas expresiones repercutirán en lo que Lisboa alude como *rumba*, un término que ha generado controversia entre los investigadores musicales.

[59] Rico, “La contradanza en España”, 201.
[60] Lisboa, *Relación de un Viaje*, 74.

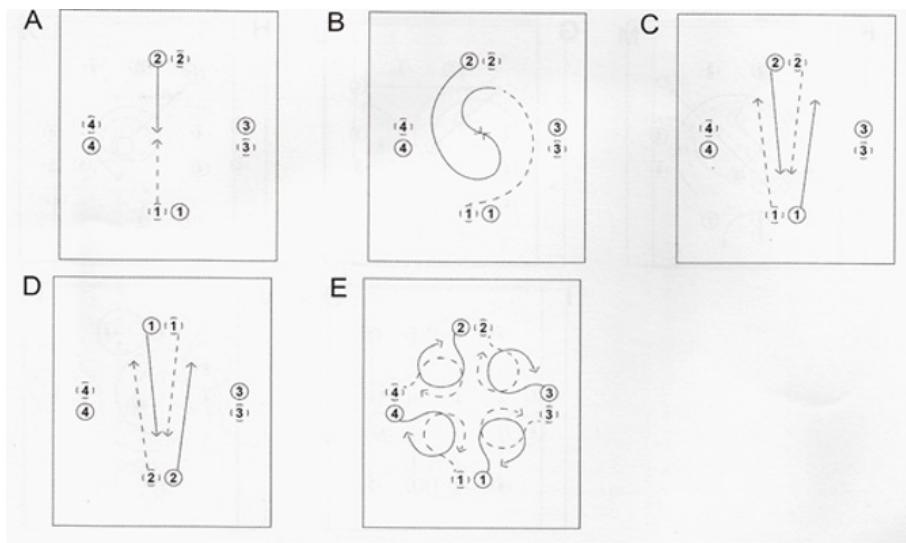


Figura 2. Marisol Ferrari. *La Contradanza*⁶¹.

Otro ejemplo significativo es el relacionado con el nacimiento del merengue venezolano, que, según Sans, representa el nacimiento de los nuevos ritmos asociados a la vigorosa esencia tropical que puede reconocerse de manera prominente en ritmos como danza, vals, merengue, rumba, chachachá etc. A través de los audiovisuales coreográficos de la investigadora (Ferrari 2014) hemos podido explorar fragmentos de algunas contradanzas ofreciéndonos información relevante sobre la teatralización de las cuadrillas femeninas y de todas las alineaciones espaciales. Del mismo modo, sobre una de las contradanzas investigadas por Ferrari se destaca:

La Contradanza La Trinitaria, coreografía de Marisol Ferrari en 2012 era una contradanza del Siglo XIX de autor anónimo, cuyas partituras eran de propiedad de El Libertador Simón Bolívar. Él era diestro bailarín y su danza preferida era La Contradanza; la cual se ejecutaba tanto en los campos de batalla como fanfarria, como en las fiestas de homenajes a los libertadores⁶².

En esta línea de ideas sobre la influencia del contexto geográfico y cultural, en la literatura latinoamericana, encontramos ejemplos significativos que transitaron los siglos XIX y XX como Fermín Toro, Uslar Pietri, García Márquez,

[61] Ferrari, “Maracaibera”, 00:24.

[62] Fundación Compañía Nacional de Danza de Venezuela, *CNDANZAVE*, 5 de diciembre de 2020, consultado el 21 de septiembre de 2025.

Carpentier y Miguel Lisboa entre otros. Han retratado el trópico y sus tradiciones, dialogando con identidades y metáforas de diversos géneros artísticos que, incluso teniendo la misma base de inspiración, contienen diferencias que remarcen la magnitud de esta naturaleza. En la literatura latinoamericana se evidencian ejemplos significativos entre el *realismo mágico*, un término que fue introducido en Alemania por Franz Roh y en América por el venezolano Uslar Pietri, y el concepto de lo *real maravilloso*, por Alejo Carpentier en Cuba⁶³. El crítico literario venezolano Alexis Márquez, uno de los amigos más cercanos de Carpentier, expone en una entrevista con el colombiano Moreno Uribe las diferencias entre estas dos perspectivas.

Carpentier no fue el creador del realismo mágico. Lo que hizo fue formular su teoría de lo real maravilloso, que son cosas muy distintas. El realismo mágico consiste en convertir una realidad que podríamos llamar normal, en una realidad mágica, contraria a las leyes naturales, mediante recursos como la exageración (...) La teoría carpenteriana de lo real maravilloso, en cambio, se refiere a personajes y sucesos de carácter insólito, fuera de lo común, pero que no tienen nada de mágico y sobrenatural, aunque causen asombro⁶⁴.

[63] En el realismo mágico latinoamericano, consideramos importante cómo las visiones sobre lo natural y lo sobrenatural comparten en el texto un mismo código que va a borrar las barreras entre lo verdadero y no verdadero desde una noción de coherencia, donde no se explica lo sobrenatural porque es parte de lo natural aun cuando puede sorprender a la misma obra, o cuando se suprime esa sorpresa dentro de la obra en lo real maravilloso. Esto inevitablemente nos remite al surrealismo en el arte y al psicoanálisis, porque compartirán desde este territorio de la imaginación la percepción de lo sensible en tanto la ficción puede ser una cotidianidad sobrenatural que ha subjetivado la objetividad, suspendiendo el desconcierto que se sucede en el entendimiento. Sobre el realismo mágico dice Ruiz: : “El realismo mágico de las últimas décadas en Hispanoamérica y Rusia: ¿Hibridez o desaparición?”, comenta: “El debate sobre la distinción del realismo mágico y lo fantástico con relación, por lo menos, a la literatura hispanoamericana, cesa con el surgir de “lo real maravilloso” de Alejo Carpentier y la fuerza del “boom”, al que se ligan obras mágico realistas de tan distintos años como Hombres de maíz (1948) de Asturias, El reino de este mundo (1949) de Alejo Carpentier, La isla virgen (1942) y Siete lunas y siete serpientes (1970) de Aguilera Malta, Pedro Páramo (1955) de Juan Rulfo y Cien años de soledad (1967) de García Márquez, entre otras muchas. Los inmensos aportes de estos autores al realismo mágico transformaron el modo en una concepción antropológica cultural o “surrealismo etnográfico” que se convirtió en el grito de guerra de muchos de los autores del “boom”. Como técnica narrativa, el realismo mágico se emplea a modo de representación transcultural en la que las voces de la cultura dominada son capaces de reinscribirse en la dominante”. En: Göteborgs Universitet, Anales N. E. 11 pp. 175-194. 2008. (Bataille 2007, 16).

[64] Alexis Márquez, “Carpentier no creó el realismo mágico, sí la teoría de lo real maravilloso”, 12 de septiembre de 2015, <http://www.uruguay2030.com/Laonda/201-300/281/A4.htm> (consultado el 10 de diciembre de 2024).

El siglo XX

Las mujeres en el ámbito artístico en Venezuela han sido pioneras en el desarrollo de propuestas innovadoras y nuevos lenguajes, explorando el qué y el cómo en sus prácticas creadoras. El legado de la poética de la *lascivia*, que Lisboa identificó a mediados del siglo XIX, resuena en la historia contemporánea a través de una sensibilidad disruptiva en el arte de la danza donde el cuerpo se ha abierto a nuevas expresiones como las sandungas, merengues, sainetes y crónicas satíricas convirtiéndose en una característica que resuena con fuerza a lo largo del tiempo. Russotto afirma citado en (Torres 2008) que:

Coincidencialmente la poeta Márgara Russotto (1997) titula de “discursos sumergidos” la formación inicial del discurso femenino en el siglo XIX hispanoamericano y define a las venezolanas diciendo: «La venezolana no fue cortesana, ni mística ni monja ilustrada, sino sobre todo mediadora de civilización». Este particular estilo vicarial de su acción formará parte de una cierta tradición que veremos continuada en épocas posteriores⁶⁵.

En este sentido, se puede considerar que este componente sensual definirá la contradanza como un arte que producía significado, siendo capaz de transformar el contexto debido a las consecuencias estratégicas que tenía esta sensualidad como fin en el marco de una sociedad predominantemente machista: precisamente su mayor fortaleza. La apertura hacia nuevas significaciones del cuerpo sensual a pesar de un entorno restrictivo, desarrolló en las mujeres una notable astucia. La inteligencia corporal fue inteligencia política convirtiéndose en una estrategia de gran avance. Más allá de asumir los roles tradicionales de madre y esposa, esta estrategia corporal o *poesía de la lascivia* impulsaron la lucha por la igualdad y la participación política y social, logrando el derecho al voto en 1947 en Venezuela. Asimismo, participaron activamente en la guerra de independencia, en el siglo XX lo hacen en la educación donde su contribución destacaría como un logro trascendente. Pacheco Troconis señala que la Universidad Central de Venezuela admitió a mujeres en carreras agrimensura en 1899, seguidas de medicina y periodismo. También formaron parte de conspiraciones, difundiendo propaganda y protegiendo a perseguidos políticos⁶⁶. Refuerza estas notas lo que Torres también reseña sobre la mujer en esa época:

[65] Torres, “La genealogía femenina de la literatura venezolana”, 166.

[66] G. Pacheco Troconis, “Mujeres en Contravía: Pioneras de las ciencias agrícolas en Venezuela y Colombia (1914-1974)”, *Tendencias & Retos* 20, no. 2 (2015): 69.

Sin embargo, recientes investigaciones nos alertan acerca del error que supone considerar que la mujer venezolana, durante el siglo XIX, estuvo envuelta en una total oscuridad. Paulette Silva Beauregard (2007: 22) encontró en el primer número de la Gaceta de Caracas, recién abierta la imprenta en 1808, el siguiente aviso: «Se suplica, por tanto a todos los Sujetos y Señoras que por sus luces e inclinación se hallan en estado de contribuir a la instrucción pública y a la inocente recreación que proporciona la literatura amena, ocurran con sus producciones en Prosa o Verso, a la oficina de la Imprenta, situada en la Calle de la Catedral, del lado opuesto a la Posada del Ángel»⁶⁷.

En esta perspectiva, los imaginarios requieren un estado de conciencia activa que, además de reflexión, supone una percepción de la imagen y una representación de la propia conciencia para definir sus rasgos esenciales. Comprender el siglo XX en Venezuela implica pensar sobre el papel del petróleo, un recurso que no solo se inserta en la conciencia colectiva, sino que también la transforma en una imagen objetiva por atravesar este recurso la totalidad de la cultura venezolana diferenciándola radicalmente de todos los países del continente americano. De algún modo, el desarrollo petrolero y sus efectos influyeron de manera indirecta en la danza, favoreciendo su crecimiento gracias a las luchas por un financiamiento y por el impulso de programas oficiales específicamente en la década de los ochenta. La llegada de la crisis del cambio de milenio alteró profundamente esta dinámica.

Las coreógrafas que se mencionan a continuación poseen un significativo valor tanto histórico como artístico en sus formas poéticas o “modos de hacer”, como denomina Louppé a la poética de la danza. Rompiendo normas tradicionales, irrumpieron en la cultura venezolana estableciendo la danza como un arte generador de sentido y conocimiento del cuerpo con la capacidad de transformar su entorno mediante visiones y perspectivas únicas. En este recorrido, son pioneras Conchita Credidio, Sonia Sanoja y Graciela Henríquez, además de coreógrafas que consolidaron la danza moderna como Marisol Ferrari y Norah Parissi, y las creadoras contemporáneas como Hercilia López, Adriana y Luz Urdaneta, Nela Ochoa y Julie Barnsley, que expandieron la danza hacia territorios como la *performance*, la experimentación visual y la investigación performativa. Creadoras que han resignificado el lenguaje estético de la danza al repensar sus raíces ancestrales, los relatos míticos, los aportes de la antropología, las expresiones propias de la cultura urbana y la reflexión sobre la condición femenina en la sociedad. También han incorporado la danza como

[67] Torres, “La genealogía femenina de la literatura venezolana”, 168.

un espacio de pensamiento crítico y han abierto el camino hacia paradigmas posmodernos del movimiento. Vale resaltar que el siglo XX, fue un tiempo de creación coreográfica preponderantemente femenino. Los hombres en la danza estaban más avocados al trabajo técnico del movimiento y a los procesos de enseñanza y aprendizaje también muy importantes para el desarrollo de esta disciplina en Venezuela como la labor pedagógica de Grishka Holguín, José Ledezma y Abelardo Gameche.

Estas artistas se enfrentaron a necesidades similares a las que vivieron las mujeres en el siglo XIX, en ambas generaciones aparecieron puntuales demandas de un contexto histórico específico. Una suerte de seducción estética ha llevado la danza más allá de los formatos establecidos porque mantuvieron un espíritu de ruptura utilizando estrategias corporales transformadoras como las que aún siguen activas. En este marco, las poéticas surgidas de una corporalidad transgresora han incidido en la cultura dancística, proponiendo formas de movilizar el cuerpo interpelando a la sociedad. Propuestas que impulsaron rupturas estéticas con los modelos dominantes; así como, nuevas maneras de relacionar las sensibilidades kinestésicas con los modos convencionales de cercanía y distanciamiento en la danza lográndose que el movimiento escénico se abriera a procesos pedagógicos y de experimentación artística más amplios. Las mujeres de la danza en el siglo XX, han consolidado un laboratorio de creación permanente en el discurso coreográfico estableciendo nuevos paradigmas en la manera de percibir y resignificar el cuerpo.

CONCLUSIÓN

Con esta investigación se ha querido dar visibilidad a la contradanza como movimiento y expresión de una rebeldía corporal nutrida de imaginarios y de interacciones comunicativas a través de su valiente y atrevido carácter al haber incorporado movimientos sensuales como estrategia política para conquistar derechos civiles. El impulso disruptivo de esa sensualidad fue un instrumento de transformación muy presente en la mujer resonando en las creadoras del siglo XX de manera relevante. Por ello, la naturaleza disruptiva de esta transgresión no se puede interpretar como erotismo ni el erotismo como trasgresión de manera binaria dentro del contexto donde este fenómeno cultural se ha manifestado. En esencia, se podría considerar que se trata de una facultad propia de la creación femenina, donde el cuerpo y su expresión han validado en la realidad su dimensión imaginativa, que representa tanto libertad como autonomía identitaria. Esto implica que la danza posee una prerrogativa que abre las puertas de la realidad corporeizándola con un gran sentido de denuncia, permitiendo que sus estéticas se conviertan en instrumentos políticos que ofrecen la comprensión de la vida vivida.

La contradanza, animada por una imaginación instintiva, pulsa como fuerza vital su estructura como práctica artística en un campo dialéctico: allí se enlazan la disciplina con la libertad, la tradición con la invención y el orden con el deseo. En definitiva, la contradanza venezolana permitió vislumbrar cómo los cuerpos aspiraban una libertad y un movimiento con voz política propia. Más allá de la condición de género o del lugar de enunciación, se hacía evidente que la contradanza no solo era un artificio estético, sino un espacio de resistencia y de reconfiguración de la vida social. La “poesía de la lascivia” fue un gesto de emancipación colectiva, revelando que las luchas más profundas también se libraban y se conquistan con el cuerpo.

Entre el pasado y el impulso creativo del presente, la contradanza venezolana sigue abriendo senderos aún por explorar, tejidos con la memoria y el cuerpo insurgente. Futuras investigaciones podrían sumergirse en archivos olvidados, velando por redescubrir las voces silenciadas que aún laten en sus movimientos y que es acervo de la danza contemporánea venezolana. Desentrañar la confluencia de tradiciones que dan vida a su sincretismo estético potencia las nuevas narrativas del movimiento, por lo que se hace necesario amplificar la voz femenina que, a través de la danza, ha tejido estrategias de emancipación y resistencia, resonando en los cuerpos del siglo XX. En este entrelazamiento de disciplinas, la contradanza devino como un puente hacia nuevas pedagogías que convocan lo corporal, lo digital y lo ancestral, así como el espacio para una creación artística que desborde las fronteras del gesto. Este llamado al futuro invita a comprender la contradanza no solo como un vestigio nostálgico, sino como una potencia viva, que sigue modulando cuerpos, luchas y deseos, convocando una genealogía de libertad que espera ser danzada de nuevo y que se lleva a cabo en las investigaciones coreográficas en la actualidad. Es el estandarte que ha permitido descubrir nuevas perspectivas estéticas y pedagógicas.

BIBLIOGRAFÍA

Aja, Lorena. "Músicas, cuerpos e identidades híbridas en el Caribe: ¿Cuál música, cuál cuerpo, cuál identidad, cuál Caribe?". *Jangwa Pana*, no. 5 (2006): 36-48.

Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

Beltrán, Luis. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia (Venezuela)* 70, no. 279-280 (2011).

Brito, Luis. "Prólogo". En *El mundo árabe en nuestra música*. Caracas: PDVSA, 2000.

Cabrujas, José Ignacio. "La ciudad escondida". En *Amada Caracas*, editado por Héctor Seijas. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2014.

Carpentier, Alejo. "América Latina en la conjunción de coordenadas históricas y su repercusión en la música". En *América Latina en su música*, editado por Alejo Carpentier. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1977.

Carreira, Xoan. *Ópera y ballet en los teatros públicos de la Península Ibérica*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Checa Dumont, Carolina. "El placer sexual como arma política. El empoderamiento de las mujeres a través del placer sexual". Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Granada, 2011.

De Jesus Melo, Leonel. "Los Primeros rebeldes de America: El mestizaje: la extratificación Americana". *Kayacoa 1511* (blog), 12 de febrero de 2012. Consultado el 7 de marzo de 2025. <https://kayacoa1511.blogspot.com/2012/02/el-mestizaje-la-extratificacion.html>.

De los Santos, Juan. "La contradanza: Congreso Nacional de Folclore IDAF San Juan 2014". Video de YouTube. Publicado el 22 de julio de 2014. Consultado el 2 de junio de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=e2BjGPCG-3M>.

Díaz, María E. *Escritoras venezolanas del siglo XIX: Recuento historiográfico y documental*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2009.

Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española 1726. Edición Facsimilar. Madrid: Editorial Gredos, 1976.

Duarte, Carlos Federico. *Testimonios de la visita de los oficiales franceses a Venezuela en 1783*. Colección Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, Vol. 242. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1998.

Dubet, Francois. “De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto”. *Estudios Sociológicos* 7, no. 21 (1987).

Ferrari, Marisol. “Maracaibera”. Video de YouTube. Publicado el 24 de noviembre de 2014. Consultado el 17 de enero de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=na8xoFDHOks>.

Finol, José Enrique. *La corposfera: Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: CIESPAL, 2015.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad II: El uso de los placeres*. México, D.F.: Siglo XXI, 1993.

Foucault, Michel. “Espacios diferentes”. En *El cuerpo utópico: Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Fundación Compañía Nacional de Danza de Venezuela. “Contradanza ‘La Trinitaria’ (Coreografía Marisol Ferrari, 2012)...”. Publicación de Facebook. 5 de diciembre de 2020. Consultado el 21 de septiembre de 2025. <https://www.facebook.com/CNDANZAVE/posts/contradanza-la-trinitaria-coreografia-marisol-ferrari-2012-la-trinitaria-era-una/2860409570744047/>.

García, José. *Reminiscencias: Vida y costumbre de la vieja Caracas*. Caracas: Grafos, 1962.

García, Ricardo. “Memoria e imaginario”. *ABC*, 4 de septiembre de 2015. Consultado el 22 de enero de 2025. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-08-2007/abc/Opinion/memoria-eimaginario_164455768565.html.

Gayle, Rubín. “El tráfico de mujeres: Notas sobre la ‘economía política’ del sexo”. *Nueva antropología* VIII, no. 30 (1986).

Guimarães, Prado. En Relación de un Viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador, por Miguel María Lisboa, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.

Huggins, Magally. “Re-escribiendo la historia: Las Venezolanas y sus luchas por los derechos políticos”. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 15, no. 34 (2010).

Laclau, Ernesto. *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.

Lisboa, Miguel M. *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.

Louppe, L. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

Mallarmé, Stéphane. *Divagations*. París: Eugène Fasquelle Editeur, 1987.

Márquez, Alexis. “Carpentier no creó el realismo mágico, sí la teoría de lo real maravilloso”. *La Onda*. 12 de septiembre de 2015. Consultado el 10 de diciembre de 2024. <http://www.uruguay2030.com/Laonda/201-300/281/A4.htm>.

Maturo, Graciela. *El humanismo en la Argentina india y otros ensayos sobre la América colonial*. Buenos Aires: Biblios, 2011.

Minguet, Pablo. *El noble arte de danzar a la francesa y a la española*. Madrid: El autor, 1758.

Miranda, Ricardo, y Aurelio Tello. *La música en Latinoamérica, la búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. México, D.F.: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.

Navarrete-Cazales, Z. “¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible”. *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 20, no. 65 (Abril-junio 2015): 461-479.

Negrón, M. “El gentilicio nacional en su expresividad espacial. Los legados arquitectónicos y paisajísticos emblemáticos de la monumentalidad nacional”. En *GeoVenezuela*, coordinado por Pedro Cunill Grau. Caracas: Fundación Polar, 2011.

Pacheco Troconis, G. “Mujeres en Contravía: Pioneras de las ciencias agrícolas en Venezuela y Colombia (1914-1974)”. *Tendencias & Retos* 20, no. 2 (2015): 65-78.

Páez, José Antonio. *Autobiografía del general José Antonio Páez*. Nueva York: Imprenta de Hallet y Breen, 1869.

Pellicer, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histriónismo en España*. Barcelona: Labor, 1975.

Picón, Mariano. *Los días de Cipriano Castro*. Caracas: Monte Ávila, 1991. Publicado originalmente en 1953.

Pina Bausch. "What Moves Me". *Pina Bausch Foundation* (blog), 2010. Consultado el 5 de mayo de 2025. <https://www.pinabausch.org/post/what-moves-me>.

Pino Iturrieta, E. "Es de orden de doña Luisa". *The Rimont*, 13 de julio de 2014.

Pino, Elías. "Sobre la mujer venezolana en el siglo XIX". *La Gran Aldea*. 30 de julio de 2023. <https://lga.lagranaldea.com/2023/07/30/sobre-la-mujer-venezolana-en-el-siglo-xix/>.

Rico, Clara. "La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos". *Revista Anuario Musical*, no. 64 (2004).

Sachs, Curt. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Centurión, 1943.

Salazar, Rafael. "Vicente Emilio Sojo, reactivador de la memoria musical venezolana". *Revista Musical de Venezuela*, no. 23 (1987): 24.

Sans, J.F., y J. Cortés. "Tránsitos musicales entre Colombia y Venezuela en el siglo XIX". *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte, (Universidad Santiago de Compostela)*, no. 20 (2021): 1-18.

Sans, Juan. "El son claudicante de la danza". *REVISTA Bigott (Fundación Bigott)*, no. 50 (Julio-Agosto 1999).

Sans, Juan Francisco. "Los guiones y la música de baile durante el siglo XIX: el álbum de Pablo Hilario Giménez". *Revista Musical de Venezuela* (2006): 76-93.

Silva, Paulette. *Las tramas de los lectores: Estrategias de la modernización cultural en Venezuela siglo XIX*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2007.

Torres, Ana. "La genealogía femenina de la literatura venezolana. Una historia incompleta". *Boletín de la Academia Venezolana de la Lengua*, no. 201 (2008).

Uslar, Arturo. *Medio milenio de Venezuela*. Caracas: Cuadernos Lagoven, 1986.

Vancouver, J. “Viaje a Valparaíso i Santiago”. Traducido por Nicolás Peña. En *Jorje Vancouver; Viaje a Valparaíso*, 61-62. Imprenta Mejía, 1902.

Velásquez, J. “Pervivencia de la picaresca en la literatura venezolana del siglo XX”. *Contexto* 8, no. 10 (2004): 251-265.

Vera, A. “Sobre la existencia o no de una musicología latinoamericana”. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte (Universidad Nacional de Colombia)* (Enero-junio 2023): 109-121.